

SZUM

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





P. Joanna
Piotrowska

Zaduuch



NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

Najnowsze publikacje

Narodowego Instytut Fryderyka Chopina



Ignacy Jan Paderewski był niewątpliwie jedną z najwybitniejszych postaci swoich czasów. Wirtuoz fortepianu i słowa – wspiął się nie tylko swoją działalnością muzyczną, ale także polityczną i oratorską.

Oddajemy do rąk Czytelników dwie publikacje poświęcone temu wielkiemu Polakowi, w których prezentujemy listy kompozytora wymieniane z ojcem i Heleną Górką oraz zbiór jego przemówień i odezw, które stanowiły ważny instrument w walce o wolność narodu polskiego.



Dziedzictwo
Muzyki Polskiej

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

www.sklep.nifc.pl

Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

Caty
w Kalarus®



PLAKAT — JOANNA AMBROZ

WYSTAWA MONOGRAFICZNA ROMANA KALARUSA
25 IX — 20 X 2020

Kuratorka: Joanna Ambroz
Aranżacja: Joanna Kubieniec

XXIX FESTIWAL
ARS CAMERALIS



WWW.ARSCAMERALISFESTIWAL.PL
WWW.CAMERALIS.ART.PL

Stojąc

wstęp
wolny

kurator:
Andrzej Zagrobelny

18 IX —
14 XI 2020

Jarosław Bauć
Koji Kamoji
Hermann Nitsch
Jacek Sempoliński



CG
M2

Gdańska Galeria
Miejska 2

ul. Powroźnicza 13/15
ggm.gda.pl

ORGANIZATORZY



Galeria ASP w Katowicach
Rondo Sztuki
Rondo im. Gen. Jerzego Ziętka 1
Katowice
WWW.RONDOSZTUKI.PL

ORGANIZATORZY



Województwo
Śląskie



Ars Cameralis jest
Instytucją Kultury Samorządu
Województwa Śląskiego

WSPÓŁPRACA



obok

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

Wystawa

Próba 4

MIĘDZYNARODOWY KONKURS
NA EKSPERYMENT
W SZTUKACH WIZUALNYCH

INTERNATIONAL CONTEST
FOR EXPERIMENT
IN VISUAL ARTS

Attempt 4

Monika Drożyńska
Lidia Głazik
Artur Janasik
Lukas Keysell
Michalina W. Klasik
Piotr C. Kowalski
Paulina Łuczak
Tadensz Moskała
Horacy Muszyński
Dominik Ritszel
Wiktoria Walendzik
Małgorzata Wrzosek
Karolina Zielazek-Szeska

18.12.2020
–28.01.2021



Kalisz

PATRONAT HONOROWY
KRYSZTIANA KINASTOWSKIEGO
PREZYDENTA MIASTA KALISZA

Galeria
Sztuki
im. Jana
Tarasina
w Kaliszu



Partner: Bęc Zmiana www.twozywo-artbook.com Fb: [twozywo-artbook](https://www.facebook.com/twozywo-artbook) Ig: [@twozywo-artbook](https://www.instagram.com/twozywo-artbook)

3. EDYCJA OGÓLNOPOLSKIEGO KONKURSU MALARSKIEGO IM. W. FANGORA

laureaci:

Aleksander Baszyński
Matylda Burszta
Zuzanna Distel
Monika Falkus
Pola Gadowska
Justyna Korzeń
Milena Krasnopiórko
Andrzej Kulig
Anna Kwiatkowska
Mateusz Majchrzak
Justyna Molska
Jakub Mroczek
Szymon Poloczek
Bogna Świerkot
Aniela Wesoły
Tomasz Zjawiony

otwarcie wystawy i wręczenie nagród 11 grudnia 2020 roku



 warsawgalleryweekend

Podczas tegorocznego
Warsaw Gallery Weekend
po raz czwarty zostanie
przyznana

**Nagroda Fundacji
Sztuki Polskiej ING**

Wyberzemy pracę,
którą włączymy do
naszej kolekcji, oraz
przyznamy 🏆 nagrodę
specjalną



**Warsaw
Gallery
Weekend**

 ingpolishartfoundation

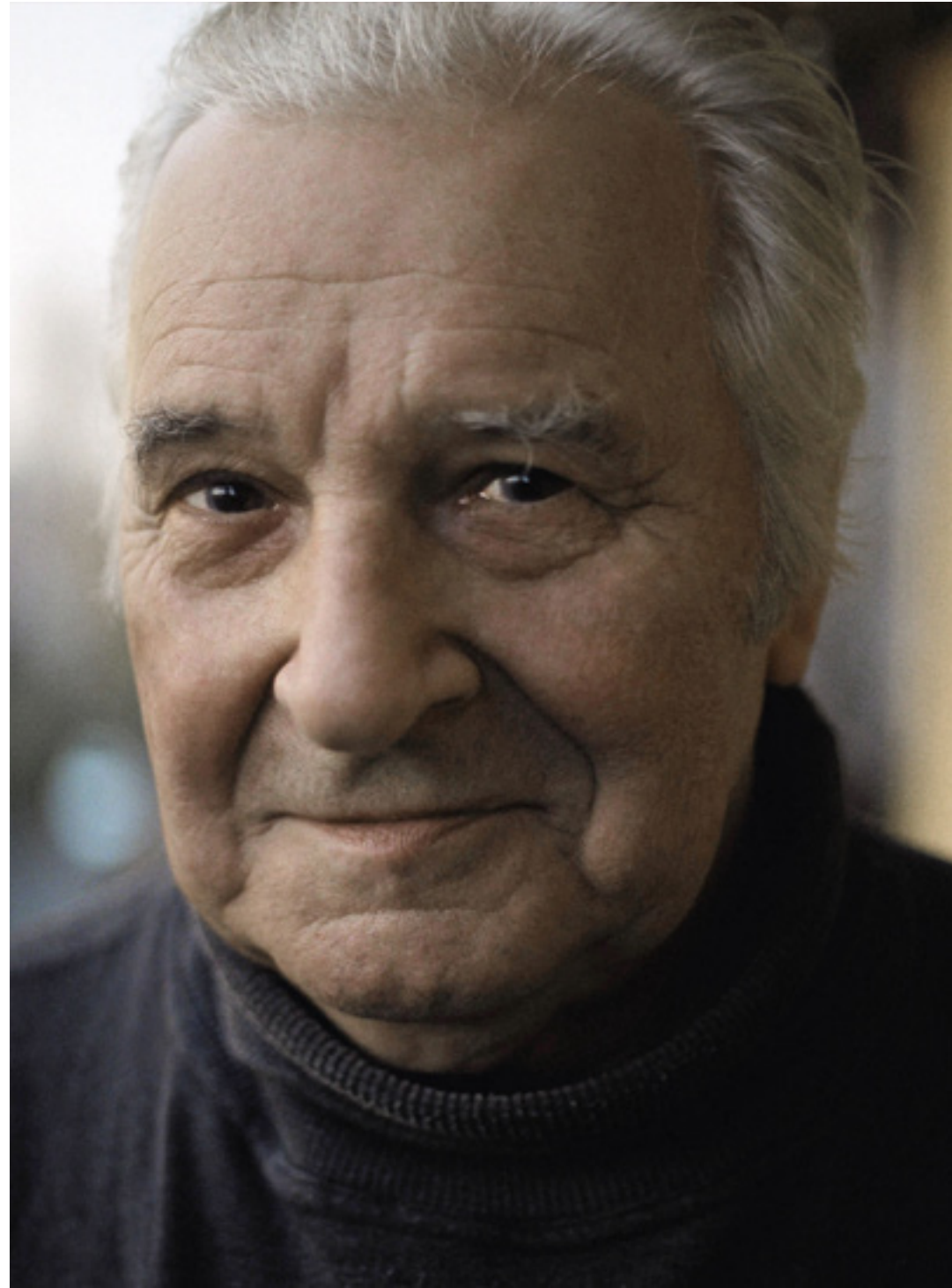
Relacja na żywo 👁️
z ogłoszenia laureatów
tegorocznej Nagrody:

3 października 2020

na Instagramie
[@ingpolishartfoundation](https://www.instagram.com/ingpolishartfoundation)
[@warsawgalleryweekend](https://www.instagram.com/warsawgalleryweekend)
i Facebooku Fundacja
Sztuki Polskiej ING

11⁰⁰ Nagroda Główna
13⁰⁰ Nagroda Specjalna

szczegóły: www.ingart.pl



for: Judyta Papp

Stefan Papp

1932–2020



for: Antje van der Linden

Andrzej Cisowski

1962–2020

Tekst: Piotr Policht

Od redakcji

To już trzydziesty numer „Szumu”! Radość z jubileuszu – który świętujemy okładką autorstwa Tomasza Kręcickiego – przyćmiewają niestety okoliczności, w jakich powstawał ten numer. Zamykamy go w momencie wzrostu liczby zachorowań – Polacy tymczasem tłumnie wyjeżdżają na wakacje, a rząd zamiast z wirusem walczy z osobami LGBTQ+. Można więc powiedzieć, że wróciliśmy do „normalności” i starych problemów, które wydają się jeszcze bardziej palące niż wcześniej. Dlatego też tematem trzydziestego numeru stała się jedna z najbardziej opóźnionych, a jednocześnie zaktualizowanych za sprawą COVID-19 wystaw ostatnich miesięcy, czyli *Wiek półcienia* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Katastrofy na skalę globalną to jedno, ale nie tracimy też z oczu naszych lokalnych problemów, jak krytyczna sytuacja w BWA Wrocław, które zmagają się z problemami lokalowymi (oraz ignorancją miejskich włodarzy) i musi pożegnać się ze swoim wieloletnim dyrektorem Markiem Puchałą. O swojej barwnej drodze życiowej i zawodowej, obejmującej krótką karierę narciarza alpejskiego, granie na perkusji w legendarnym nowofalowym zespole Klaus Mitffoch, a wreszcie kierowanie wrocławskim BWA, opowiada on Stachowi Szablowskiemu. W dziale „Interpretacje” znajdziecie też drugi materiał Szablowskiego, czyli obszernie omówienie dorobku Zorki Wollny powstałe przy okazji jej retrospektywy w Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Drugą artystką, której poświęcamy sporo uwagi, jest Teresa Tyszkiewicz. Zmarła na początku roku twórczyni nie doczekała niestety otwarcia swojej wystawy monograficznej w Muzeum Sztuki w Łodzi. Numer otwieramy więc osobistym pożegnaniem z artystką pióra kuratorki łódzkiej prezentacji, Zofii Machnickiej, a zamykamy recenzją Piotra Kosiewskiego.

W tych niepewnych czasach przyglądamy się też nietypowemu, bo fantomowemu, „Obiektowi kultury” – projektowi pomnika bitwy warszawskiej w formie łuku triumfalnego na Wiśle. I choć ten prawdopodobnie nigdy się nie zmaterializuje, warto przyjrzeć mu się jako fantasmagorycznej wizji modernizacyjnej, co na naszych łamach robi Karolina Majewska-Güde. Dla równowagi zerkamy też w przeciwną, historyczną stronę – w dziale „Teoretycznie” najnowszą książkę Andrzeja Turowskiego, proponującą przewartościowanie historii dwudziestowiecznej awangardy przez pryzmat kategorii biomorfizmu, omawia Agnieszka Rejniak-Majewska.

Zasięg artystyki został obecnie mocno ograniczony, jeśli więc planowaliście międzykontynentalne podróże szlakiem tegorocznych biennale, warto skorygować kurs i wybrać się na przykład do naszych południowych sąsiadów. W dziale „Blok” niedawno otwarte nowe praskie biennale analizuje nasz czeski łącznik, Piotr Sikora, który pyta o miejsce imprezy na środkowoeuropejskiej scenie. Na „Stronach artystek” znajdziecie w tym numerze prace między innymi Gizeli Mickiewicz, Weroniki Wysockiej i Pameli Bożek, w „Do zobaczenia” cykl nowych, wspólnych prac Pawła Althamera i Przemysława Mateckiego, a we „Wskazanych” – rekomendacje Katarzyny Kozyry. Numer tradycyjnie zamykamy omówieniem najciekawszych wystaw ostatnich miesięcy – i tych spóźnionych, i tych otwartych zgodnie z planem. Pandemia pandemią, ale „Szum” jedzie dalej – i to powyżej 30 km/h!

- 1

Dominika Kowynia, *Próba cofania*, 2019, z kolekcji prywatnej dzięki uprzejmości artystki i Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej

Adelina Cimochowicz, *Bez tytułu*, z cyklu *Naga ja Gaja*, 2020, fotografia cyfrowa; praca prezentowana na wystawie *Solidarność i sprawstwo* w Galerii Arsenał w Białymstoku, dzięki uprzejmości artystki i instytucji

Jonathas de Andrade, *Ryby (O Peixe)*, 2016, kadr wideo dzięki uprzejmości Galerii Vermelho, Galleria Continua, Alexander & Bonin oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



OKŁADKA:
Tomasz Kręcicki, 30, olej na płótnie, 120 x 90 cm, 2020

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 Kmak, Ryszard Kluszczyński, Jakub Knera, Piotr Kosiewski, Wiktoria Kozioł, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Iwona Kurz, Marika Kuźmicz, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Dorota Łagodzka, 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 Ślódkowski, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Tonia, Magdalena Ujma, Tomasz Załuski, Rafał Żwirerek

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

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

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

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

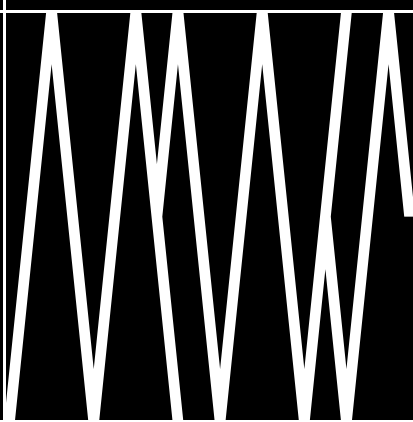
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

S Z U M

NR 30 JESIEŃ–ZIMA 2020

OD REDAKCJI	13	tekst: Piotr Policht
IN MEMORIAM	34	Artystka obecna. Wspomnienie o Teresie Tyszkiewicz tekst: Zofia Machnicka
TEMAT NUMERU	38	Sztuka postziemi tekst: Piotr Policht
INTERPRETACJE	52	Zorka Wollny. Głos z przyszłości, która nadeszła tekst: Stach Szablowski
OBIEKT KULTURY	66	O Zonie i Łuku, czyli piąta nowoczesność tekst: Karolina Majewska-Güde
TEORETYCZNIE	74	Organiczna korekta awangardy tekst: Agnieszka Rejniak-Majewska
BLOK	86	Biennale czułe, biennale krytyczne tekst: Piotr Sikora
DO WIDZENIA	98	Althamer / Matecki
ROZMOWA	104	Pewna lekkość sztuki Z Markiem Puchałą rozmawia Stach Szablowski fotografie: Łukasz Rusznica
STRONA ARTYSTKI/ARTYSTY	128	Planeta, <i>Dark Eros</i>
	129	Weronika Wysocka, <i>Never Ending Stripe</i>
	131	Karolina Wojtas, z projektu <i>Abzgram</i>
	132	Aleksandra Liput, <i>Intergalactic Olympics Cup formed during an alien's excretion process</i>
	133	Gizela Mickiewicz, <i>Odłożone przeszłości</i>
	134	Pamela Bożek, <i>Wasze Rzeczy / DAR SERCA</i>
RECENZJE	136	
WSKAZANE	176	Katarzyna Kozyra



NOT YET
WRITTEN
STORIES



WOMEN ARTISTS'
ARCHIVES ONLINE

ODKRYJ SZTUKĘ
EUROPEJSKICH
ARTYSTEK XX W.

WWW.FORGOTTENHERITAGE.EU



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Kreatywna
Europa

partnerzy



SCCA - LUBLIANA



partnerzy medialni



SZUM

blak

Projekt realizowany w ramach programu Kreatywna Europa

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

TRAFO

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

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



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

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

*DIE SONNE
NIE ŚWIECI
TAK JAK SŁOŃCE*

*DIE SONNE
DOES NOT SHINE
LIKE SŁOŃCE*

15.10.-29.11.2020

artyści i artystki / artists:

Apart collective
Karolina Breguła
Adam Chodzko
Zuzanna Czebatul
Martyna Hadyńska
Michał Iwanowski
Kijewski/Kocur
Małgorzata Mirga-Tas
Henrike Naumann
Grażyna Monika Olszewska
Tanja Ostojic
Marko Raat
Slavs and Tatars
Société Réaliste
Franciszek Starowieyski
Nomeda & Gediminas Urbonas

kurator / curator:

Jakub Gawkowski

aranżacja wystawy / exhibition design:

Karolina Babińska

Adam Chodzko, *The Pickers*, 2009
kadr z filmu / film still
dzięki uprzejmości artysty /
courtesy of the artist



BARBARA KOZŁOWSKA

LINIA



FOKSAL 11/4 WARSZAWA
26.09 - 14.11.2020



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



www.fundacjaartow.pl

70

20

● Nowa normatywność. Symposium Plastyczne Wrocław '70 / New Normativity. Wrocław '70 Visual Arts Symposium

●●
13.08-14.12.2020
Muzeum Współczesne
Wrocław
pl. Strzegomski 2
kurator / curator:
Piotr Lisowski
muzeumwspolczesne.pl

●●●
artyści / artists:

Legenda / Key:
Uczestnicy Symposiumu Plastycznego
Wrocław '70 /
Participants of the Wrocław '70 Visual
Arts Symposium

Magdalena Abakanowicz · Bogusław Balicki ·
Andrzej Bartłyński · Kuba Bąkowski · Jerzy Beręś
· Yuriy Biley · Marian Bogusz · Włodzimierz
Borowski · Józef Burlewicz · Jan Chwałczyk ·
Krzysztof Coriolan · Oskar Dawicki · Michał
Diamant · Zbigniew Dłubak · Jan Dobkowski ·
Tadeusz Dobosz · Zygfryd Dudzik ·

Jerzy Fedorowicz · Stanisław Fijałkowski ·
Paweł Freisler · Henryk Gato · Wanda Gołkowska ·
Zbigniew Gostomski · Barbara Gryka · Oskar
Hansen · Władysław Hasiąg · Jerzy Holuka ·
Rafał Jakubowicz · Konrad Janaszki · Zdzisław
Jurkiewicz · Włodzimierz Kąldowski ·
Tadeusz Kantor · Jerzy Kosalka ·

Eustachy Kasprowski · Grzegorz Kowalski ·
Paweł Kowzan · Barbara Kozłowska · Jarosław
Kozłowski · Edward Kosiński · Gerard
Kwiatkowski · Natalia Lech · Lechowski ·
Andrzej Łachowicz · Kasper Lecnim · Andrzej
Łobodziński · Zbigniew Makarewicz · Daniel
Malone · Adam Marczyński · Andrzej Matczewski ·

Alfonz Mazurkiewicz · Maria Michałowska ·
Igor Nagbauer · Ernest Napióczyk · Eugeniusz
Nyga · Roman Nyga · Jerzy Okiewicz · Janusz
Orbitowski · Ludmiła Popiel · Tadeusz Rolke ·
Arzy Rosołowicz · Irmina Rusicka · Ala Savashevich ·
Rajetan Sosnowski · Zdzisław Stanek ·
Henryk Stażewski · Adam Styka ·

Anna Szpakowska-Kujawska · Goran Škofić ·
Elżbieta Tejchman · Mikołaj Tkacz · Why Quit
(Karolina Balcer, Iwona Ogrodzka) · Bogumiła
Winiarska · Ryszard Winiarski · Anasztazy B.
Wiśniewski · Andrzej Wojciechowski · Jerzy
„Jury” Zieliński · Krystyn Zieliński · Jan Ziemiński
· Artur Żmijewski

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Partnerzy / Partners:



Wrocław
miasto spotkań

Wystawę i zakupy prac do kolekcji MWW
dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury / The exhibition and
purchase of works for the MWW collection was
co-financed by the Minister of Culture and National
Heritage from the Culture Promotion Fund

Patroni medialni / Media partners:



+TERAPIA NARODOWA Peter Johansson

3.10 – 13.12.2020

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

SI. Swedish
Institute iaspis

współpraca

Ambasada Szwecji
Warszawa

Wystawa pod honorowym
patronatem Ambasady Szwecji
w Warszawie



Centrum
Rzeźby
Polskiej
w Orońsku

ul. Topolowa 1
26-505 Orońsko
www.rzezba-oronsko.pl

Wracając do przyszłości

Biennale Zielona Góra 2020

www.biennalezielonagora.com

BWA ZIELONA GÓRA

EMG
MUSEUM OF MODERN ARTS
ZIELONA GÓRA

UŁ
UNIWERSYTET
ZIELONOGÓRSKI

Instytut Sztuk
Wizualnych
UZ

FUNDACJA GALON

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

15.11-15.11

15.11-15.11

WYSTAWY PROGRAM PUBLICZNY SYMPOZJUM RETURNING TO THE FUTURE

SYMPOZJUM 17.10.2020

CARBOLAND

M²/MAISON MINIÈRE

ROBERT KUŚMIROWSKI



MUZEUM
EMIGRACJI
GDYNIA ul. Polska 1

Muzeum Emigracji w Gdyni

Instalacja w ramach wystawy Carboland

Historia emigracji Polaków do pracy w kopalniach węgla
we Francji i Belgii w latach 1919 – 1939

04.09.2020–31.01.2021

Wstęp wolny
Więcej informacji: www.polska1.pl

Partnerzy



NARODOWE
ARCHIWUM
CYFROWE



Pas-de-Calais
Le Département



stichting
erfgoed wieden



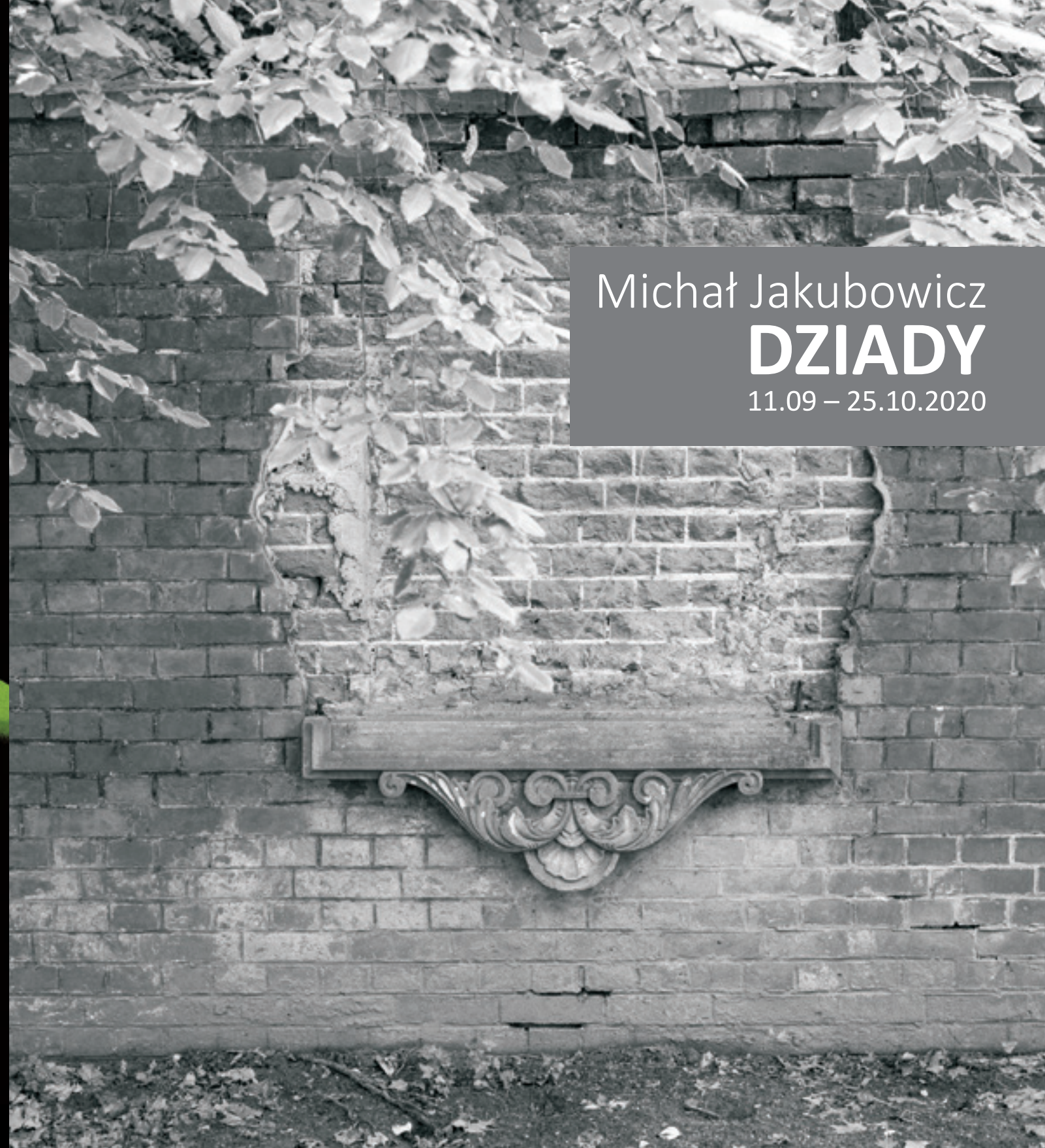
Radio Gdańsk



NOTES
—NA—6
TYGODNI

S Z U M

Partnerzy medialni



Michał Jakubowicz
DZIADY

11.09 – 25.10.2020



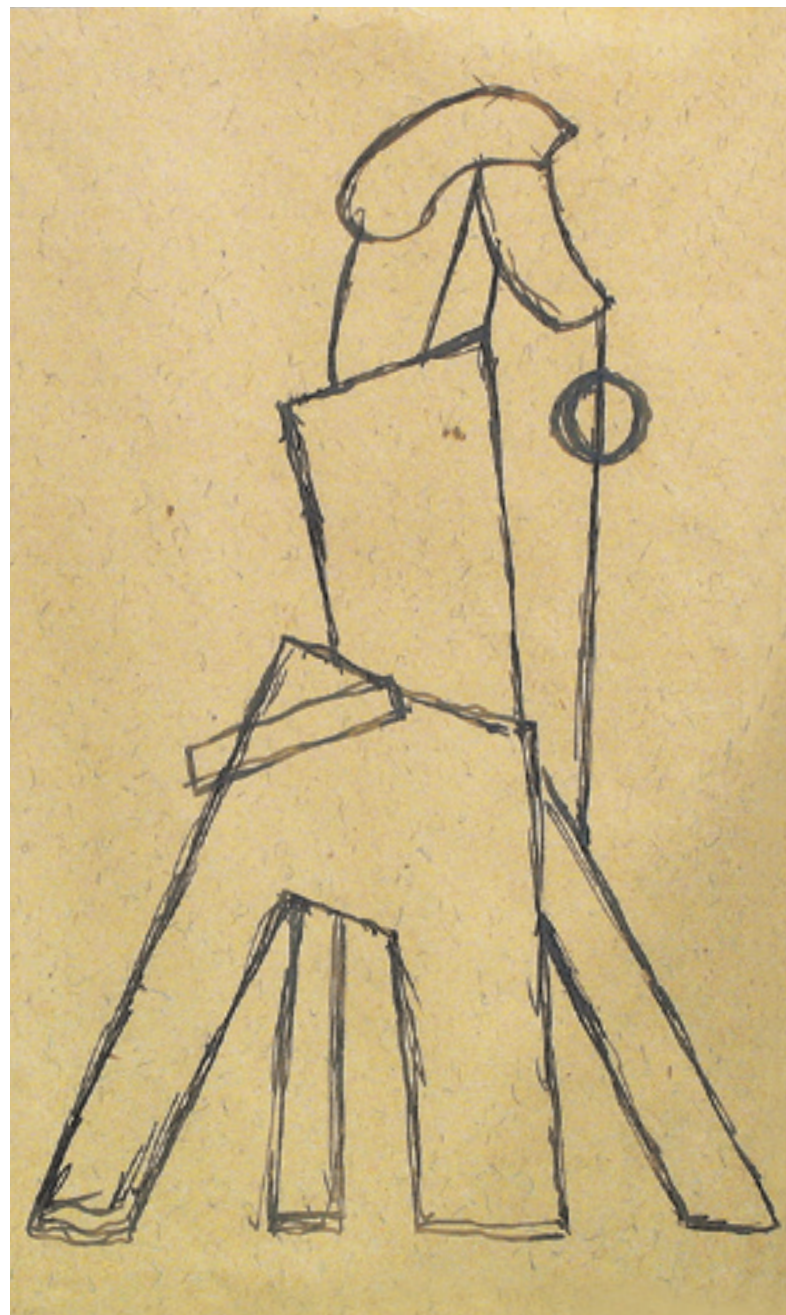
Instytucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego



Województwo
Kujawsko-Pomorskie



Galeria Sztuki Wozownia
Toruń, ul. Ducha Św. 6
www.wozownia.pl



Henryk Wiciński, Kompozycja [studium rzeźby zwierzęcia], atrament, papier

Hommage à Józef Chrobak – wokół pamięci Grupy Krakowskiej

20.11–23.12.2020

Galeria Piekary
ul. Św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
CK Zamek, Dziedziniec Różany
www.galeria-piekary.com.pl



Fundacja 9/11 Art Space
www.fundacjaartspace.pl

9/11 ART SPACE

Patronat
medialny:



Dofinansowano
ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury
oraz środków budżetowych
Miasta Poznania



POZNAŃ*



NAWROT ANNA I IRENA

9.10–19.11.2020

GALERIA BIELSKA BWA, BIELSKO-BIAŁA
www.galeriabielska.pl

Galeria Miejska Arsenal

Stary Rynek 6_Poznań

Magiczne zaangażowanie

www.arsenal.art.pl

18.09_31.10.2020

wernisaż:
18.09.2020_g. 18.00

POZnań*

arsenal

POZNAN

MO

SZUM

NNGT

Czas Kultury

iks

kultura

poznań.pl

make

make

Festiwal
sfinansowało
m.st. Warszawa.

KINOTEKA

Partnerzy:

KINOTEKA

Patronat:

VOGUE

Pismo.

AKTIVIST

Going

SZUM

ams

Co jest

www.nowyteatr.org
bilety.nowyteatr.org

3
PREMIERY

WRZESIEŃ
GRUDZIEŃ
2020

WA
OP

MARKUS
ÖHRN
–
EGLĖ
ŠVEDKAUSKAITĖ
–
OLIVER
FRLJIĆ

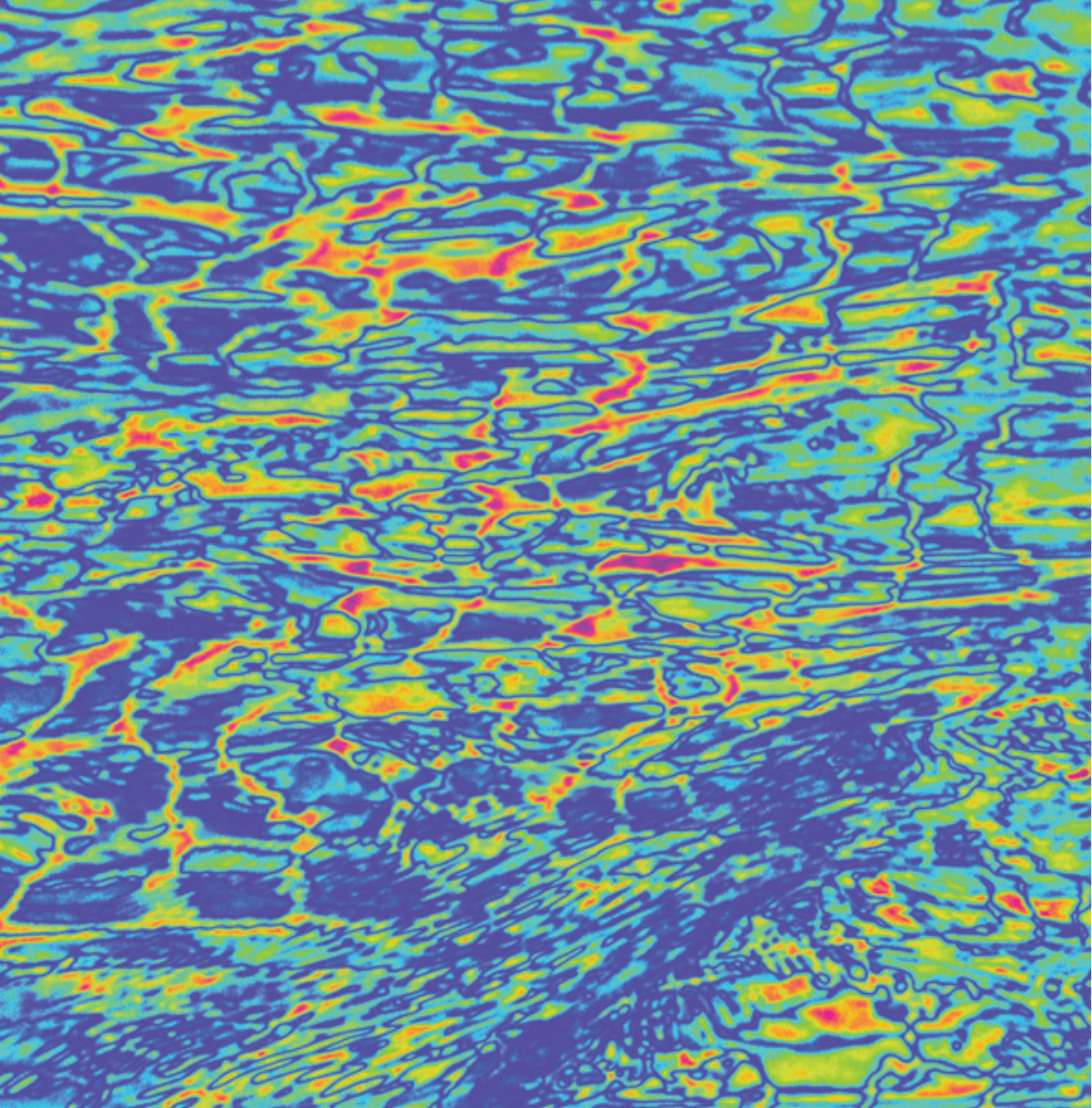
DRIES
VERHOEVEN
–
PHILIPPE
QUESNE
–
GOB
SQUAD

BLIZ
NOWA
EUROPA.
ZBLIZENIA

NOWY
TEATR

NO
E
OP

BLIZ
IA



narracje
#12

Gdańsk 2080.
Kongres
Futurologiczny
20-21.11.2020
Wrzeszcz Dolny

kuratorzy:
Karina Kottová
i Piotr Sikora

www.narracje.eu
fb: NarracjeGdansk
#narracje2020



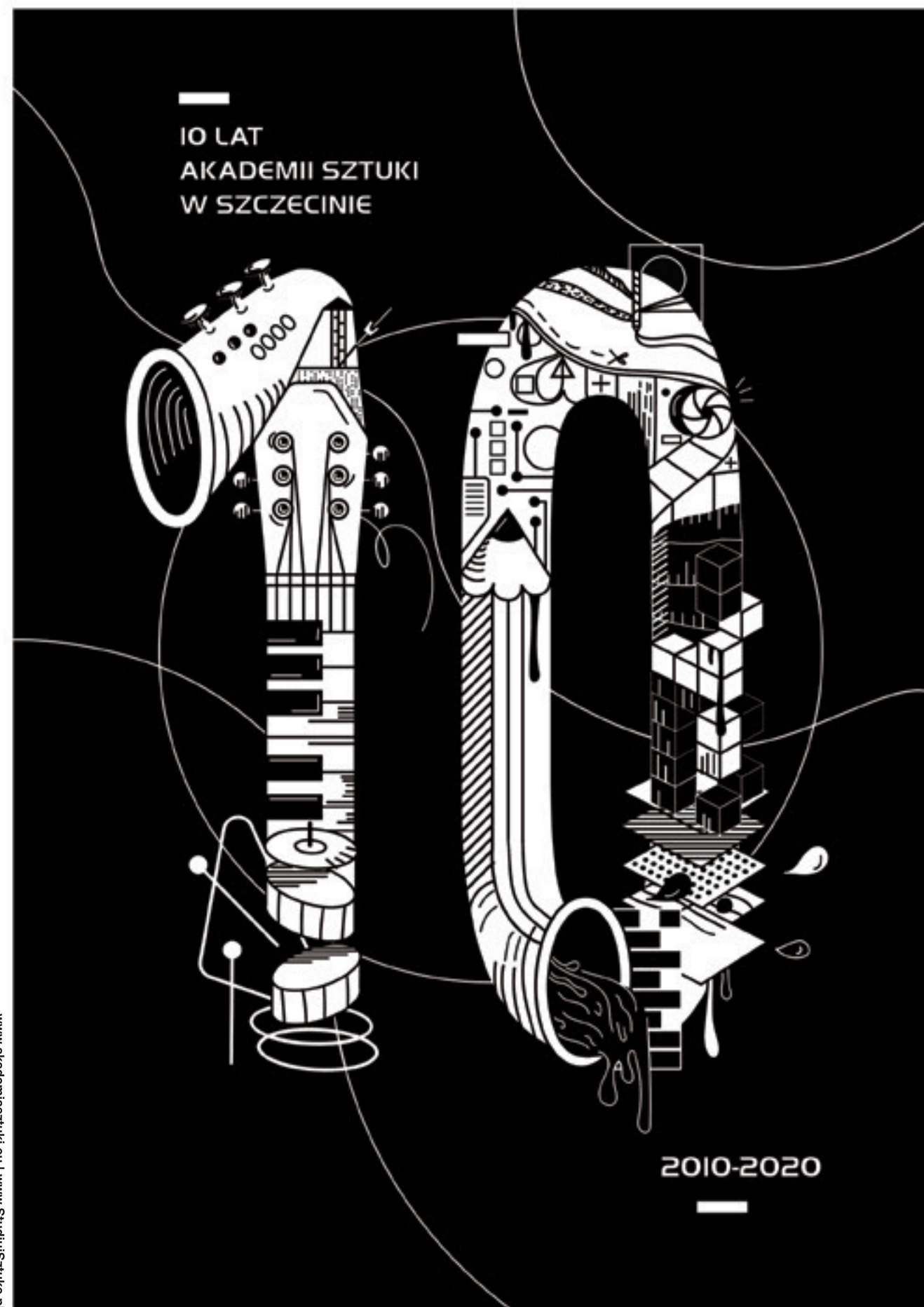
ORGANIZATOR
Instytut
kultury
miejscowej

WSPÓŁORGANIZATOR
GIM
Gdańskie
Instytut
Miejski

MECENAT
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



www.akademiasztuki.eu | www.StudiuJStuke.pl



autorka: KATARZYNA ZIOŁA
Plakat zajął pierwsze miejsce w konkursie dla studentów i absolwentów na plakat z okazji 10-lecia Akademii Sztuki w Szczecinie

STRACH

21.08–18.10.2020

OTWARCIE: 21.08.2020 / 18:00

GALERIA ARSENAŁ ELEKTROWNIA
UL. ELEKTRYCZNA 13, BIAŁYSTOK
(WEJŚCIE OD UL. ŚWIĘTOJAŃSKIEJ)

Zespół kuratorski:

Nikita Kadan,
Sergey Shabohin,
Monika Szewczyk,
Eliza Urwanowicz-Rojecka,
Natalia Vatsadze

Artystki i artyści:

AntiGonna, A.R.Ch., Mirosław Bałka,
Yevgenia Belorusets, Rafał Bujnowski,
Hubert Czerepok, Anna Daučíková,
Zhanna Gladko, Kote Jinchardze,
Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova,
Aleksei Kazantsev, Alina Kleytman,
Dana Kosmina, Tamar Nadiradze,
Marina Naprushkina, Ara Petrosyan,
Agnieszka Polska, Vlada Ralko,
Guia Rigvava, Sergey Shabohin,
Guram Tsibakhashvili, Alesia Zhitkevich,
Natalia Vatsadze & Ekaterine Ketsbaia,
Paweł Żukowski

WYSTAWA I PROGRAM TOWARZYSZĄCY realizowane w ramach
FESTIWALU WSCHÓD KULTURY / INNY WYMIAR 2020

WSCHÓD
KULTURY
INNY
WYMIAR

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Projekt finansowany
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

KULTURA
DOSTĘPNA

współorganizator
Białystok

BOX
Białostocki
Ośrodek
Kultury

G A L E R I A
Arsenal

INSTYTUT
POLSKI
TEBISI

SZUM

blok

CONTEMPORARY
LYNX

GŁOS
wyborcza

wyborcza.pl
BIAŁYSTOK

Polskie
Radio
Białystok

Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

Przeciw wojnie

80. rocznica pierwszego transportu do KL Auschwitz



13.06

–

15.11

2020

Dworzec PKP
Tarnów Główny

Marian Kołodziej
Hubert Czerepok
Zbigniew Libera
Jerzy Martynów
Krzysztof Piętka
Wilhelm Sasnal
Joanna Srebro
Grzegorz Sztwiertnia
Józef Szajna
Art Spiegelman

Krzysztof Piętka Wstecz 2018 olej na płótnie 90 × 90 cm



www.fundacjamuzeum.pl

BWA
TARNÓW

Instytucja Kultury Miasta Tarnowa
www.bwa.tarnow.pl



MAŁOPOLSKA

Projekt finansowany z budżetów
Miasta Tarnowa i Województwa Małopolskiego

OSTATNIE
SZTUKI
NA JESIEŃ



SZUM × BOLESŁAW
CHROMY

„To co, podpalamy?”
koszulka M / L

cena: 59 zł

sklep.magazynszum.pl

Marek Rachwałik
fot. Karolina Zajączkowska

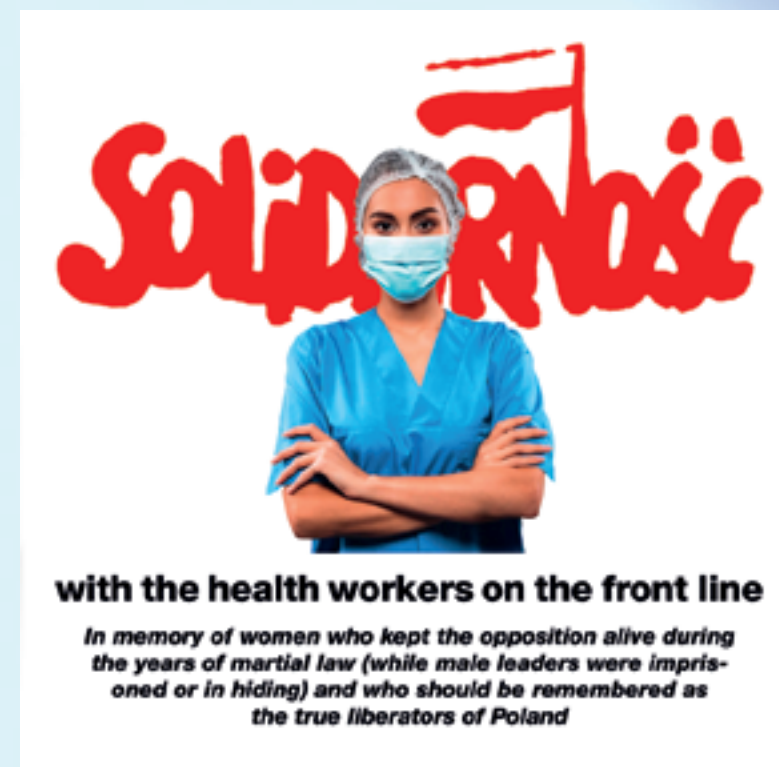
Praca =

Dokumentacja Wyobraźni

Work =

Documentation of Imagination

Kolekcja online Muzeum Sztuki w Łodzi



Sanja Iveković, *Solidarność 1989–2020*, 2020, kolaż

artystki/artysty:

ZBYNĚK BALADRÁN, ALESSANDRO BOSETTI, ALAN BUTLER, CAROLINA CAYCEDO,
CELINE CONDORELLI / WENDELIN VAN OLDENBORGH, TATIANA CZEKALSKA /
LESZEK GOLEC, WOJCIECH DADA / RAFAŁ JAKUBOWICZ, SANJA IVEKOVIĆ,
ELŻBIETA JABŁOŃSKA, CECYLIA MALIK, ANNA NOWICKA, PAKUI HARDWARE,
JADWIGA SAWICKA, ALICJA ROGALSKA, SUZANNE TREISTER, MONIKA ZAWADZKI

documentation-of-imagination.msl.org.pl

ms
Muzeum Sztuki

Instytucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

promuje
tódzkie

Współprowadzona przez
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas
Muzeum Sztuki
w Łodzi

FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partner opus/film

Tekst: Zofia Machnicka

Artystka obecna

Wspomnienie o Teresie Tyszkiewicz

„Wspomnienie”, implikujące przywoływanie osoby, której już nie ma, jest formą nieadekwatną do mojego stanu ducha. Zarówno moja wyobraźnia, jak i mój wewnętrzny – zazwyczaj zdyscyplinowany – „zdrowy rozsądek” nie są w stanie śmierci Teresy zaakceptować, choć odeszła już dwa miesiące temu. Mam ją ciągle przed oczyma i bardzo realnie czuję jej obecność. Rozmawiamy poprzez prace, które towarzyszą mi nieprzerwanie od wielu miesięcy – od kiedy zaczęłam pracować nad jej wystawą *Dzień po dniu* (Muzeum Sztuki w Łodzi) [zob. recenzję, s. 173 – przyp. red.].

Nie znałam osoby, której obecność byłaby tak dojmująca.

Myślę, że mój problem z uwewnętrznieniem braku Teresy jest związany z tą właśnie niezwykłą cechą, którą trudno mi inaczej nazwać. Teresa była o b e c n a – obecnością zarówno cielesną – ciągle widzę jej piękne i w każdym calu kobiece, ale też silne, ciało – jak i wewnętrzną, związaną zapewne z niezłomną wręcz siłą woli i odwagą.

Pamiętam nasze pierwsze spotkanie w Sucey-en-Brie pod Paryżem, gdzie artystka pracowała i mieszkała ze swoim mężem i jednocześnie towarzyszem drogi twórczej, Zdzisławem Sosnowskim. Przedstawiła nas sobie Klaudia Podsiadło, była dyrektorka Instytutu Polskiego w Paryżu. Gdy poznałyśmy się w 2014 roku, granica między pierwotnie odrębnymi pracownią i domem była już niewidoczna – Teresa pracowała wszędzie, więc w każdym zakątku budynku prace mieszały się z pamiątkami i przedmiotami codziennego użytku. Jej otwartość i niezwykła życzliwość

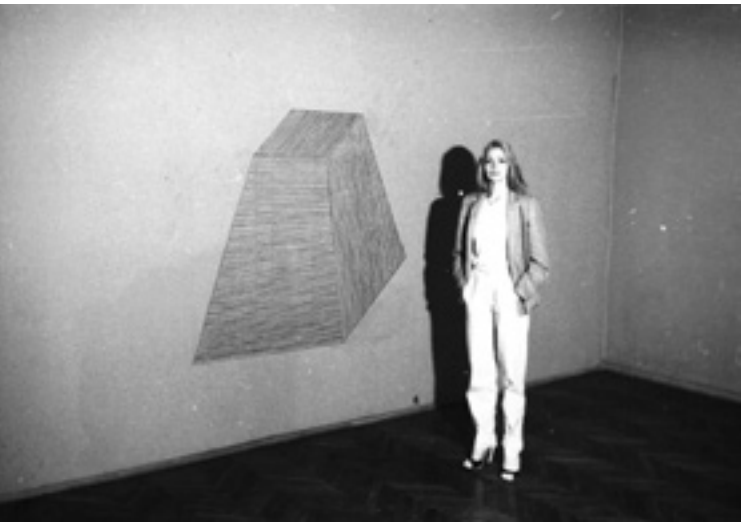
Teresa Tyszkiewicz, *Wata 2*, 1981, fotografia czarno-biała
23,5 x 17 cm, archiwum artystki



1 Teresa Tyszkiewicz na wystawie Sola LeWitta, Galeria Studio Warszawa, 1981, fot. Zdzisław Sosnowski, dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego

2 Dokumentacja nad Sekwaną pierwszych wielkoformatowych reliefów szpilkowych Teresy Tyszkiewicz, Paryż, 1984 fot. Krzysztof Pruszkowski, dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego

3 *Épingles, rouge et noir / Szpilki, czerwony i czarny*, 1985 szpilki, papier, akryl i olej na płótnie, 300 x 150 cm, detal dzięki uprzejmości artystki, fot. Anna Zagrodzka © Muzeum Sztuki w Łodzi



1



2



3

Niejednoznaczny sposób obrazowania kobiecego doświadczenia, ciągle oscylowanie na cienkiej granicy między erotyzmem, fizjologią a nawet brutalnością – to prekursorskie w latach 80. poszerzenie pola sztuki dla anormatywnej kobiecości, w ramach której mieszczą się zarówno sensualność, erotyzm i kruchość, jak i ból, siła, a nawet wstręt.

sprawiły, iż od razu poczułam się pełnoprawną uczestniczką tej rzeczywistości, w której twórczość była splecionym z życiem praktykowaniem, pozbawionym patosu, będącym na równi z prowadzeniem domu i wychowywaniem dzieci materią codzienności.

Całkowita autentyczność i bezpośredniość Teresy, nigdy niezabarwiona nawet cieniem towarzyskich czy środowiskowych gier, wydała mi się wtedy zupełnie niemożliwa, w dzisiejszym świecie absurdalnie nierealistyczna. Dopiero później, gdy już znałyśmy się dobrze, zrozumiałam, że ta właśnie bezkompromisowa otwartość i bezpośredniość stanowią o sile twórczości Teresy.

Takie są właśnie jej prace, obecne, fizycznie wręcz dojmujące i bezpośrednie.

Teresa od początku konsekwentnie opierała swoją twórczość na doświadczaniu i konfrontacji z materią, unikając czysto intelektualnych czy ideowych założeń. Głównym medium w ramach jej metody twórczej było ciało, które obdarzała pełnym zaufaniem. Ciało świadome swojej seksualności, doświadczające przyjemności, bez wstydu manifestujące kobiecość i kobiece doświadczenie. Ale także – a może przede wszystkim – ciało jako medium artystyczne, ciało jako źródło poznania i doświadczania (nierazko bolesnego).

Pamiętam dłonie Teresy, zniszczone i zniekształcone kilkudziesięcioletnim procesem wbijania szpilek i dość brutalnie kontrastujące z innymi częściami jej ciągle pięknego ciała. Artystka była już wtedy całkowicie zanurzona w „procesie szpilkowym”, który rozwijała od lat 80. Wszędzie rozłożone były „naszpilkowane” obiekty, kawałki blachy i cynowe naczynia z nalutowanymi szpilekami, naszpilkowane buty i ubrania, gumowe węże nabite szpilekami. Niemal transowy proces ich wbijania stał się codziennym rytuałem, sposobem wyrażania siebie i swojej relacji ze światem, swoistym zapisem codziennych zmagających. Proces przebijania, ekspresyjny i w gruncie rzeczy brutalny, odczytywałam jako metaforę udręki i bólu, a jednocześnie jako rytuał przynoszący ulgę.

Wydawało mi się wtedy, iż w Teresie tkwi pewna sprzeczność. Artystka była z jednej strony wcieleniem kobiecości i erotyzmu – zawsze seksownie ubrana, nigdy nie rozstawiała się ze szpilekami (nawet w domu), z drugiej zaś – zdecydowana i niezwykle silna, także w sensie fizycznym. Również w jej twórczości sensualne doświadczenie kobiecości analizowane w dokamerowych performansach i pracach fotograficznych wydawało się stać w sprzeczności z codziennym, powtarzalnym i długotrwałym procesem „szpilkowania”, z próbą wyrażenia własnej kondycji przez fizyczne i bolesne doświadczanie.



Teresa Tyszkiewicz, *Ziarno*, fotografia czarno-biała 1980, 68 x 97,5 cm, archiwum artystki

Przygotowując wystawę dla Muzeum Sztuki w Łodzi, zrozumiałam, że ta właśnie ambiwalencja, wbudowana głęboko w samą Teresę, stanowi wewnętrzny morfem jej twórczości. Niejednoznaczny sposób obrazowania kobiecego doświadczenia, ciągle oscylowanie na cienkiej granicy między erotyzmem, fizjologią a nawet brutalnością – to prekursorskie w latach 80. poszerzenie pola sztuki dla anormatywnej kobiecości, w ramach której mieszczą się zarówno sensualność, erotyzm i kruchość, jak i ból, siła, a nawet wstręt. W pracach artystki, tak jak w niej samej, te kategorie współistnieją i przenikają się, tworząc pełną napięcia równowagę i zaprzeczając esencjalistycznym kategoryzującym.

Teresa zawsze broniła się przed etykietkami, nie chciała być zasznuflowana jako feministka. Starałam się to uszanować, ale im dłużej o tym myślę, tym bardziej jestem przekonana, iż szkoda byłoby nie spojrzeć na jej twórczość także z tej perspektywy. Jestem też przekonana, że obcowanie z tak autentycznym zjawiskiem jak praktykowana przez Teresę twórczość jest – szczególnie w dzisiejszym kontekście – potrzebna i uwalniająca. Dzięki odwołaniu się do głębokich, osobistych przeżyć jest niezwykle komunikatywna – na poziomie odczuć i emocji – i w związku z tym bardzo uniwersalna.

30 marca 2020

Tekst: Piotr Policht

Sztuka postziemi

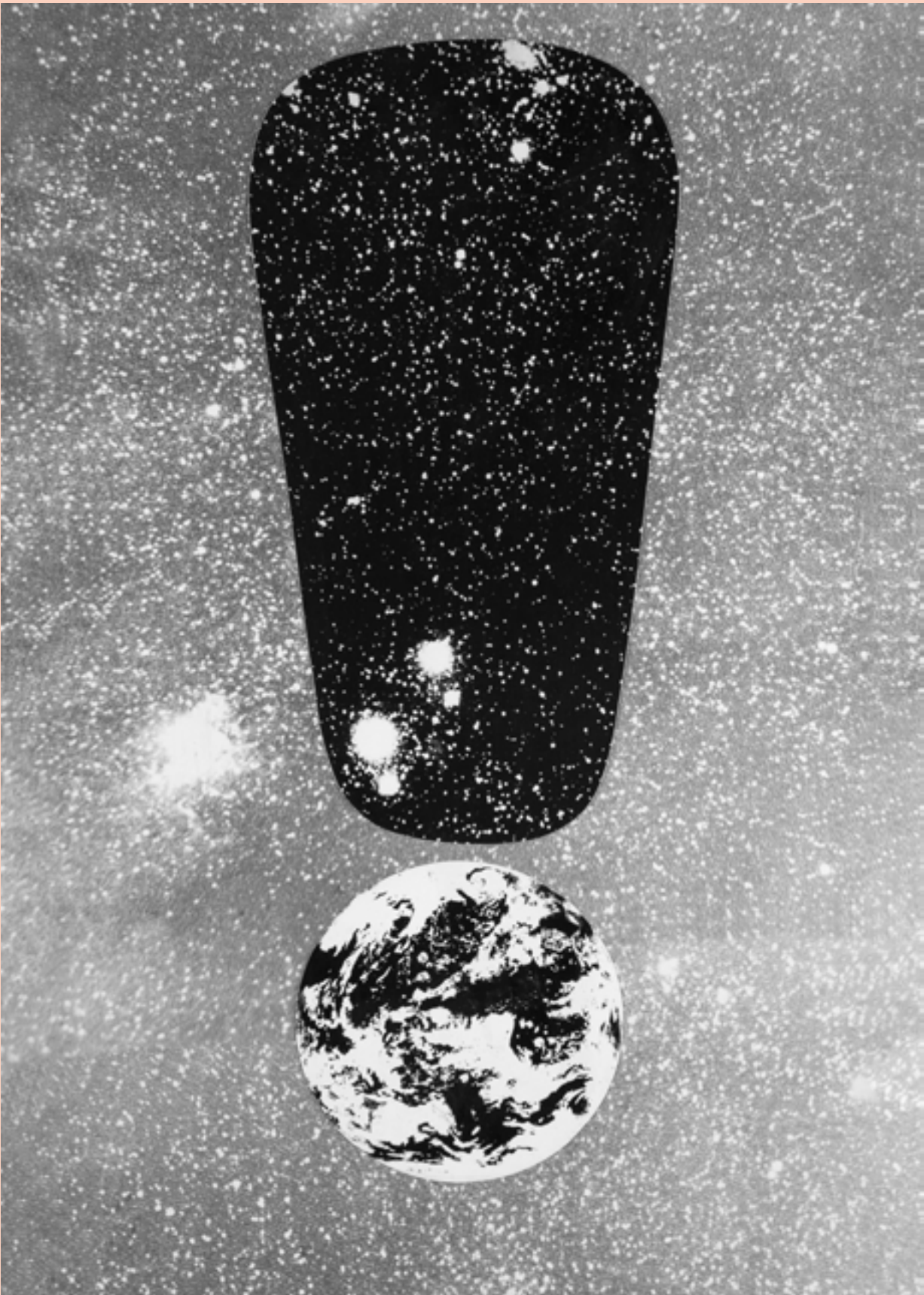
Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
5 czerwca – 13 września 2020
duet kuratorski: Sebastian Cichocki, Jagna Lewandowska

Sometimes the tools I bring from a lifetime in and on the edge of the arts are pretty useless when confronting land use and abuse.

Lucy R. Lippard

W poprzednim numerze „Szumu” Sebastian Cichocki w rozmowie z Jakubem Banasiakiem wieszczył, że katastrofa klimatyczna oznacza niechybny „koniec pewnej formacji, którą nazywaliśmy sztuką współczesną”¹. Tymczasem wzniesiony na dziewiętnastowiecznych fundamentach gmach świata sztuki jest jednak jak neostylowe budowle z epoki – raczej mało sexy, ale zaskakująco solidny. Kuratorowana przez Sebastiana Cichockiego i Jagnę Lewandowską wystawa *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany* nie będzie z pewnością ciosem, który skruszy jego mury. Wręcz przeciwnie – to łabędzi śpiew tego porządku, wieszczący koniec *status quo*, ale i rozmiłowany w klasycznych muzealnych środkach. Otwarta z kilkudziesięciodniowym opóźnieniem, które z fetyszystyczną rozkoszą odliczano na stronie internetowej wystawy, ekspozycja to z pewnością jedna z najważniejszych wystaw w programie MSN w ostatnich kilku latach.

1 *Postsztuka w stanie wyjątkowym. Z Sebastianem Cichockim rozmawia Jakub Banasiak*, „Szum” 2020, nr 29, s. 33.



Zdjęcia z wystawy dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Rudolf Sikora, *Wykrzyknik*, fotografia, papier druk artystyczny, 1974/2020, dzięki uprzejmości artysty



Suzanne Husky
La Noble Pastorale
gobelin, 2016/2017
dzięki uprzejmości artystki

Jako że polskie pole sztuki wciąż pozostaje peryferyjne, to i problemy muzeów pozostają przynajmniej dość trywialne – w końcu wciąż mamy jeszcze instytucje publiczne dotowane z ministerialnego budżetu, a nie żyjące na garnuszku gigantów z branży paliwowej.

Jej kuratorzy odsądzają co prawda od czci i wiary wszystkich posługujących się określeniem „zwrot ekologiczny” w odniesieniu do szeregu wystaw poruszających tematy katastrofy klimatycznej i antropocenu w ostatnich dwóch latach, jednak to właśnie w tym ciągu nieuchronnych porównań wyraźnie kształtuje się stawka *Wieku półcienia*, którą jest coś więcej niż opowiadanie o katastrofie za pomocą medium wystawy. Lewandowska i Cichocki wykładają na stół o wiele silniejsze karty – *Wiek półcienia* to nie tylko narracja o tym, jak sztuka od lat reagowała na ślepą eksploatację planety, ale i pytanie, czym w ogóle sztuka być powinna.

Katastrofy klimatycznej nie da się zignorować z oczywistego powodu – ponieważ dotyka lub dotknie w różnym stopniu wszystkich mieszkańców globu. Holistycznego podejścia wymaga więc również podjęcie tematu przez instytucje – nie chodzi o koniunkturalne zrobienie wystawy

na temat i kontynuowanie *business as usual* (z tego miejsca serdecznie pozdrawiam Maszę Potocką), a o głębszą transformację praktyk wystawienniczych i infrastruktury galerii i muzeów, które przyzwyczyły nas do tego, że lubią dla ładnego displayu machnąć parę ścianek pod projekcję jednej pracy wideo, a po dwóch miesiącach wywalić je na śmietnik. Nawet jeśli ślad węglowy produkowany rocznie przez muzeum przewyższa wyraźnie szkody czynione – chcąc nie chcąc – przez pojedynczego widza, nadal nie jest to oczywiście skala korporacyjno-przemysłowa i rezygnacja z drukowania idiotycznej makulatury na błyszczącym papierze i kupowania setek plastikowych kubków to nie kwestia ratowania świata, a po prostu wystrzegania się hipokryzji.



Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany
fragment wystawy, fot. Daniel Chrobak

Taki stan rzeczy najlepiej obrazują poczynania powołanej wiosną grupy roboczej „Muzea dla klimatu”. „Audytorzy zajmą się takimi tematami jak zużycie papieru i energii elektrycznej, używanie plastikowych butelek i kapsułek do kawy” – relacjonował w maju Arkadiusz Gruszczyński plany Zachęty, która zamierza zaprosić do przeprowadzenia „ekoaudytu” Spółdzielnię Krzak. „Chcemy, żeby zmiany dokonywały się już na poziomie decyzji pojedynczych pracowników: czy wydrukować tekst, czy przeczytać go na ekranie komputera; czy zafundować sobie przechadzkę do kosza na korytarzu bez mnożenia bytów i foliowych worków; czy zamówić obiad w plastikowym opakowaniu” – mówiła Magdalena Komornicka². Oszczędzając audytorkom czasu, odpowiem na te pytania od razu:

nie drukować, iść do kosza, nie zamawiać. Cóż, jako że polskie pole sztuki wciąż pozostaje peryferyjne, to i problemy muzeów pozostają przynajmniej dość trywialne – w końcu wciąż mamy jeszcze instytucje publiczne dotowane z ministerialnego budżetu, a nie żyjące na garnuszku gigantów z branży paliwowej i dostosowujące swój program do miękkich nacisków członków rad nadzorczych uwikłanych w korporacyjne interesy.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej do problemu transformacji instytucjonalnych praktyk podchodzi na kilku poziomach. Od najbardziej oczywistych i zauważalnych, jak wydrukowanie zaprojektowanego przez Jakuba de Barbaro folderu z opisami prac w formie czarnobiałej gazety czy zbudowanie scenografii (projektu berlińskiej Kooperative für Darstellungspolitik) z materiałów wygrzebanych z muzealnego magazynu, po minimalizację kosztownych dla budżetu i środowiska międzynarodowych wypożyczeń. To ostatnie możliwe było także dzięki współpracy międzyinstytucjonalnej na lokalnym polu – choć *Wiek półcienia* opiera się na zupełnie innej narracji niż *Zjednoczona Pangea* w Muzeum Sztuki w Łodzi czy *Kłęska urodzaju* w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, znajdziemy na nim prace prezentowane wcześniej na obu tych ekspozycjach.

Produkcja MSN umieszcza je jednak w innym kontekście – wystawa Lewandowskiej i Cichockiego nie jest klasyczną narracją historyczną o początkach środowiskowego zaangażowania, niewiele ma również wspólnego z moralistyczną i formalistyczną *Bezludzką Ziemią* w CSW Zamek Ujazdowski i akcentującą sprawczość *Zjednoczoną Pangeę* w MSŁ. Choć warszawska wystawa obejmuje chronologicznie okres podobny do łódzkiej – od późnych lat 60. do współczesności – nie jest, co może zaskakiwać, ekspozycją o interwencyjnym zacięciu. Jesteśmy tu na antypodach narracji znanej choćby z antyfaszystowskiej wystawy *Nigdy więcej*, z jej klarownym podziałem na trzy historyczne rozdziały i aktywistycznym żarem. W *Wiek półcienia* kuratorzy prowadzą nas wąskimi ścieżkami przez kolejne pętle czasowe, zaś historia i współczesność nieustannie się przenikają, dopowiadając się nawzajem, ale i gorzko weryfikując.

Ton tego spotkania wyznacza zderzenie prac Shany Moulton z dokumentacją działań słoweńskiej grupy OHO. Na początku lat 70. grupa przeszła drogę od efemerycznych działań w plenerze do założenia w słoweńskiej wsi komuny, gdzie sztuka rozmyła się w typowo hipisowskiej codzienności. Sielanka polegająca na wspólnym lepieniu

2 Arek Gruszczyński, *Może tu będzie szpital*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8925-moze-bedzie-tu-szpital.html> [dostęp: 7.07.2020].

garnków i medytacjach trwała rok, we wsi, zresztą do dziś, pozostał tylko najwytrwalszy Marko Pogačnik. Krzywe odbicie tych eskapistycznych tęsknot znajdujemy w *Whispering Pines 10* Moulton, kolejnej części wieloletniego cyklu amerykańskiej artystki, wideooperze stworzonej we współpracy z Nickiem Hallettem. Bohaterka *Whispering Pines*, Cynthia, alter ego artystki, to hipochondryczka owładnięta manią *self-care*, która nieustannie próbuje osiągnąć psychiczny balans i dobre samopoczucie za sprawą kolejnych ćwiczeń, diet, mikstur, soli do kąpieli czy durnostojek w rodzaju elektrycznych wodospadów. W *Whispering Pines 10* Cynthia wyrusza na poszukiwanie „swojego drzewa”, wiedziona nawoływaniem Julii „Butterfly” Hill, która w latach 90. zasłynęła z obrony starej kalifornijskiej sekwoi przed wycinką, sprzeciwiając się jej przez zamieszkanie w koronie ogromnego drzewa. Kuratorzy interpretują poszukiwania Cynthii jako świadectwa przezwyciężenia asekuracyjnej postawy i walkę w obronie środowiska dotkniętego katastrofą, jednak wymowa zeszłorocznej odsłony *Whispering Pines* wydaje się mniej optymistyczna. W kolejnych odsłonach cyklu Moulton co prawda delikatnie ośmiesza różnorakie formy newage’owej duchowości i pogoni za psychicznym spełnieniem za sprawą kolejnych bzdurnych zakupów i rytuałów, za każdym razem przydając im jednak pewnego powabu i przyznając się do fascynacji tym ezoterycznym konsumpcjonizmem. Poszukiwania „swojego drzewa” zdają się jedynie kolejnym rozdziałem w niekończącej się podróży Cynthii, która nie staje się nagle aktywistką Extinction Rebellion, a poszukuje w kalifornijskich lasach kolejnej drogi do duchowego spełnienia.

Na *Wiek półcienia* nie brakuje prac w zaskakująco prosty sposób ilustracyjnych – już w holu-księgarni wita widzów seria małych reportażowych obrazków Akiry Tsuboia na temat awarii reaktora jądrowego w Fukushima oraz gobelin Suzanne Husky przedstawiający protest przeciwko wycinie drzew, a bazujący na flandryjskim cyklu tapiserii z końca XV wieku znanych jako *Dama z jednorożcem*. Te proste ikonograficznie, choć wyszukane formalnie prace odgrywają tu rolę ornamentu i stylistycznego wabika, jako że *Wiek półcienia* jest przede wszystkim wystawą o land arcie i jego dziedzictwie. Kuratorzy nie obierają jednak czysto historyczno-artystycznej perspektywy – sztuka ziemi nie stanowi tu zamkniętego w konkretnym okresie i reprezentowanego przez określone artystki i określonych artystów rozdziału w dziejach sztuki, a raczej model wrażliwości. W ten sposób Lewandowska i Cichocki rozszerzają spektrum sztuki opatrywanej tym terminem, proponując dość istotne z lokalnej perspektywy przewartościowanie



Beom Kim, *Skala, która nauczyła się poezji Jung Jiyonga*
kadr wideo, 731'00", 2010, dzięki uprzejmości artysty

land artu, przez polską historię sztuki traktowanego dotąd raczej po macoszemu.

Landartowa wrażliwość rozgałęzia się tutaj na trzy zasadnicze odnogi: amerykańską, brytyjską i – już wspomnianą – środkowoeuropejską. Model brytyjski, dość efemeryczny i oparty na prywatnym i nieinwazyjnym postrzeganiu krajobrazu, najlepiej podczas wędrówki, reprezentowany jest przede wszystkim przez dwóch najsłynniejszych artystów spacerowiczów, czyli Richarda Longa i Hamisha Fultona. Jego specyficzna odnoga to aktywność

***Wiek półcienia* jest przede wszystkim wystawą o land arcie i jego dziedzictwie. Sztuka ziemi nie stanowi tu zamkniętego w konkretnym okresie i reprezentowanego przez określone artystki i określonych artystów rozdziału w dziejach sztuki, a raczej model wrażliwości.**

rodzinnego kolektywu Boyle Family dokumentującego w formie precyzyjnych odlewów fragmenty ziemi z miejsc przypadkowo wskazanych przez uczestników performansu na wystawie w londyńskim ICA w 1968 roku. Z kolei model amerykański – operujący spektakularną skalą, napędzany mitologią amerykańskiego pejzażu z jego rozległymi pustkowiami oraz nowym spojrzeniem na całą planetę, która podczas wyścigu kosmicznego lat 60. po raz pierwszy mogła zostać ujrzana jako niewielka błękitna kulka dryfująca w przestrzeni – reprezentuje Robert Morris. Jego litografie z serii *Earth Projects* to cały katalog potencjalnych landartowych projektów związanych z wachlarzem, jak określił to Morris, „fenomenów, których można doświadczyć na dworze”. Wśród nich znalazły się zarówno burze piaskowe i trzęsienia ziemi, jak i ludzkie interwencje w postaci betonowych tam i podziemskich żywopłotów. Nie przypadkiem zamiast fotograficznej dokumentacji jednej z pustynnych realizacji Nancy Holt czy Roberta Smithsona oglądamy właśnie wybór nieco mniej w Polsce znanych, pięknych formalnie i konceptualnie, brawurowych litografii Morrisa. Pokazują one bowiem amerykański land art nie w formie konkretnej struktury rzeźbiarskiej, powstałej przy wykorzystaniu floty koparek i buldożerów, a z perspektywy holistycznego patrzenia na krajobraz i ludzkie weń interwencje.

W tak ustawionej optyce jako bezpośredni kontynuatorzy historycznego land artu jawią się zarówno Center for Land Use Interpretation, badający wszelkie formy ludzkich interwencji terenowych, od przemysłowych odwiertów



Thierry De Cordier, *Dyskurs alpejski*, sitodruk, papier, 1987
dzięki uprzejmości Van Abbemuseum w Eindhoven



i rolniczych przekształceń po interwencji artystyczne, gromadzące archiwum, organizujące wycieczki i wystawy, jak i posługujący się podobnymi strategiami kolektyw INTERPRT, skupiający się na badaniu przypadków ekobójstwa. W tej tradycji lokuje się też Rasheed Araeen, którego projekty z lat 1998–2009 domykają klamrą narrację rozpoczętą przez prace Morrisa. Artysta i teoretyk, twórca swego czasu kluczowego dla rozwoju postkolonialnej, a poniekąd i ekokrytycznej teorii czasopisma „Third Text”, jest autorem między innymi mniej i bardziej spektakularnych projektów artystyczno-inżynierskich bezpośrednio odpowiadających na potrzeby mieszkańców różnych części świata – od kolektywnego gospodarstwa rolnego i tamy w rodzinnym Pakistanie po serię *Mediterranea*, projektującej potencjalne formy współpracy gospodarczej między Europą, Afryką i Azją.

Araeen, ze swoją ogłoszoną po raz pierwszy na łamach „Third Text” koncepcją ekoestetyki, to także jeden z patronów teoretycznych wystawy. Swój manifest *Ecoaesthetics. A Manifesto for the Twenty-First Century* rozpoczyna od wypunktowania porażek formacji awangardowej. „Narcystyczne ego” artysty awangardowego nie pozwoliło nigdy, zdaniem Araeena, na faktyczne spełnienie postulatów połączenia sztuki z życiem, krytyka instytucjonalna zaś szła w parze z poszukiwaniem legitymizacji praktyk artysty z punktu widzenia instytucjonalnej władzy, w efekcie doprowadzając do „szczęśliwego uścisku”. Araeen sztukę „tworzoną i promowaną dziś jako awangardowa” w swojej płomiennej tyradzie uznaje *en masse* za zupełnie pozbawioną krytycznego ostrza i potencjału, oderwaną od codzienności spektakularną rozrywkę uwikłaną w rynek i artystyczny celebrytizm. By idee awangardowe jakoś ocalić i połączyć

„Narcystyczne ego” artysty awangardowego nie pozwoliło nigdy, zdaniem Rasheeda Araeena, na faktyczne spełnienie postulatów połączenia sztuki z życiem, krytyka instytucjonalna zaś szła w parze z poszukiwaniem legitymizacji praktyk artysty z punktu widzenia instytucjonalnej władzy, w efekcie doprowadzając do „szczęśliwego uścisku”.

Maria Pinińska-Bereś, *Modlitwa o deszcz*, wydruk cyfrowy, papier 19/7/2020, dzięki uprzejmości Fundacji Im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia oraz Galerii Monopol

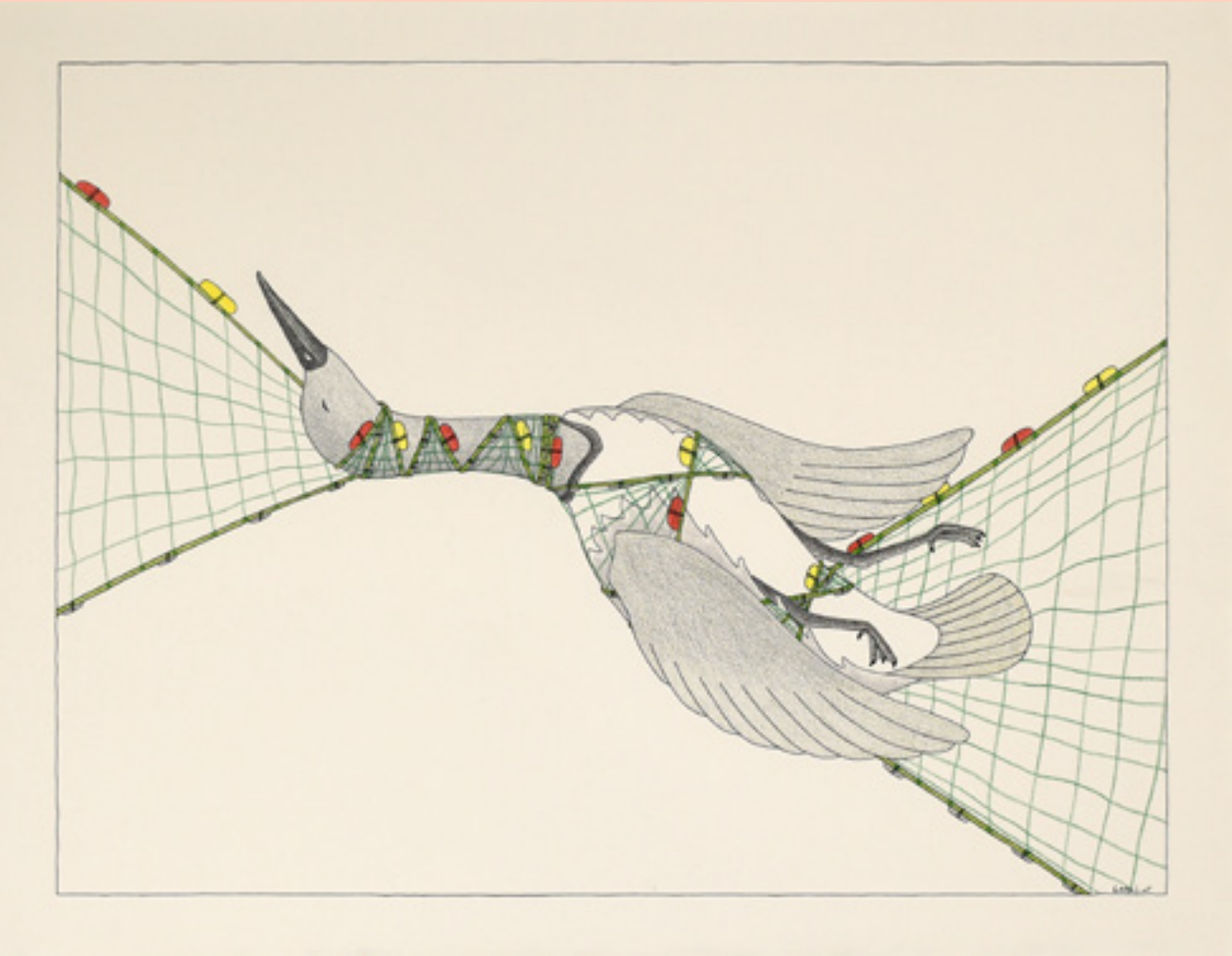


Mitsutoshi Hanaga, *Kolektyw mnichów modlący się o śmierć właścicieli korporacji odpowiedzialnych za zanieczyszczenie środowiska rzek Suzuka w Yokaiichi*, druk cyfrowy, papier, 19/7/2020, dzięki uprzejmości Mitsutoshi Hanaga Project Committee (Taro Hanaga, Gallery Kochuten i Aoyama Meguro)

sztukę z życiem, ulepszyć je i „uratować planetę przed całkowitym zniszczeniem”, postuluje on przede wszystkim uwolnienie się od produkcji muzealnych lub rynkowych obiektów³. W tak postrzeganym spektrum ekoestetyki czy land artu w poszerzonym polu mieści się też wieloletnia zajawka Sebastiana Cichockiego, czyli praktyki postartystyczne – reprezentowane tutaj między innymi przez piec chlebowy kolektywu Futurefarmers czy fotografię lodowej stupy w Ladakh w Indiach, zaprojektowanej przez inżyniera Sonama Wangchuka i dostarczającej wodę mieszkańcom regionu nękanego suszami, od kiedy zmiany klimatu zaburzyły proces sezonowego topnienia himalajskich lodowców. Zdematerializowaną formę bliską antykomercyjnego land artu z postulatów Araeena przyjmuje trzecia grupa prac wpisujących się w zarysowaną na *Wieku półcienia* wrażliwość sztuki ziemi, czyli conceptualne prace artystek i artystów środkowoeuropejskich z przełomu lat 60. i 70.: działania wspomnianej grupy OHO, realizacje

z pleneru „Ziemia Zgorzelecka” czy prace Rudolfa Sikory. Te ostatnie stanowią również jeden z ideowych zworników wystawy, reprezentując frapującą kuratorów perspektywę myślenia wykraczającego poza doraźność nie w perspektywie paru lat, a czasu geologicznego. W *Time... Space II (Sky – Gallery of the Past)* słowacki artysta na płaską mapę widocznego z Ziemi nieba nakłada czasową głębię. Rozgwieżdżony firmament obserwowany ludzkim okiem nie odpowiada jednak aktualnemu stanowi rzeczy, a jest zapisem mniej lub bardziej odległej przeszłości, w zależności od dystansu dzielącego naszą planetę od poszczególnych gwiazd. Jak wyliczał więc Sikora, od gwiazdy M 31 dzieli nas 2,3 miliona lat świetlnych, dociera do nas zatem jej światło wyemitowane w czasach, gdy na ziemi królowali przedstawiciele gatunków megafauny, jak mastodonty, dawno wytrzebione przez hominidy. Na opracowanej przez Sikorę w maju 1971 roku mapie znalazły się też takie punkty jak P Cygni z czasów budowy pierwszych egipskich piramid, Camelopardalis z czasów edyktu mediolańskiego, Albireo

3 Rasheed Araeen, *Ecoasthetics. A Manifesto for the Twenty-First Century*, „Third Text” 2009, vol. 23, № 5, s. 679–684.



Qavavau Manumie, *Bez tytułu*, grafit, kolorowy ołówek, tusz na papierze 1994-1995, dzięki uprzejmości artysty i West Baffin Eskimo Cooperative

z roku, w którym zmarł Michał Anioł i urodził się Szekspir, czy Vega z roku zakończenia drugiej wojny światowej.

Jeśli więc porównywać *Wiek półcienia* do wspomnianych wystaw podejmujących wątek zmian klimatycznych w ostatnich latach, zasadnicza różnica w podejściu Lewandowskiej i Cichockiego objawia się w poszerzeniu i odwróceniu perspektywy – nie chodzi tu o to, czy i jak sztuka może bezpośrednio odpowiedzieć na tytułową planetarną zmianę, ale o to, jak owa zmiana wpływa na postrzeganie sztuki jako takiej. W MSN nie znajdziemy więc ani interwencyjnych banerów, ani złożonych wykresów. Wprowadzające w wystawę *10 Trashy Ideas about the Environment* kolektywu Guerrilla Girls z 1994 roku poniekąd tłumaczy tę nieobecność, praca zawiera bowiem hasła wymierzone nie tylko w korporacyjno-rządowe praktyki i indywidualne decyzje konsumenckie,

ale i powierzchownie zaangażowaną środowiskowo sztukę. Jedną z tytułowych 10 śmieciowych myśli brzmi: „Lubię używać plastiku, zwłaszcza do robienia sztuki o środowisku. W końcu sztuka jest wieczna, tak jak i plastik”. Wśród pozytywistycznych projektów inżyniersko-postartystycznych, prywatnych rancz, komun i kolektywów nie brakuje tu zatem także czarnego humoru. Zdjęcie Mitsutosiego Hanagi z 1970 roku dokumentuje dla przykładu dość wyjątkowy akt protestu przeciwko skażeniu środowiska przez przemysł ciężki – modlitwę grupy buddyjskich mnichów o śmierć prezesów korporacji zanieczyszczających rzekę Suzuka w Japonii. Kim Beom uwiecznił z kolei na statycznym, ponaddwunastogodzinnym filmie próbę wyłożenia skałe poezji koreańskiego modernisty Jung Jiyonga – czy wiedza ta wpłynęła na skałę, nie wiadomo.

Chcąc wskazywać ideowy rodowód *Wiek półcienia*, należałoby więc sięgnąć nie do krajowych wystaw z ostatnich lat, a raczej do późnego dorobku Lucy Lippard, nie tyle nawet wystawienniczego (czyli zrealizowanego po wieloletniej,



Ines Doujak, *Populacja duchów*, historyczne wydruki, montaż na czarnym papierze na alu-dibond, 2019, dzięki uprzejmości artystki

Lucy Lippard, znana w Polsce przede wszystkim jako teoretyczka i kuratorka sztuki konceptualnej, położyła fundamenty zarówno pod przewartościowanie land artu jako fenomenu nie tyle formalnego, ile politycznego i etycznego, jak i powiązanie go z kategorią postsztuki.

dobrowolnej kuratorskiej emeryturze *Weather Report* w niewielkim Boulder Art Museum w stanie Kolorado w 2007 roku), ile teoretycznego. Lippard, znana w Polsce przede wszystkim jako teoretyczka i kuratorka sztuki konceptualnej, autorka pojęcia dematerializacji dzieła sztuki i organizatorka *number shows*, położyła bowiem fundamenty zarówno pod przewartościowanie land artu jako fenomenu nie tyle formalnego, ile politycznego i etycznego, jak i pod powiązanie go z kategorią postsztuki.

W książce *Overlay*⁴, napisanej jeszcze w 1983 roku, amerykańska krytyczka brawurowo przerzuciła pomost pomiędzy sztuką współczesną, przede wszystkim tą wyrastającą z minimalizmu i land artu, a sztuką prehistoryczną, koncentrując się jednak nie tyle na oczywistych niekiedy podobieństwach formalnych, ile na relacji wobec ziemi, czasu, kwestii genderowych czy wreszcie nierozzerwalnego powiązania sztuki z codziennością. W kolejnych książkach, które wyszły spod jej pióra w ostatnich 20 latach, już po przeprowadzce z Nowego Jorku do miasteczka Galisteo, kilkadziesiąt kilometrów od Santa Fe,

⁴ Lucy R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, New York 1983.



Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany fragment wystawy, fot. Daniel Chrobak

Odwołanie do *Upadku cywilizacji zachodniej* prowokuje do zadania niewygodnego pytania o samą sztukę – czy podobnie jak systemowo zmuszona do specjalizacji nauka nie szykuje ona pętli na własną szyję, kiedy staje się zbyt autoteliczna?

Lippard z niezwykłą wnikliwością i finezją spogląda na nowomeksykański krajobraz przez pryzmat fotografii, społecznych transformacji, sztuki ziemi, petroglifów rdzennych mieszkańców Ameryki czy wreszcie archiwów darzonego przez nią szczególną estymą Center for Land Use Interpretation⁵. Lippard jest tu jednak cichą patronką, *Wiek półcienia* bezpośrednio zaś nawiązuje do specyficznej pozycji w kategorii książek związanych z katastrofą klimatyczną. *Upadek cywilizacji*

zachodniej. Spojrzenie z przyszłości Naomi Oreskes i Erika M. Conwaya, wydany w oryginale w roku 2014, to krótki esej umieszczający fakty i prognozy w perspektywie futurologicznej narracji – dlaczego ludzkość mimo posiadanych narzędzi nie była w stanie uchronić się przed katastrofą klimatyczną, opisuje tu fikcyjny historyk w 2393 roku. „Wiek półcienia” to w tej opowieści czas od końcówki XX wieku do lat 90. XXI wieku, w którym ludzkość na przekór naukowej wiedzy zachowała wobec kataklizmu bierność, trzymając się neolibaralnej iluzji wiecznego wzrostu i samoregulacji jak pijany płotu. Książka dwojga amerykańskich historyków nauki jest na swój sposób konsekwencją i rewersem ich poprzedniej pozycji, *Merchants of Doubt*, w której analizowali strategie dezinformacji i zaszczepiania denializmu (przede wszystkim w związku z katastrofą klimatyczną, ale też szkoldliwością palenia tytoniu), orkiestrowane przez niewielką grupkę konserwatywnych amerykańskich naukowców powiązanych z korporacjami paliwowymi czy tytoniowymi. Wnioski wpływające z *Upadku cywilizacji zachodniej* są właściwie jeszcze bardziej gorzkie – Oreskes i Conway mówią bowiem, że poza „tymi złymi”, których łatwo wskazać palcem i zdemaskować, problem z komunikowaniem zagrożenia leży również w samej nauce. Ta bowiem przypomina nieco współczesny świat sportu – nastawiona jest na rygorystyczne żyłowanie wyników i skrajną specjalizację. By dane zjawisko uznać za prawdziwe, potrzebna jest

więc dziewięćdziesięciopięcioprocentowa pewność, że nie zachodzi ono przypadkowo, co pociąga za sobą metodologiczny redukcjonizm pozwalający rozpatrywać dane zjawiska jedynie w izolacji. Choć naukowcy od wielu lat nie mają wątpliwości co do antropogenicznej genezy zmiany klimatu i jej konsekwencji przy dalszym utrzymaniu obecnego globalnego porządku, to ich głos brzmi nie jak donośny chór, a ciche popiskiwanie dobiegające z zamkniętych i rozproszonych laboratoriów.

5 Por. między innymi najnowsze *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, The New Press, New York 2014.



Ice Stupas Project, *Lodowa stupa w Ladakh* fotografia, wydruk cyfrowy, papier 2015/2020, fot. Sonam Wangchuk

Odwołanie do *Upadku cywilizacji zachodniej* prowokuje do zadania niewygodnego pytania o samą sztukę – czy podobnie jak systemowo zmuszona do specjalizacji nauka nie szykuje ona pętli na własną szyję, kiedy staje się zbyt autoteliczna? „Do końca stulecia przetrwa bardzo mała część ludzkości, zorganizowana w nieliczne grupy koczujące i żyjące blisko natury tam, gdzie będzie się dało żyć. Myślę, że pewną rolę do odegrania wciąż będzie miała sztuka. Będzie przypominać praktyki z pogranicza sztuki konceptualnej i rolnictwa, bardzo bliskie życia, niemal nieodróżnialne od nieartystycznego tła” – wieszczyl Cichocki w jednym z licznych wywiadów wokół wystawy⁶. W tej perspektywie czytać można wybór kuratorów i dyskretnie przesunięcia w postrzeganiu danych kategorii formalno-historycznych: jeśli sztuka ziemi, to nie w formie prostej rzeźby, a propozycji odpowiedzialnego ingerowania w przestrzeń, jeśli sztuka konceptualna, to nie skupiona na definicji samej sztuki, a na postrzeganiu świata zewnętrznego, jeśli estetyczny obiekt lub rysunek, to nie jako dekoracja i symbol statusu, a krytyczna opowieść o miejscu człowieka w ekosystemie. W tej ramie praktyki postartystyczne zyskują wreszcie legitymację nie tylko historyczno-artystyczną – jako konsekwencja poszukiwań awangardy i neoawangardy wieku XX – ale też etyczną – jako sposób na włączenie sztuki w budowę społeczeństwa opartego na innych pryncypiach niż te rządzące w wieku półcienia.

6 Adam Mazur, *Przetrzymywanie w żalobie. Rozmowa z Sebastianem Cichockim i Jagną Lewandowską*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8915-przytrzymywanie-w-zalobie.html> [dostęp: 7.07.2020].

Tekst: Stach Szablowski

Zorka Wollny

Głos z przyszłości, która nadeszła

Zorka Wollny
Środowisko. Retrospektywa na przyszłość
 Trafostacja Sztuki, Szczecin
 15 lutego – 31 maja 2020
 kuratorka: Joanna Warsza

To nie była cała historia sztuki Zorki Wollny. Wystawa w Trafo zmieściła jednak dość jej twórczości, by można było sobie zbudować wyobrażenie, co to za historia. I kim jest jej bohaterka – artystka, która prefigurowała w Polsce zwrot performatywny i której postawa bez trudu przeżyje śmierć mody na performatywność w instytucjach wystawienniczych. Projekt *Środowisko* to Zorki Wollny dzieła zebrane i wybrane przez Joannę Warszę. Retrospektywa? Tak, ale, jak przekonują autorki wystawy w jej podtytule – *Retrospektywa na przyszłość*.

Co więc z tą przyszłością?

Kiedy oglądałem wystawę Wollny, niedaleką przyszłością była pandemia w Europie, zamknięte muzea, zamknięte granice i wojsko na ulicach. Tymczasem trwała jeszcze epoka mobilności; człowiek miotał się od miasta do miasta, biegł jak kot z pęcherzem, hyczał przez granice jak znerwicowany zając. Dwa dni wcześniej byłem w Ukrainie. Poprzedniego dnia w Warszawie. Rano zatrzymałem się w Poznaniu rzucić okiem na wystawę Czekalskiej i Golca w Arsenale. A wieczorem już Szczecin; stąd otwierała się prosta droga do znajomych w Meklemburgii, a potem dalej, na Berlin! W Chinach wprawdzie kryzys szalał w najlepsze, we Włoszech zaraza już się

Zdjęcia dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie
 Zorka Wollny, *Podstuch*, instalacja dźwiękowa, 2020, fot. Andrzej Golec



Zorka Wollny to artystka, która prefigurowała w Polsce zwrot performatywny i której postawa bez trudu przeżyje śmierć mody na performatywność w instytucjach wystawienniczych.



Zorka Wollny, *Rój*, instalacja dźwiękowa, 2019, współpraca: Jasmine Guffond
współpraca rzeźbiarska: Jan Baszak, fot. Andrzej Golec

rozkręcała, ale na niebie wciąż jeszcze gęsto było od zostawiających ślady węglowe samolotów.

A propos śladu węglowego: „Ta retrospektywna wystawa nie patrzy w przeszłość, ale w przyszłość, pytając o to, jak robić ekspozycje z małym śladem węglowym”. Tymi słowami Joanna Warsza zaczyna wprowadzenie do wystawy Zorki Wollny. Cóż za ironia; wystawa nie zdążyła się skończyć, a węglowy postulat już się spełnił, tyle że oczywiście przewrotnie. Samoloty zostały uziemione i już nie smrodzą, zapotrzebowanie na energię spada, gospodarki wyhamowują. Nadprodukcji wydarzeń artystycznych także położono kres. W kryzysie fundusze na sztukę są zawsze pierwszymi, które trzeba złożyć w ofierze na ołtarzu cięć, oszczędności i redukcji.

Wątku węglowego w dyskursie wystawy Zorki Wollny nie należy jednak traktować zbyt

dosłownie. To nie był projekt poświęcony klimatowi. Tytułowe *Środowisko* to przede wszystkim środowisko społeczno-polityczne, w którym powstaje sztuka Wollny, zaś myślenie ekologiczne dotyczy tu szerszej etycznej refleksji nad praktyką artystyczną. Jako artystka ekologiczna, Zorka Wollny powstrzymuje się od zawalania sal wystawowych i muzealnych magazynów tonami artefaktów, skupiając się na tworzeniu wartościowych społecznie sytuacji.

Pytanie Warszawy można zatem sparafrazować: jak robić ekspozycję artystki, która nie specjalizuje się w produkowaniu eksponatów i zostawia po swoich działaniach tak ulotny i trudny do wytropienia ślad?

To realny problem, kiedy nie tylko trzeba zapełnić tak wielką przestrzeń jak Trafo, ale do tego chce się przekonująco opowiedzieć

w formie wystawowej o praktyce artystki, dla której wystawa nie jest uprzywilejowanym środkiem wyrazu.

Joanna Warsza nie jest pierwszą kuratorką, która mierzy się z tym problemem. Jak radzili sobie z nim inni? Cóż, często nie radzili sobie wcale. Wollny, rocznik 1980, jest obecna na scenie od dobrych 15 lat. Pochodzi z Krakowa, dojrzała artystycznie w artpunkowym, interdyscyplinarnym środowisku Goldex-Poldex. Debiutowała wcześniej i z powodzeniem; ma na koncie Grand Prix Gelperta, nominację do „Spojrzeń”, tytuł Artystki Roku magazynu „Arteon” za rok 2010, stypendia, nagrody i niezliczone projekty zrealizowane z różnymi instytucjami w Polsce i na świecie, od Muzeum Sztuki w Łodzi i Zachęty, przez Warszawską Jesień, po Public Art Munich i berliński festiwal CTM, którego jest regularną uczestniczką. Należy do dydaktyczno-artystycznego dream teamu szczecińskiej Akademii Sztuki. Mieszka w Berlinie, podróżuje po świecie. Artystka sukcesu? Niewątpliwie. Artystka (wszech)obecna? Niby tak, ale w sumie nie do końca; ogólna wiedza o Zorze Wollny jest taka, że to ważna, nawet wybitna artystka. Wiedza szczegółowa jest jednak fragmentaryczna, oparta na pojedynczych, wyrwanych z szerszego kontekstu projektach. Wystawy próbującej przeprowadzić jakiś rodzaj syntezy jej dorobku jeszcze do tej pory nie było.

Sama artystka nazywa tę sytuację dosadnie. „Nie ukrywam frustracji związanej z tym, że krytyce artystycznej brakuje języka, którym mogłaby

Jako artystka ekologiczna, Zorka Wollny powstrzymuje się od zawalania sal wystawowych i muzealnych magazynów tonami artefaktów, skupiając się na tworzeniu wartościowych społecznie sytuacji.

swobodnie opowiadać o moich pracach – mówiła w wywiadzie udzielonym Arkadiuszowi Półtorakowi. Z tym wiąże się czasem nie tyle «niezgrabność» opisu, co zwyczajny brak zainteresowania¹. Dalej Wollny żali się, że krytyka artystyczna „od pięciu lat nie pisze o jej projektach”. Wywiad okazał się na stronie „Szumu” w 2018 roku, więc do dziś tych lat milczenia nabierało się już prawie siedem. Nawet jeżeli Zorka Wollny trochę z tą ciszą przesadza, to generalnie słuch jej nie myli. W końcu

¹ Arkadiusz Półtorak, *Nie ma dziewczęcej perspektywy. Rozmowa z Zorką Wollny*, „Szum”, 23.03.2018, <https://magazynszum.pl/nie-ma-dziewiczej-perspektywy-rozmowa-z-zorka-wollny/> [dostęp: 25.07.2020].



Zorka Wollny, *Efekt motyla*, instalacja dźwiękowa 2020, współpraca: Adrian Janowski, fot. Andrzej Golec

mamy do czynienia z artystką, dla której dźwięk jest kluczowym medium.

Krótko mówiąc, retrospektywa Zorki Wollny była potrzebna. Można by wręcz powiedzieć, że była swego rodzaju złem koniecznym.

Złem w tym sensie, że galeryjna wystawa nie jest ani wygodnym, ani naturalnym formatem dla tej artystki i w *Środowisku* nie udało się do końca tego problemu przezwyciężyć. Zorka Wollny włożyła wiele wysiłku, by wcisnąć swoją praktykę

w obiekt, w instalację, w formy przestrzenne, które da się wystawić. W niektórych wypadkach udało się jej to lepiej, w innych gorzej. Wrażenie, że trwa tu walka ducha sztuki artystki z materią wystawy, powraca wielokrotnie.

Jeżeli to „zło” jest więc konieczne, to w tym sensie, że choć maszyna przekładająca performatywną, partycypacyjną praktykę na język wystawy co i raz zgrzyta, to głos artystki, który przebija się spod tych zakłóceń, jest ważny i warto go wysłuchać.

Właśnie, maszyna! Postindustrial jest wizualno-formalnym kluczem, który Zorka Wollny wybrała dla swojej wystawy. Czy można się dziwić? Jesteśmy w Szczecinie, postindustrialnym mieście, które napędzał kiedyś przemysł stoczniowy, a dziś przypominają o tym ledwie jego szczątki. Jesteśmy również w postindustrialnym obiekcie. Nie chodzi jednak tylko o to, żeby wystawa dobrze

komponowała się z wnętrzami byłej stacji transformatorowej – choć refleksja nad kondycją społeczeństwa poprzemysłowego, nad losem i przyszłością świata pracy to jeden z wątków, do którego Zorka Wollny, autorka *Kompozycji na fabrykę*, w swojej twórczości wielokrotnie powracała.

Postindustrial to estetyka ruin świata, którego antykiem była nowoczesność. Jak przekuć te szczątki w narzędzia, które pomogłyby odzyskać zdeintegrowanemu społeczeństwu poprzemysłowemu podmiotowość, sprawczość, przywrócić mu głos i słyszalność? Te pytania to tak zwany wielki temat Zorki Wollny. W Trafo artystka na początek proponowała proste ćwiczenie. Stanąć za perkusją, chwycić metalowy drąg, narobić trochę hałasu! Do współpracy w zbudowaniu instalacji zaprosiła nie byle kogo – w projekcie wziął udział sam N.U. Unruh, perkusista Einstürzende

Zorka Wollny, *Mówcy. Oratorium na Przemawiających / Słuchający Tłum*
Instalacja dźwiękowa, 2019, fot. Andrzej Golc

Zorka Wollny włożyła w Trafo wiele wysiłku, by wcisnąć swoją praktykę w obiekt, w instalację, w formy przestrzenne, które da się wystawić. W niektórych wypadkach udało się jej to lepiej, w innych gorzej. Wrażenie, że trwa tu walka ducha sztuki artystki z materią wystawy, powraca wielokrotnie.



Jak przekuć szczątki industrialnej nowoczesności w narzędzia, które pomogłyby odzyskać zdeintegrowanemu społeczeństwu poprzemysłowemu podmiotowość, sprawczość, przywrócić mu głos i słyszalność? Te pytania to tak zwany wielki temat Zorki Wollny.

Neubauten, formacji pionierskiej dla muzyki industrial. Dla *Środowiska* muzyk zbudował zestaw perkusyjny z różnego rodzaju żelastwa znalezione na terenie Stoczni Szczecińskiej. Gra się tu na beczkach po ropie, elementach maszyn, na kołach zębatych. Wygląda to malowniczo, brzmi spektakularnie: goście wystawy zachęceni są do dotykania eksponatów i spróbowania swych sił w grze na tej perkusji.

Ta praca jest pod wieloma względami paradygmatyczna dla sposobu, w jaki Zorka Wollny negocjowała w Trafo swoją praktykę z medium wystawy. Mamy do czynienia z artystką, która nie chce, może nawet nie potrafi działać w laboratorium pracowni, w abstrakcji white cube'a; nie

zajmuje się też autoekspresją w wąskim sensie tego pojęcia. Siebie odnajduje w relacji z innymi, pracuje zawsze w kontekście; to on jest jej materią. Jeżeli ten kontekst ma charakter społeczny, artystka organizuje przedstawicieli społeczności w chóry. Jeżeli kontekstem jest miejsce, Zorka Wollny zaprasza ludzi, żeby grali na fabrykach, kopalniach, ulicach miast. Muzea opisuje ruchem zwiedzających je ciał i echem kroków, które owe ciała stawiają, przemierzając przestrzeń wystawienniczą. Instrumentem jest sytuacja, wykonawcami są uczestnicy jej projektów, w których Wollny rezerwuje dla siebie pozycję reżyserki, trenerki, dyrygentki, liderki inicjującej proces: tworzy pewną ramę, dostarcza narzędzi, dba o formę, wskazuje kierunek. Następny krok

Zorka Wollny, *Tagi dźwiękowe*, instalacja dźwiękowa
2016, fot. Andrzej Golc

na wytyczonej przez artystkę drodze – krok, który wiedzie do artykulacji treści – postawić musi zorganizowana przez nią grupa.

Zorka Wollny ma bogate doświadczenie w tematyzowaniu przestrzeni instytucji sztuki. Ba! Takie choreograficzne projekty jak zrealizowany w Kunsverein w Münster *Koncert na Landesmuseum* (2005), *Muzeum* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2006), *Chodzony na kolekcję sztuki XX i XXI wieku* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2006) czy *Ballada na Gmach Zachęty* (Zachęta, 2009) miały charakter przełomowy. To one pod koniec pierwszej dekady XXI wieku ustalały pozycję Zorki Wollny jako jednej z najbardziej innowacyjnych polskich artystek tamtych lat – artystki, która „tańczyła” i „performowała” placówki wystawiennicze, na długo zanim różnego rodzaju „inne tańce” obowiązkowo weszły do repertuaru każdej szanującej się galerii.

Paradoks *Środowiska* polega na tym, że na własnej (quasi-)retrospektywnej wystawie Zorka Wollny pracuje w obcym jej praktyce kontekście. Tym kontekstem jest jej własna sztuka. Jak wybrnąć z tej osobliwej sytuacji? Artystka nie porzuca fundamentalnych zasad organizujących jej twórczość, tyle że zamiast uruchamiać je do tworzenia sytuacji organicznie wpisanych w żywe konteksty, buduje coś w rodzaju wystawowych alegorii własnych pro-

jektów. Zgodnie ze swoim *modus operandi* wciąga do współtworzenia wystawy lokalną społeczność, stara się pracować z tym, „co jest pod ręką”, i z ludźmi, którzy żyją dookoła. Do zbudowania najtrudniejszych wykonawczo instalacji Zorka Wollny zaprosiła stoczniowców. Nie tylko tworzywo do budowy postindustrialnej perkusji N.U. Unruha pochodzi ze stoczni. Niemal cała fizyczna materia wystawy zaczerpnięta została z tych i innych szczecińskich zakładów – i wróci do nich na zasadach recyklingu po zamknięciu projektu. Pamiętamy przecież, by nie zostawiać po sobie szeroko pojętego „śladu węglowego”.

Wyobcowania nie da się jednak do końca uniknąć, kiedy głównym tematem ekspozycji nie jest już stocznia ani nawet przestrzeń Trafostacji, lecz sztuka sama w sobie. Sam doświadczyłem tej alienacji, kiedy stanąłem za postindustrialną perkusją. W Trafo dostępna jest dokumentacja wspólnego

grania na tym instrumencie, które odbyło się podczas otwarcia wystawy. Cała armia perkusistów, dzieci bębniące ramię w ramię w zawodowymi muzykami. Struktura i improwizacja, rytm i spontaniczność, potężny dźwięk, porywające zbiorowe doświadczenie. Uderzyłem nieśmiało metalową pałką w beczkę, potem w koło zębate. Było wtorkowe przedpołudnie, dzień powszedni, galeria dopiero co otworzyła drzwi dla publiczności. Trafo to ogromna, otwarta przestrzeń; póki co miałem ją całą dla siebie; byłem sam. Uderzenia w perkusję rozchodziły się głuchym echem w pustej sali.

Reżyserka jest nieobecna, wspólnota społeczna jest wyobrażona – na wystawie z partycypacją trzeba radzić sobie samodzielnie. Zorka Wollny zbudowała *Środowisko* tak, aby do owej partycypacji zachęcać, aby ją prowokować. Stawia przed publicznością mikrofony, aby ta mogła zabrać głos. Daje do ręki pałeczki, aby mogła bębnić. Wraz ze szczecińskimi stoczniowcami buduje wielkie, stalowe, wyłożone wygłuszającą pianką kołyski. Można się w nich położyć, wziąć słuchawki i wysłuchać *Przebudzanek*, zbioru nagranych przez Wollny głosów, które wypowiadają pytania z rodzaju tych, które zadajemy sobie przed zaśnięciem. Czy jesteśmy wściekli? Czy jesteśmy zrezygnowani? Czy świat jest niesprawiedliwy z natury? Czy raczej ktoś go tak urządził? Czy możemy go zmienić?

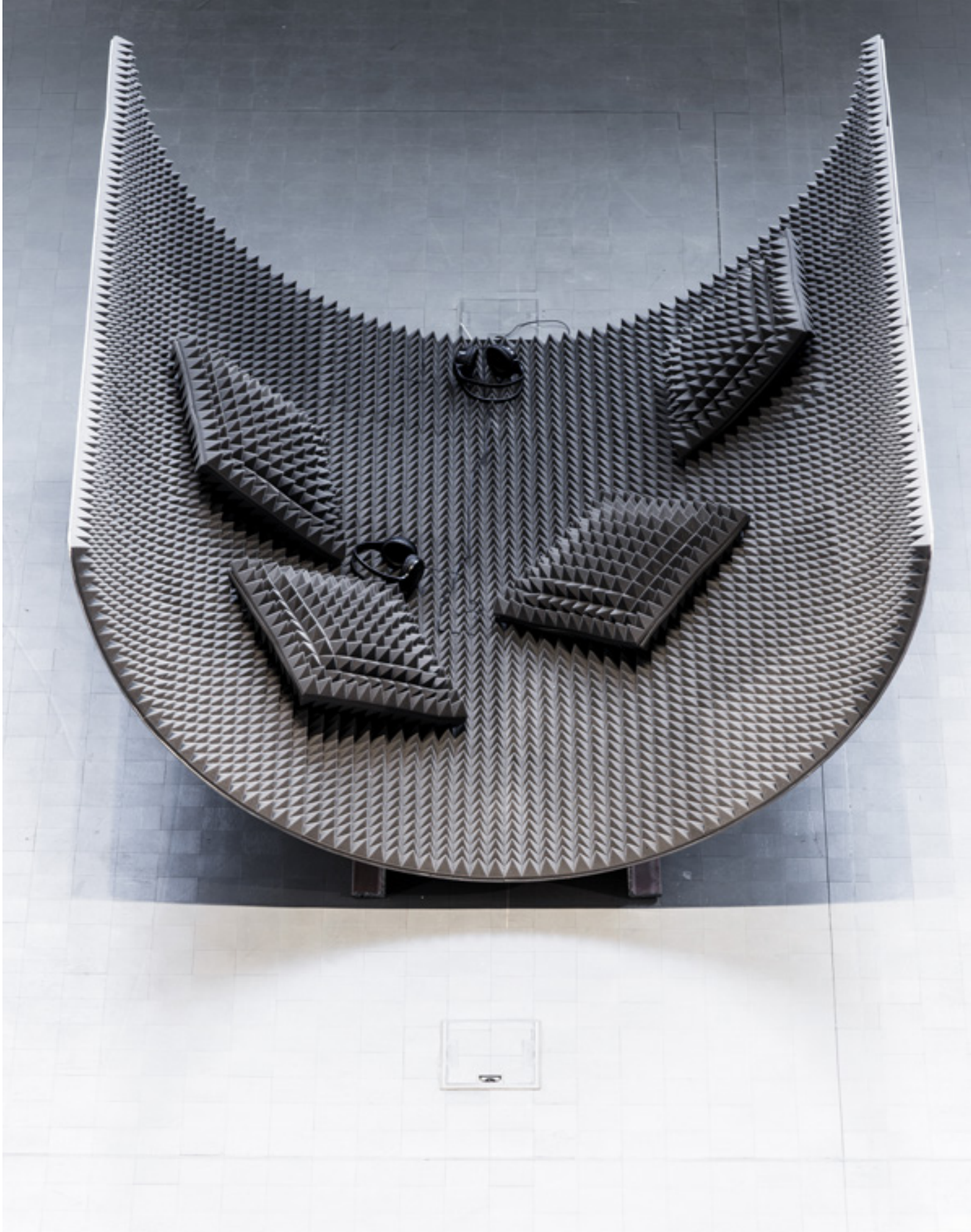
Momentami interaktywność tej wystawy przypomina poetykę współczesnych muzeów nauki, skupionych na dziecięcej publiczności, która wszystkiego musi dotknąć, we wszystkim wziąć udział, inaczej nic jej nie zainteresuje. Wchodzi

się więc do *Sejsmografu*, szachownicy płytkich koryt. Jedne są wypełnione kruszywem, inne żwirem, jeszcze inne tłuczonym szkłem; ukryte w instalacji mikrofony i wzmacniacze nagłaśniają każdy krok tego, kto zdecyduje się wejść do tej pracy.

W innym miejscu można „opisać” instytucję, puszczając ciężkie kule po pochylniach zamontowanych na schodach prowadzących na kolejne kondygnacje Trafostacji. Huk jest potężny, dźwięk przyjemny: oddala się od tego, kto puścił kulę, „obrysowując” przestrzeń. Bawimy się „zabawkami” artystki, wypróbujemy narzędzia, którymi się posługuje, dowiadujemy się, jak działają. Czy jednak pod nieobecność autorki w laboratoryjnych warunkach instytucji jesteśmy w stanie za ich pomocą stworzyć jakikolwiek dyskurs? Kiedy chrzęści się w korytku, chodząc po tłuczonym szkłe, wydaje się, że z tej produkcji nic nie będzie: narzędzia są na miejscu, ale dyskurs sztuki Zorki Wollny, podobnie jak życie, znajduje się gdzie indziej.

Wystarczy jednak wspiąć się dwie kondygnacje wyżej. Z wysokiej galerii widać cały interaktywny *playground*, który Zorka urządziła w głównej, otwartej sali Trafo. A przed nami

Zorka Wollny, *Przebudzanki*, instalacja dźwiękowa, 2018, współpraca: Christine Schorkhuber, Zbigniew Lewczuk / Stocznia Szczecińska, fot. Andrzej Golec



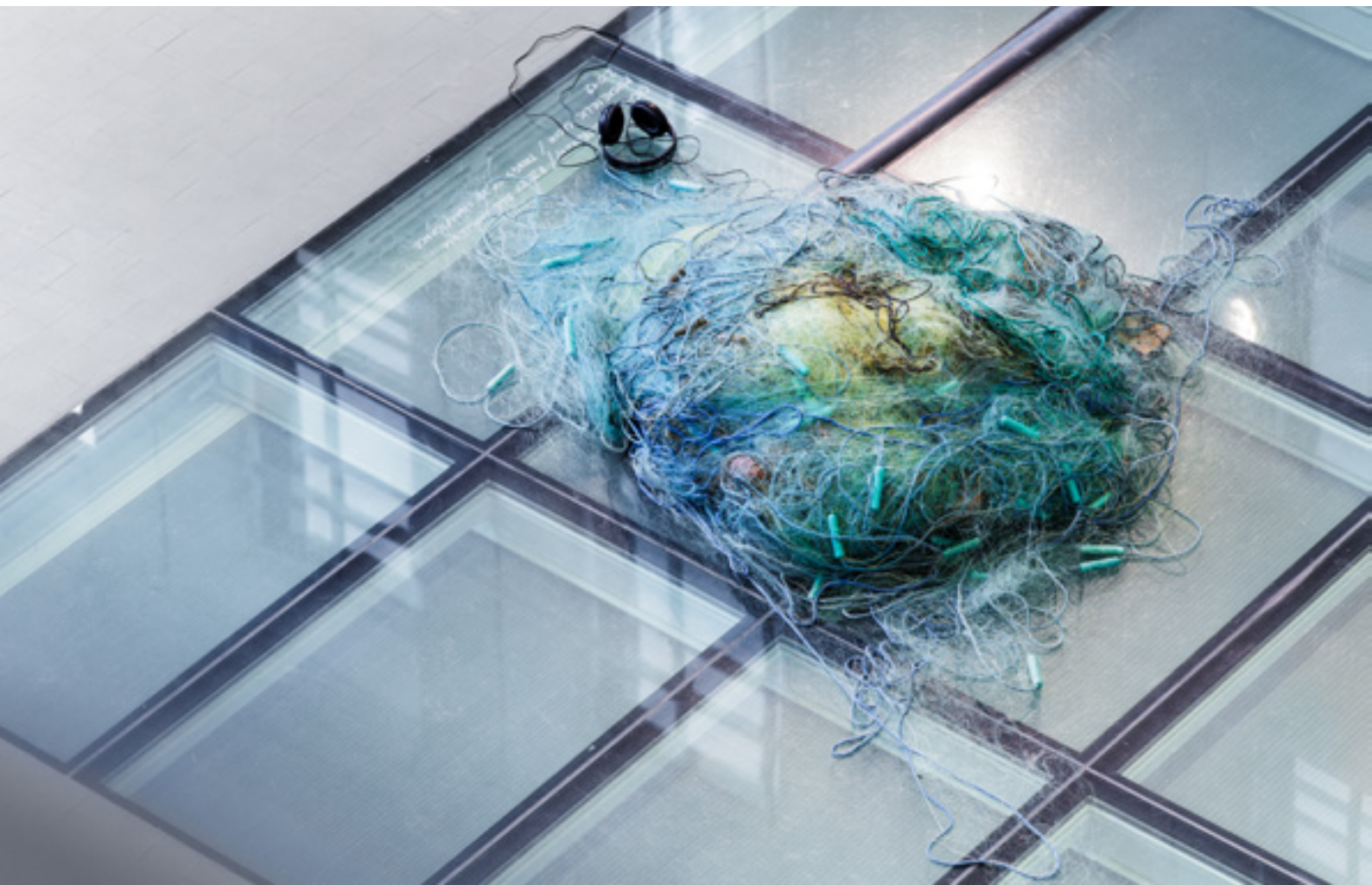
jest mikrofon i pulpit z partyturą. To wybór politycznych przemówień; jedne są lewicowe i postępowe, inne reakcyjne i konserwatywne, jeszcze inne świetnie brzmiałyby w ustach jednego z niezliczonych samozwańczych rzeczników ludu, których tylu namnożyło się ostatnio w Europie. Każda i każdy znajdzie tu coś dla siebie. Wystarczy wziąć głęboki wdech i można zacząć przemawiać.

Praca nazywa się *Mówcy. Oratorium Na Przemawiających i Słuchający Tłum*. Premierowo Zorka Wollny zrealizowała ją w zeszłym roku, na otwarciu kultowego festiwalu Styryjska Jesień. Premierowa wersja miała formę politycznej opery, inscenizowanej na dziedzińcu Landhausu w Grazu. Wykonawcy, profesjonalni performerzy, przemawiali z historycznych krąganków do zgromadzonego poniżej tłumu widzów: interpretowali swoje role, podnosili głos, śpiewali fragmenty oracji.

Zaczynali po kolei, by później stworzyć dysharmonijny chór konkurujących ze sobą głosów. Tymczasem w tłum widzów weszła inna grupa performerów, mężczyźni ubrani w zuni-formizowane czarne stroje; posępna reprezentacja bojówki, złowrogo kojarzący się kordon, który podzielił zgromadzonych na dwa osobne tłumy. Wiadomo, politycy są świetni w dzieleniu ludzi, ta umiejętność jest fundamentem sprawowania każdej formy władzy.

W Grazu artystka nadała *Mówcom* operowy rozmach. W Szczecinie pokazuje ich w wersji karaoke. Namiastka spektakularnego performansu, który odbył się gdzie indziej i kiedy indziej? Niby tak, a jednak samoobsługowa wersja *Oratorium*, z pozoru skromna, kryje w sobie zaskakujący potencjał. Nie ma tytułowego *Słuchającego Tłumu*, jest pusta sala. Nie ma nawet innych *Przemawiających*. Człowiek zostaje sam na sam, nawet nie tyle z mikrofonem, ile z własnym głosem. Trudno go z siebie wydobyć, stojąc na wysokiej galerii, niczym orator na balkonie. Trudno też nie dać się uwieść brzmieniu własnego

Chór to jedna z ulubionych figur Zorki Wollny – alegoria jednostek, które osobno są bezradne i nieme, ale w chórze odzyskują głos, na powrót stają się sprawczą społecznością.



Zorka Wollny, *Chór. Psychodeliczny / Rzeczy bez znaczenia*, instalacja dźwiękowa 2019, z udziałem następujących osób: Leah Buckareff, Lylle Rouvière, Karoline Stryk, Pauline Payen, Ana Kavalis, Irina Gheorghe i Gosia Galdemiska, fot. Andrzej Golec

głosu, kiedy w końcu uda się go wydobyć, a wzmacniacze zwielokrotnią moc słów i wypełnią nimi całą przestrzeń.

Głos jest ważny, głos jest bronią, potencjalnie potężnym orężem, mieczem obosiecznym – ta myśl, którą Zorka Wollny od tylu lat zmienia w społeczną praktykę, wyartykułowana jest może najdobitniej, kiedy powraca do widza echo własnego głosu wypowiadającego suflowane przez artystkę polityczne dyskursy nacjonalisty, neoliberalki, demagoga, zatroskanej socjaldemokratki. Jak „boskiemu instrumentowi” nadać formę i brzmienie, z którym każdy z osobna będzie się mógł utożsamiać i który jednocześnie będzie ludzi ze sobą łączyć zamiast ich antagonizować?

Zorka Wollny wielokrotnie odpowiadała na to pytanie, pracując z różnymi grupami społecznymi w różnych miejscach, od Polski, przez Turcję, Senegal, USA, po Brazylię. W Trafo niektóre z tych projektów przedstawione były w formie dokumentacji wideo w dwóch salach projekcyjnych. Jedna sala poświęcona była reżyserowanym przez Wollny

Fascynujące są zapisy działań Zorki Wollny, jednak podczas oglądania ich trudno się opędzić od pytania: czy ta sztuka w ogóle ma odbiorców – czy jedynie uczestników? I czy można w niej uczestniczyć, siedząc na galeryjnej ławce, przed ekranem pokazującym wideo?

działaniami wokalnymi w przestrzeni publicznej pokazanym na przykładach *Manifestu polifonicznego* (Warszawa, 2019) oraz *Song of Resistance* (Stambuł, 2015). W obydwu tych projektach artystka pracuje z chórami, w pierwszym przypadku z Chórem Polin, w drugim – z grupą studentów ze Stambułu, weteranów antyrządowych demonstracji na placu Taksim, które w 2013 i 2014 roku wstrząsały turecką metropolią. Chór to jedna z ulubionych figur Zorki Wollny – alegoria jednostek, które osobno są bezradne i nieme, ale w chórze odzyskują głos, na powrót stają się sprawczą społecznością. Artystka nie szuka w pracy z chórami harmonii za wszelką cenę. Przeciwnie, przedmiotem jej zainteresowania jest różnorodność, poszukiwanie brzmień społecznego gniewu, wspólnotowej euforii. W efekcie powstają interesujące hybrydowe formy: muzyczne manifestacje, polifoniczne manifesty tworzone „z pomruków, szeptów, gwizdów lub głośnych oddechów”, dźwiękowe kolaże komponowane z pojedynczych sylab, przerwanych słów, niepełnych haseł, fragmentów postulatów.

Drugi zestaw wideodokumentacji zbudowany był z projektów, w których Zorka Wollny traktuje architekturę, miasto, kontekst jako swego rodzaju partyturę. Oglądamy koncerty napisane na budynki, zagrane na ścianach, na schodach, na szczątkach maszyn zamkniętych fabryk. Przestrzenie opisywane, animowane i symbolicznie odzyskiwane chodzeniem, rozmową, śmiechem, śpiewem, szeptaniem.

Fascynujące zapisy, jednak podczas oglądania ich trudno uciec od pytania, czy sztuka Zorki Wollny w ogóle ma odbiorców – czy jedynie uczestników? I czy można w niej

uczestniczyć, siedząc na galeryjnej ławce przed ekranem? Oto kolejny paradoks: ta forma biernego odbioru, wyobcowania z przedstawionych sytuacji i kontekstów jest przecież wszystkim, co artystka próbuje przekroczyć swoją praktyką, pracując z miejscami i ludźmi. Czy jest zatem sens konfrontować się z jej twórczością w formie dokumentacji? Czy wręcz przeciwnie, tak naprawdę dokumentacja jest uprzywilejowaną formą, bo tylko w performansach, oratoriach, wokalnie-choreograficznych zdarzeniach praktyka Zorki spełnia się do końca?

W Trafo, zamiast dać odpowiedź, Zorka Wollny zainstalowała trzy prace, które brały całą wystawę w rodzaj klamry – i stanowiły zarazem najbardziej udane przedsięwzięcia na froncie przekładania praktyki artystki na język ekspozycji.

Pierwsza z nich organizowała wizualnie całą przestrzeń hali Trafo. Czarne kokony, uplecione

z grubych przemysłowych kabli, zwisające z wysokiego sufitu, przypominające gniazda owadów, jedno niewielkie, inne tak potężne, jakby miały zmieścić największy rój os na świecie. To zamierzone i nieprzypadkowe skojarzenie. Zbiór kokonów nazywa się właśnie *Rój*; z każdego „gniazda” wydobywają się dźwięki. Zorka nagrała je w 2019 roku z udziałem dzieci w nieczynnej publicznej szkole podstawowej w Chicago, jednej z wielu, które zostały zamknięte w tym mieście z powodu cięć budżetowych. Głosy – i odgłosy – buszujących po pustostanie młodych ludzi, którym wraz z szansą na edukację odbiera się przyszłość, brzmią jak bzyczenie os. Nagle uświadamiamy sobie, że ten dźwięk – stłumiony, ale zarazem pełen życia, groźny – towarzyszył nam przez cały czas eksplorowania tej ekspozycji.

Druga praca to „stado” potężnych operowych reflektorów, które „przysiadły” na balustradach najwyższej galerii Trafo, niczym zgromadzenie czarnych ptaków. To znów, jak wypadku *Roju*, gra na wizualnej homonimii między elementami pochodzącymi z porządku przemysłowego (zwinione kable, reflektory ze skrzydełkami) a figurami należącymi do świata ożywionego (gniazda, rój, ptaki, które przycupnęły na poręczach). Z reflektorów wydobywa się dźwięk, interpretacja Hitchcockowskich *Ptaków*, którą Zorka Wollny wraz z grupą performerów stworzyła w 2015 roku.



Ptaki nakręcone zostały w 1963 roku. Po co dziś do nich wracać? Cóż, to film o buncie natury. Czyż nie jest zatem obecnie bardziej aktualny niż w momencie premiery? Coś wisi w powietrzu. Groźny pomruk nadwerżonych ekosystemów. Gniew społeczny, słyszalny w tle niczym bzyczenie rojów wykluczonych, sfrustrowanych, spisanych przez system na straty. Trzeba słyszeć te dźwięki; Zorka Wollny wypełnia nimi wystawę, to one tworzą kontekst dla jej retrospektywy. Za murami Trafo rozwija się już pandemia; za chwilę wybuchnie z całą siłą. Wystawa, jak wszystkie inne, zostanie zamknięta dla publiczności. To zamknięcie jednak nie tyle unieważnia, ile potwierdza rozpoznanie artystki – sztuka, wraz z całym światem, balansuje na krawędzi poważnego kryzysu.



Zorka Wollny, *Effekt motyla*, instalacja dźwiękowa, 2020
współpraca: Adrian Jankowski, fot. Andrzej Golec

Trzecia praca, która domyka skonstruowaną przez Zorkę Wollny klamrę spinającą wystawę, jest niepozorna. Umieszczona została w piwnicy, obok spektakularnej dźwiękowej instalacji zbudowanej na bazie nagrań z koncertu, którą artystka napisała i wyreżyserowała w starej, nieczynnej kopalni złota na Słowacji, miejscu „wyrzeźbionym przez ludzkie ambicje i chciwość, zamieszkanym przez jaszczurki i chronionym przez gnomy” – jak poetycko informuje towarzysząca ekspozycji ulotka. Zapis tego koncertu, w Trafo odtwarzany w niemal całkowitych ciemnościach, jest wciągający,

działań wykonywanych w przestrzeni, nawet najbardziej monumentalna architektura stanie się w twoim odczuciu niesamowicie zmysłowa”² – mówiła przed laty Zorka Wollny na łamach „Dwutygodnika” w wywiadzie udzielonym Ance Herbut. Głównym postulatem artystki jest przekraczanie pęknięcia między zmysłowością i intelektem – zarówno w sztuce, jak i w polityce. Wollny realizuje ten postulat za pomocą performatywnych środków. Czy odzyskanie zmysłowego aspektu refleksji, krytyki i oporu jest drogą do przywrócenia społeczeństwu politycznej słyszalności i sprawczości?

2 Anka Herbut, *Długo i z bliska. Rozmowa z Zorką Wollny*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4334-dlugo-i-z-bliska.html> [dostęp: 25.07.2020].



Zorka Wollny, *Mówcy. Oratorium na Przemawiających i Słuchających Tum*, instalacja dźwiękowa, 2019, fot. Andrzej Golec

Gniew społeczny, słyszalny w tle niczym bzyczenie rojów wykluczonych, sfrustrowanych, spisanych przez system na straty. Trzeba słyszeć te dźwięki; Zorka Wollny wypełnia nimi wystawę, to one tworzą kontekst dla jej retrospektywy.

W chwili, w której pisałem niniejszy tekst, przewidziany przez Trafo czas na wystawę Zorki Wollny już minął, ale ekspozycja pozostawała zamrożona przez pandemiczny lockdown, przedłużona i zarazem niedostępna dla publiczności. A poza murami zamkniętej instytucji? Wspólne działania, uczestniczenie w „komunii głosów”, organizowanie jednostek w chóry, zbiorowe, performatywne odzyskiwanie przestrzeni – te fundamentalne dla praktyki artystki narzędzia w warunkach pandemicznej kwarantanny stały się niedostępne, ale jednocześnie bardziej potrzebne niż kiedykolwiek. Kiedy wystawa się skończy, kable wrócą do fabryki kabli, reflektory zostaną zwrócone do opery, wykute i wypawane przez stoczniovców metalowe instalacje powędrują z powrotem na tereny stoczni; może się jeszcze do czegoś przydadzą. Zorka Wollny stara się zostawić po sobie jak najmniej fizycznych, „węglowych” śladów. Za tę ekologiczną postawę płaci pewną cenę; jej sztuką nie da się łatwo żonglować, przerzucać

jej między instytucjami, „wprowadzać do obiegu”, nie da się jej do końca skonsumować w wystawowym formacie. Wystawa, na której prowokuje się nas, byśmy chodzili, kładli się, deptali, słuchali, mówili i bębnili, jest jedynie czymś pomiędzy mapą a symulacją, modelem uniwersum Zorki Wollny. Ono samo znajduje się właściwie wszędzie z wyjątkiem wystawy – jest nim ulica, najbliższa zamknięta fabryka, realny świat. Żeby w pełni doświadczyć tej sztuki, nie można ograniczyć się do odbioru, trzeba w niej uczestniczyć, wydobyć z siebie głos, szukać jego rezonansu w głosach innych. Czy jednak to samo nie dotyczy świata, społeczeństwa, przyszłości, o której mowa jest w podtytule wystawy? Jeżeli mamy mieć przed sobą jakąkolwiek przyszłość, to nie taką, w której przypadnie nam rola konsumentów i widzów. W przyszłości trzeba będzie uczestniczyć – albo nie będzie jej wcale.

Tekst: Karolina Majewska-Güde

0 Zonie i Łuku, czyli piąta nowoczesność¹

Łuk fantomowy

Historyczki (sztuki) mówią czasami o historiach potencjalnych – takich, które się nie wydarzyły w przeszłości, ale mogłyby się wydarzyć, ponieważ istniały ku nim wszelkie przesłanki. W takich przypadkach źródła historyczne, dokumenty czy projekty artystyczne analizowane są pod kątem tkwiącej w nich potencjalności, ich dyspozycji, która nie została wówczas (w przeszłości) w pełni rozpoznana. Artyści potrafią natomiast opowiadać o przyszłych historiach lub nawet o przyszłości historii, tak naprawdę opowiadając o tym, co dzieje się wokół nas i z nami. Jednym z takich futurologiczno-historiograficznych projektów jest *Future Museum of History* Arsienija Żyłajewa, w którym artysta, zainspirowany rosyjskim kosmizmem, zajmuje się przyszłością historii sowieckiej modernizacji. W jednej z odsłon projektu (*Cradle of Humankind*, 2015) Żyłajew stworzył muzeum historii ludzkości po tym, gdy przeniosła się ona w inne miejsca kosmosu, przekształcając Ziemię w sieć muzeów opowiadających historię planety

¹ Tytuł tekstu nawiązuje do książki Andrzeja Szczerskiego *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku* (DodoEditor, Kraków 2015), która opowiada historię polskiej kulturowej modernizacji z perspektywy tradycjonalisty.





Arsenij Żyłajew, *Cradle of Humankind*, fragment instalacji, 2015
fot. Alex Maguire, dzięki uprzejmości V-a-c Foundation i prywatnych kolekcji

Łuk triumfalny na Wiśle – chociaż nie istnieje i prawdopodobnie nigdy nie zaistnieje – wart jest analizy jako znaczący element wizji przeszłości i spekulacji na temat przyszłości. Jest to fantomowy projekt, którego status w pełni odzwierciedla „niefaktyczność” państwa.

i ludzkiej ekspansji w przestrzeni kosmicznej. Jako przedsięwzięcie komercyjne i korporacja na dużą skalę, a zarazem jeden z elementów międzygwiazdowego imperium, sieć muzeów oferuje różnorodne usługi, w tym wskrzeszanie przodków i bohaterów. Artysta odwołuje się ironicznie i przewrotnie do kiczowatej estetyki sowieckiego podboju kosmosu, spekulując na temat alternatywnej przyszłości tego projektu. Jednym z tematów podejmowanych przez niego na serio jest problem modernizacji i upamiętniania (*commemoration*) wydarzeń, „czynów” i postaci.

Futurologia historiograficzna, w której centrum stoi upamiętnianie, okupuje także wyobrażenie artystów i działaczy kultury w Polsce powiązanych z wizją modernizacji

endemicznej²; ugruntowanej w fantasmagorii Polski od morza do morza, zatopionej (dosłownie) w estetyce nostalgii. Jej wizualną manifestacją jest projekt pomnika bitwy warszawskiej pomyślany jako łuk triumfalny na Wiśle. Jest on pomysłem na tyle ciekawym, iż – chociaż nie istnieje i prawdopodobnie nigdy nie zaistnieje – wart jest analizy jako znaczący element wizji przeszłości i spekulacja na temat przyszłości, a także – całkiem serio – jako upamiętnienie teraźniejszości. Jest to fantomowy projekt, którego status w pełni odzwierciedla „niefaktyczność” państwa wstającego z kolan, zrzucającego jarzmo poprawności politycznej w imię Jezusa; przedmurza chrześcijaństwa ratującego Europę przed zalewem wypadających z pontonów prosto do morza islamskich bojowników,

2 O historii modernizacji po 1989 roku pisał Jakub Banasiak, *Normalizacja i dwie modernizacje. Pole sztuki w Polsce po 30 latach przemian*, „Szum”, 17.12.2019, <https://magazynsum.pl/normalizacja-i-dwie-modernizacje-pole-sztuki-w-polsce-po-30-latach-przemian/> [dostęp: 5.05.2020].

ostatniej zapory chroniącej polskie rodziny przed pandemią lewackich gejów. To państwo triumfuje i dlatego potrzebuje wizualnej reprezentacji. Być może jednak bardziej niż reprezentacji potrzebuje spekulacji na jej temat. Wokół projektu rozgorzała zatem przewidywalna, rytualna „polityczna debata”, która w żaden sposób nie ujawnia jednak jego funkcji w szerzej pojętej wizji nowoczesności, którą realizuje obecny rząd. A łuk (istniejący czy wyobrażeniowy) jest przecież tylko symbolicznym elementem infrastruktury produkującej przyszłą IV RP. Innym jej elementem jest wizja przekształcenia RP w specjalną strefę ekonomiczną. O zażyłej i wręcz symbiotycznej relacji między Łukiem i Zoną jest ten tekst. Tak zwana polityka historyczna PiS, której część stanowi łuk, jest tu rozpatrywana nie pod względem jej treści, takiej jak tworzenie nowego panteonu narodowych bohaterów i czynów, ale przede wszystkim pod kątem jej funkcji w całościowym programie naprawy stworzonym przez narodowych banksterów.

Łuk na Wiśle stał się memem i zagościł między nami w wirtualnej ikonosferze. Rozpowszechniona w sieci wizualizacja projektu autorstwa architekta Marka Skrzyńskiego jest bliska modelu kampowego agit-propu.

Bitwa warszawska 2020
Współczesna walka o dwie wizje upamiętnia bitwy warszawskiej (1920) rozgrywa się między obozami władzy miejskiej („nowoczesność”) i państwowej („tradycja”). Jak donosi prasa, rząd zarzuca ratuszowi „brak kooperatywności» w dążeniach do zbudowania w stolicy pomnika upamiętniającego Bitwę Warszawską³. W sytuację zaangażował się bezpośrednio premier, a honorowy patronat nad budową łuku triumfalnego objął wicepremier, minister kultury i dziedzictwa narodowego Piotr Gliński. Senat RP w 2017 roku podjął uchwałę wspierającą starania o łuk. W obecnym układzie w zakresie realizacji projektu „wygrywa” strona samorządowa. Jakkolwiek celem gry jest raczej mobilizacja, więc faktycznym zwycięzcą będzie ten, kto zawładnie wyobraźnią. W lipcu 2019 roku

3 kn, *Łuk triumfalny na Wiśle? Morawiecki o władzach Warszawy: „mało kooperatywne”. Jest reakcja ratusza*, „Metro Warszawa”, 26.11.2019, <https://metrowarszawa.gazeta.pl/metrowarszawa/7,141637,25448822,luk-triumfalny-na-wisle-morawiecki-o-wladzach-warszawy-malo.html> [dostęp: 5.05.2020].
4 *Konkurs na pomnik Bitwy Warszawskiej rozstrzygnięty*, „Szum”, 27.02.2020, <https://magazynsum.pl/konkurs-na-pomnik-bitwy-warszawskiej-rozstrzygniety/> [dostęp: 5.05.2020].

Rada Warszawy podjęła uchwałę o wyznaczeniu placu Na Rozdrożu jako miejsca na pomnik. Zorganizowano także konkurs, którego wyniki ogłoszone zostały pod koniec lutego 2020 roku. Zrealizowany zostanie projekt całkiem inny⁴, tymczasem łuk na Wiśle stał się memem i zagościł między nami w wirtualnej ikonosferze. Rozpowszechniona w sieci wizualizacja projektu autorstwa architekta Marka Skrzyńskiego, w kontekście kampowego agit-propu wykorzystywanego przez stowarzyszenie lobbujące na rzecz realizacji łuku od czterech lat (plakaty, strona internetowa i tak dalej)⁵ zdecydowanie wyróżnia się minimalizmem. Projekt stał się, rzecz jasna, obiektem zarówno kpin, jak i podziwu. Na tle błękitnego nieba, w nurcie rzeki wznosi się mierząca 150 metrów betonowa budowla w kształcie bramy, zwieńczona koroną. Jedyne elementy dekoracyjno-funkcjonalne to orzeł biały, upostaciowienie Polski oraz data „1920”, upamiętnienie wydarzenia. Ni to modernizm, ni to nowy wernakularyzm; reaktywacja stylu narodowego w płynnej rzeczywistości. Być może autor próbuje w dość nieudolny sposób zrealizować postulat postawiony w książce Andrzeja Szczerskiego, który sugeruje, iż to polskie „dziedzictwo nowoczesności mogłoby

stać się podstawą budowy nowego modelu polskiego patriotyzmu i nowym wzorcem wartości⁶. Cokolwiek autor miał na myśli, według propagatorów projektu jest to symbol na miarę współczesnej Polski.

Wizja ekonomiczna
Oto czym zatem jest Polska w wizji nią zarządzających: „Teraz cała Polska jest strefą inwestycyjną⁷. Są to słowa, którymi program gospodarczy rządu opisuje Tadeusz Kościński, bankier z City of London, pracujący w administracji publicznej jako wiceminister rozwoju, przedsiębiorczości i technologii oraz finansów, który po wyborach w 2019 roku został ministrem finansów w rządzie Zjednoczonej Prawicy. Być może powróci on do rodzinnego Londynu, aby objąć przewodnictwo nad Europejskim Bankiem Odbudowy i Rozwoju. Jak sam opowiada w prawicowych mediach, pochodzi z rodziny o tradycjach patriotycznych, silnie pielęgnowanych wśród brytyjskiej

5 *Łuk Triumfalny Bitwy Warszawskiej 1920 roku*, <http://www.luktriumfalny1920.pl/> [dostęp: 5.05.2020].
6 Andrzej Szczerski, dz. cyt., s. 235.
7 *Forum Ekonomiczne Krynica. Cała Polska staje się specjalną strefą ekonomiczną*, „Wprost”, 7.09.2018, <https://www.wprost.pl/forum-ekonomiczne-krynica/10151265/forum-ekonomiczne-krynica-cala-polska-staje-sie-specjalna-strefa-ekonomiczna.html> [dostęp: 5.05.2020].



Arsenij Zylajew, *Cradle of Humankind*, fragment instalacji, 2015
fot. Alex Maguire, dzięki uprzejmości V-a-c Foundation i prywatnych kolekcji

powojennej emigracji, w których „najmocniejszy był Kościół i harcerstwo”⁸.

Podobnie jak w przypadku projektu upamiętniającego (Łuk) nie zastanawiam się nad faktyczną sytuacją projektu, który firmuje Kościński, tylko nad pewną wizją modernizacyjną, która jest częściowo realizowana⁹, oraz nad retoryką, która ją współtworzy i towarzyszy programowi gospodarczemu: „Zdecydowaliśmy, że cała Polska stanie się Strefą Ekonomiczną. Teraz to strefa przyjdzie do inwestora, a nie inwestor do strefy”¹⁰. Ta retoryka jest także konstruktywnym elementem projektu zarządzania emocjami, o którym mówi minister: „Musimy pokazać Polakom, że jesteśmy po ich stronie. Mamy 27 mln klientów i 38 mln interesariuszy”¹¹.

Jak pisze Keller Easterling w eseju dotyczącym historii stref ekonomicznych rozumianych jako jeden z najistotniejszych elementów transnarodowej infrastruktury późnego kapitalizmu, którą autorka nazywa *extrastatecraft*, czyli w wolnym tłumaczeniu: „pozapaństwową technologią”: „Strefa jest dziedzictwem tajemnic wolnych portów, enklaw pirackich i innych morskich przedsięwzięć handlowych. Rzymski port Delos w Grecji jest często określany, jako pierwotny moment wolnego handlu”¹².

Aby przyciągnąć prowadzących działalność gospodarczą, strefa zazwyczaj oferuje szereg usług i zestaw zachęt – zwolnienia podatkowe, zagraniczną własność nieruchomości, tanią siłę roboczą oraz deregulację przepisów prawa pracy i ochrony środowiska. Easterling przestrzega przed bezkrytycznym podejściem do funkcjonowania strefy na podstawie tego, co strefa „zamierza”. W jej wizji infrastruktura strefy posiada

nie tylko formatywne cechy opisane w projektach założycielskich, ale także charakteryzuje ją „niezadeklarowana dyspozycja”: „Choć promowana jako otwarta i wolna od nieefektywnej biurokracji państwowej, polityka zapisana w przestrzeni i działaniach strefy odbiega często od deklarowanych intencji. Zazwyczaj jest to izomorficzna

o firmach, które zajmują się realizacją i obsługą stref. Motto jednej z nich, CIDCO (The City and Industrial Development Company of Maharashtra), brzmi: „We make cities”. Zdefiniowanie całego kraju jako Jednolitego Obszaru Inwestycyjnego (Polska Strefa Inwestycji)¹⁶ jest zatem swego rodzaju awangardą, planem wirtualnego podwojenia, stworzenia dubla, wywodzącego się w dodatku z tradycji enklaw pirackich.

Większość miast, które powstały na bazie zony, jest kopiami innych istniejących już miast. Dlatego zdefiniowanie całego kraju jako Jednolitego Obszaru Inwestycyjnego (Polska Strefa Inwestycji) jest swego rodzaju awangardą.

enklawa podmiejska, która, zwolniona z obowiązku przestrzegania prawa, może łatwo likwidować zabezpieczenia typowe dla bogatszych form urbanistycznych. Nadużycia w obszarze prawa pracy i ochronie środowiska mogą odbywać się bez kontroli ze strony procesu politycznego”¹³.

W bardzo szczegółowej analizie historii globalnej ekspansji specjalnych stref ekonomicznych, którą serdecznie polecam wszystkim tym, którzy chcą wiedzieć, w cieniu jakich idei funkcjonuje polski (za)rząd, Easterling zwraca uwagę na momenty zwrotne w historii zony. W latach 70. uniezależniła się ona – jako koncepcja – od idei wolnego portu, włączyła w swój obszar manufaktury oraz zaczęła rozwijać własną formułę urbanistyczną. Przy wsparciu organizacji takich jak United Nations Industrial Development Organization (UNIDO) zaczęła rozprzestrzeniać się globalnie i multiplikować. W 2006 roku w 130 krajach istniało 3,5 tysiąca stref, które zatrudniały 66 milionów ludzi. Dzisiaj jest ich około 5,4 tysiąca¹⁴.

Najciekawszym elementem analizy proponowanej przez Easterling jest w tym kontekście podrozdział zatytułowany *The Zone Is a Double* [Strefa jako podwojenie]¹⁵. Autorka zwraca uwagę na fakt, iż większość miast, które powstały na bazie zony, jest kopiami innych istniejących już miast. Podaje wiele przykładów, między innymi: Shenzhen i Hongkong; Pudong i Shanghau. Wspomina także

Opisując polityczny status zony, Easterling cytuje opinie Stephana Krasnera, który określił go jako *hypocritical sovereignty* [hipokrytyczna suwerenność], argumentując, iż w ramach stref państwa funkcjonują pomiędzy wieloma jurysdykcjami. Ronen Palan pisze zaś w tym samym kontekście o *sovereign bifurcation* [rozwidlona suwerenność], w ramach której państwa dzielą swoją suwerenną przestrzeń na regulowaną ściśle i luźno¹⁷.

Naznaczanie przestrzeni publicznej symbolami narodowej suwerenności i husarską ikonografią przy jednoczesnym przekształcaniu jej w specjalną strefę ekonomiczną, otwieraniu na penetrację kapitału, który – jak wiemy – nie zna granic narodowych i wypiera z narodowych tożsamości, mogłoby zatem wydawać się nielogiczne. Ale, jak wiadomo, kapitalizm generuje sprzeczności i dlatego jedyne, co można zrobić, to nie tyle je rozwiązywać, ile próbować negocjować paradoksy. Dlatego właśnie, zdaje się mówić polski (za)rząd, potrzebujemy dzisiaj łuku na Wiśle – bardziej niż kiedykolwiek!

Front Modernizacyjny

W wykładzie zatytułowanym *Why Gaia Is Not the Globe* (2016)¹⁸ dotyczącym problemu zdeorientowania przyszłością, czyli współczesnego kłinczu: tradycjonalści–nowocześni, będącego efektem globalizacji, znany teoretyk nauki Bruno Latour opisuje współczesny horyzont poznawczy przy pomocy grafu, który postaram się tutaj przedstawić.

Latour argumentuje, że jeżeli patrzymy na świat w sposób spolaryzowany, nie jesteśmy w stanie zauważyć wspólnego terenu i podzielanych przez nas wartości. W wizualizacji Latoura z jednej strony mamy pozycję, którą opisać można jako

8 „Musimy pokazać, że podatek to inwestycja w Polskę”. Pierwszy prasowy wywiad z ministrem finansów Tadeuszem Kościńskim, wPolityce.pl, 11.12.2019, <https://wpolityce.pl/gospodarka/477168-pierwszy-prasowy-wywiad-z-ministrem-finansow-t-koscinski> [dostęp: 5.05.2020].

9 *Cała Polska stała się specjalną strefą ekonomiczną*, Deloitte.com, 13.09.2018, <https://www2.deloitte.com/pl/pl/pages/tax/articles/new-sletter-sse/cala-polska-stala-sie-specjalna-strefa-ekonomiczna.html> [dostęp: 5.05.2020].

10 Tomasz Klyta, *Tadeusz Kościński: Teraz to strefa przyjdzie do inwestora, a nie inwestor do strefy*, Portal Samorządowy, 14.05.2018, <https://www.portalsamorzadowy.pl/praca/tadeusz-koscinski-teraz-to-strefa-przyjdzie-do-inwestora-a-nie-inwestor-do-strefy>, 108013.html [dostęp: 5.05.2020].

11 *Minister Kościński: Nie boję się rozmawiać z rynkiem*, wGospodarcze.pl, 26.12.2019, <https://wgospodarcze.pl/informacje/72888-minister-koscinski-nie-boje-sie-rozmawiac-z-rynkiem> [dostęp: 5.05.2020].

12 Keller Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructural Space*, Verso, New York–London 2014, s. 27 ; tłumaczenia: K.M.–G. („The Zone is heir to the mystique of ancient free ports, pirate enclaves, and other entrepôts of maritime trade. The Roman port of Delos in Greece is frequently cited as the primordial moment of free port”).

13 „While promoted as relaxed, open and free from inefficient state bureaucracy, the politics written into the zone’s space and activities often diverges from the declared intent. It is usually an isomorphic exurban enclave that, exempt from law, can easily banish the circumstances and protections common in richer forms of urbanity. Labour and environmental abuse can proceed unchecked by political process”. Tamże, s. 16.

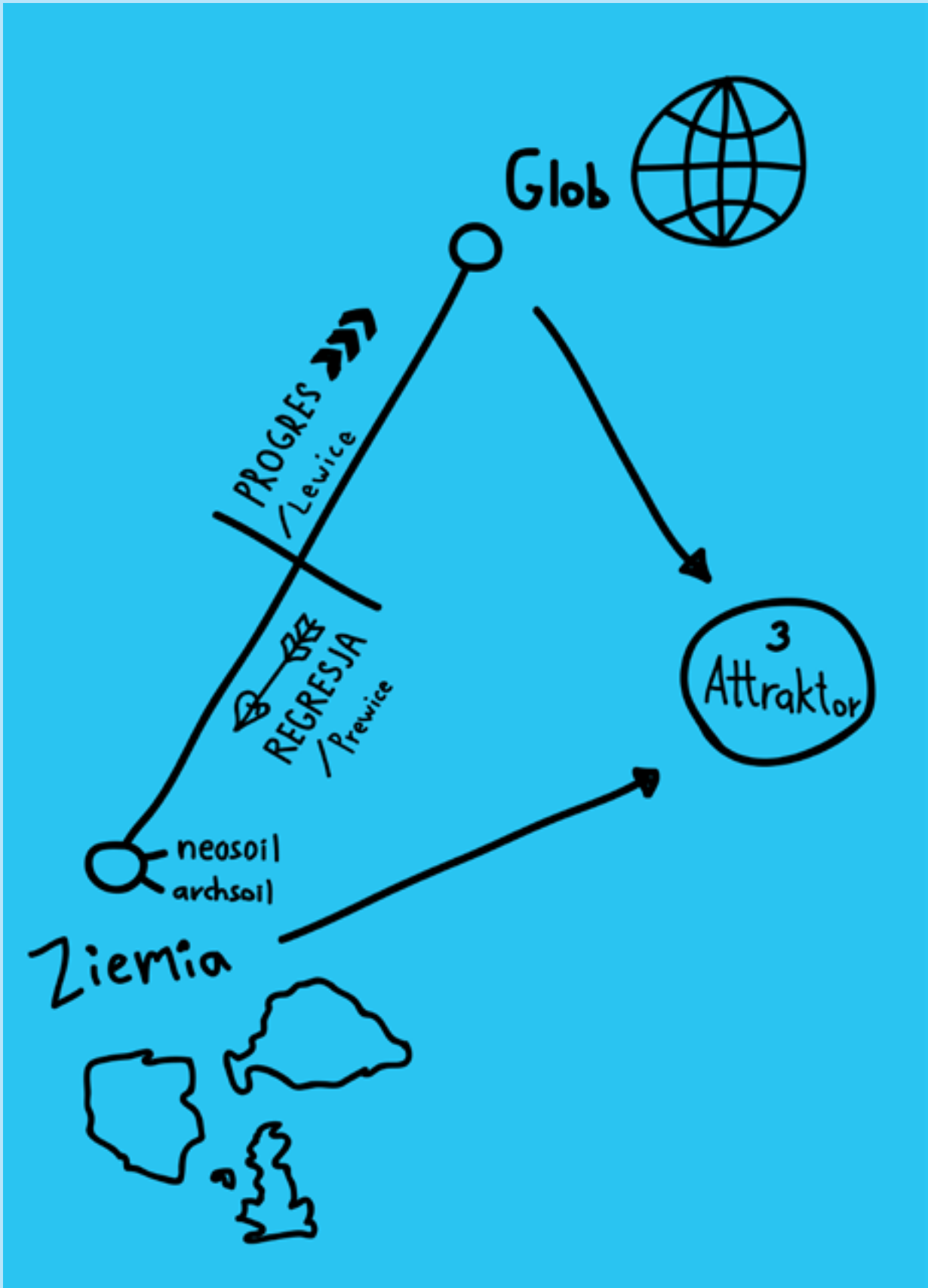
14 *The World’s More Important Free Trade Zone*, iContainers, 20.08.2019, <https://www.icontainers.com/us/2019/08/20/worlds-most-important-free-trade-zones/> [dostęp: 5.05.2020].

15 Keller Easterling, dz. cyt., s. 48–53.

16 *Jolanta Miśków, Jednolity Obszar Inwestycyjny – co to oznacza w praktyce? Tadeusz Kościński: Stawiamy na wysokopłatne miejsca pracy*, PulsHR.pl, 17.04.2018, <https://www.pulshr.pl/przemysl/jednolity-obszar-inwestycyjny-co-to-oznacza-w-praktyce-tadeusz-koscinski-stawiamy-na-wysokoplatne-miejsca-pracy>, 53021.html [dostęp: 5.05.2020].

17 Keller Eastreling, dz. cyt., s. 49. Zob. także: Stephan Krasner, *Sovereignty, Organised Hypocrisy*, Princeton University Press 1999; Ronen Palan, *The Offshore World: Sovereign Markets, Virtual Places and Nomad Millionaires*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2004.

18 Bruno Latour, *Why Gaia Is Not the Globe*, YouTube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=7AGg-oHzPsM> [dostęp: 5.05.2020].



Gdyby wziąć pod uwagę Gaję, łuk na Wiśle zamiast chwały polskiego oręża chwaliłby – tak jak prace kolektywu Siostry Rzeki – życie rzeki.



Siostry Rzeki, Modna rzeka, Kraków 23 czerwca 2019, fot. Bogdan Krężel

reakcyjną, archaiczną, passé lub szukającą nostalgicznego spojrzenia na przeszłość (Łuk), z drugiej zaś progresywną postawę, wspierającą globalizację (Zona). Globalizacja jest jednak rozumiana przez Latoura jako coś bardzo bliskiego prowincjonalizacji. *Global* oznacza bowiem podporządkowanie się zasadom wyznaczonym przez bardzo małą grupę ludzi; bycie reprezentowanym przez nielicznych.

Latour twierdzi zatem, że ta orientacja (progres–regres) powoduje, że jesteśmy wyjątkowo ograniczeni w wymyślaniu przyszłości („We are extraordinary poor in inventing the futures”). Zarazem nie wystarczy pozycjonować się fragmentarycznie i symultanicznie po obu stronach „frontu modernizacyjnego”, żeby wymyślić lepszą przyszłość. W tej sytuacji Latour proponuje raczej tak zwany trzeci atraktor, ową Gaję, czyli coś, co obydwie strony sporu szanują i dzielą¹⁹.

Można spekulować, że gdyby tak właśnie zdefiniowany trzeci atraktor stanowił element politycznej wizji przyszłości Polski, łuk na Wiśle być może zostałby postawiony, ale zamiast przeszłej chwały polskiego oręża chwaliłby – tak jak prace kolektywu Siostry Rzeki – życie rzeki.

We wspomnianym na początku tekstu projekcie Arsenia Żyłajewa pojawiają się postacie wskrzeszonych artystów

(między innymi Malewicza) tworzących fikcyjną brygadę malującą, która „stworzyła” obrazy na wystawę opowiadającą o Ziemi jako kolebce ludzkości. Tego rodzaju strategia nabudowywania poziomów fikcji jest, być może, warta zapożyczenia w projektach dotyczących upamiętniania. Żyłajew jest przecież na serio zainteresowany bohaterami i ideami rosyjskiego kosmizmu, a w swoich pracach łączy obrazy sowieckiej utopii z jej urzeczywistnionymi realiami. Możemy zatem wyobrazić sobie fikcyjną brygadę patriotycznych twórców tworzących na zamówienie rządu łuk triumfalny. Wspominana wielokrotnie Keller Easterling sugeruje przecież, że w dzisiejszych czasach, kiedy reżimy operują często *proxies and doubles*, także formy aktywizmu skorzystać mogą z „nieujawnionych partnerów i środków pomocniczych”²⁰, choćby po to, by przygotować grunt i dać widoki na większą szansę na sukces. Słowa Easterling pozwalają także powrócić do batalistycznej retoryki: „Są chwile, w których należy powstać, określić przeciwnika lub przyjąć binarną postawę oporu przeciwko władzy autorytarnej, ale uzupełnieniem tej formy sprzeciwu są postawy aktywistów, w które trudniej jest mierzyć i które są mniej zainteresowane udowadnianiem swojej racji”²¹.

19 Warto wspomnieć w tym kontekście, że obecny minister finansów jest z wykształcenia geodetą, który twierdzi, że „geologia to szkoła myślenia”. „Musimy pokazać, że podatek to inwestycja w Polskę”, dz. cyt.

20 Keller Easterling, dz. cyt., s. 213: „The most familiar forms of activism might similarly benefit from using undisclosed partners or unorthodox auxiliaries, if only to soften up the ground and offer a better chance of success”.

21 „There are times to stand up, name an opponent, or assume a binary stance of resistance against authoritarian power, but supplementing these form of dissent are activist stances that are both harder to target and less interested in being right”. Tamże, s. 213.

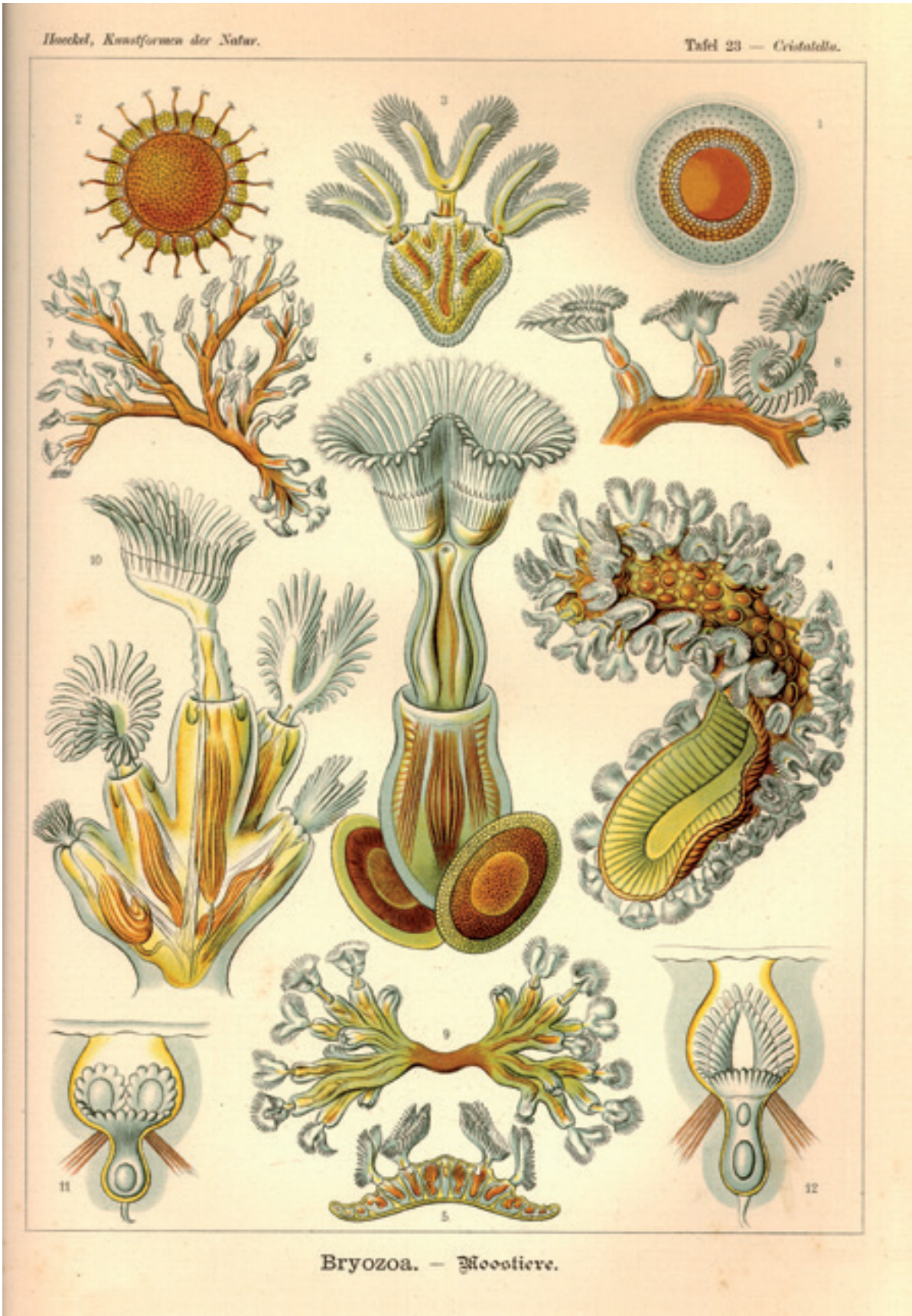
Tekst: Agnieszka Rejniak-Majewska

Organiczna korekta awangardy

Andrzej Turowski
Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem
słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019

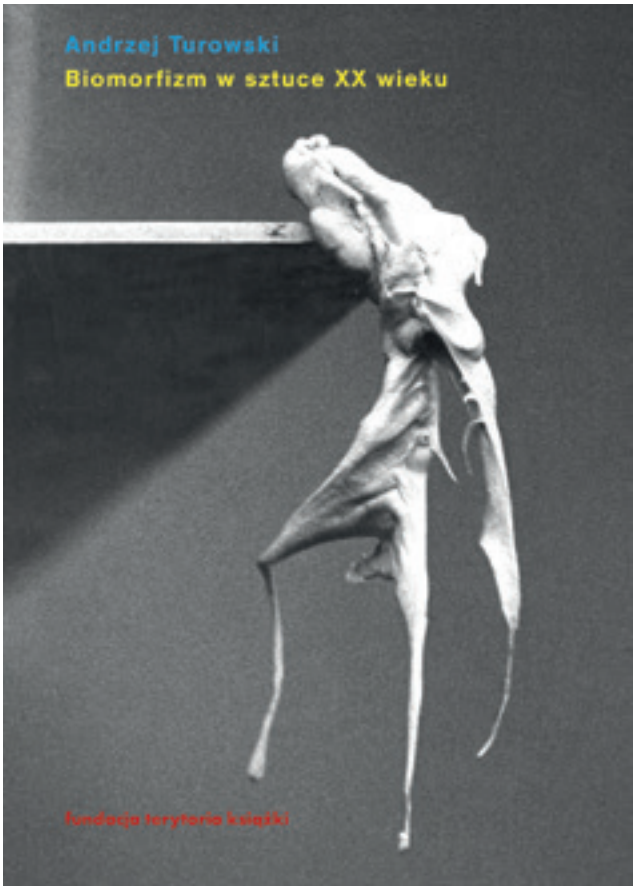
Naturocentryczne, biocentryczne i witalistyczne konteksty modernizmu stały się w ostatnich latach ważnym obszarem zainteresowań historyków sztuki i badaczy innych dziedzin nowoczesnej kultury¹. Książka Andrzeja Turowskiego *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem* wpisuje się w ten nurt rymujący się ze współczesną biofilią, a nawet – w pewnym stopniu – ideami posthumanizmu. Jest to z jednej strony próba przewartościowania historii dwudziestowiecznej sztuki, wydobywająca pewien jej trwały, chociaż podskórny nurt, z drugiej rozwiniecie wątków i tematów, które w tekstach Turowskiego były obecne od dawna: biologizmu ciała poddawanego (i wymykającego się) rygorom modernistycznej formy, Bataille’owskiego „bezformia” przełożonego na konkretniejszy język Kantowski „atrap” i strzępów, przedmiotów i postaci bezkształtnych – samym swoim istnieniem podważających projektowane na rzeczywistość konceptualne porządki.

¹ Zob. między innymi: *Modernism and Biocentrism*, ed. Oliver A.I. Botar, Isabel Wünsche, Routledge, Surrey Urlington 2011; Oliver A.I. Botar, *Prolegomena to the Study of Biomorphic Modernism: Biocentrism, Laszlo Moholy-Nagy’s ‘New Vision’ and Ernő Kállai’s ‘Bioromantik’*, Toronto 1998 [maszynopis rozprawy doktorskiej]; *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, red. Aleksandra Jach, Paulina Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017. Na temat naturocentrycznej „reformy życia” (*Lebensreform*) i teatru pierwszych dekad XX wieku zob. Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.



Zdjęcia dzięki uprzejmości wydawnictwa słowoobraz terytoria
Bezkręgowce typu Bryozoa (miszywioły) z rodziny Cristatellidae
tablica z książki Ernsta Haeckela, *Kunstformen der Natur*, 1899-1904

Tytułowy biomorfizm – jak podkreśla autor od pierwszych stron – nie jest jednorodnym pojęciem wyznaczającym ramy spójnej teoretycznie narracji ani podstawą rekonstrukcji artystycznych światopoglądów. Pojęcie biomorfizmu utrwaliło się wprawdzie w słowniku historii sztuki za sprawą Alfreda Barra juniora, który użył go w katalogu wystawy *Cubism and Abstract Art* (1936), tekście fundamentalnym dla formalistycznego paradygmatu myślenia o modernizmie. Rozróżnienie „abstrakcji geometrycznej” i „biomorficznej” – tej spod znaku „kwadratu” i tej organicznej, spod znaku „ameby” – służyło Barrowi jako narzędzie stylistycznej klasyfikacji, z pretekstowym tylko i schematycznym odniesieniem do tendencji ideowych, których te formy miałyby być wyrazem². Ujęcie Turowskiego jest z gruntu inne. Nie chodzi tu bowiem o formalno-stylistyczny sens biomorfizmu – choć i takie rozumienie siłą rzeczy pojawia się w doborze i charakterystyce opisywanych prac – lecz przede wszystkim o odniesienie do płynnej materii życia, przekraczającej wszelką określoność i zaburzającej szkicowane w polu sztuki pojęciowe granice. Rzecz w tym – pisze Turowski – „by widzieć biomorfizm, a szerzej biologizm, jakby na marginesie sztuki współczesnej, niemniej jednak jako element naruszający w sposób wyraźny spistość różnych, często sprzecznych stylistyk, estetyk, programów, postaw, ideologii czy filozofii sztuki” (s. 20). Książka ta jest



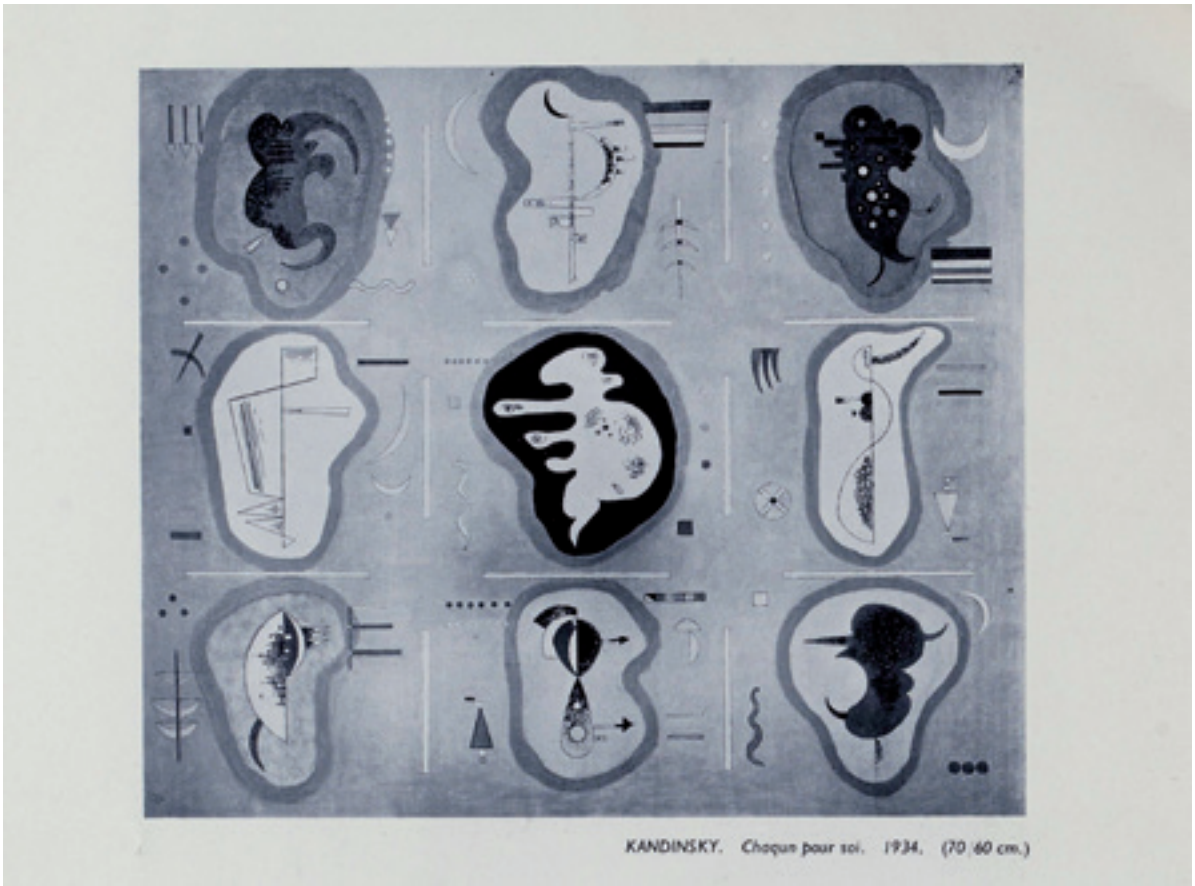
***Biomorfizm* to z jednej strony próba przewartościowania historii dwudziestowiecznej sztuki, wydobywająca pewien jej trwały, chociaż podskórny nurt, z drugiej rozwinięcie wątków i tematów, które w tekstach Turowskiego były obecne od dawna: biologizmu ciała poddawanego (i wymykającego się) rygorom modernistycznej formy.**

więc kontynuacją swoistej dla jej autora „strategii marginesu”, a konceptem nadrzędnym okazuje się w niej nie tyle sam biomorfizm (jako pewien modus stylistyczny czy postawa umiławania natury), lecz związane z biologicznością „bezformie” – metamorficzność i płynność tego, co żywe i materialne, będąca siłą wywrotową w obszarze sztuki. Biologiczne i cielesne *informe* jest czymś, co narusza zamkniętą w sobie sferę „artystyczności”, ale też – i tu kryje się ciekawa sugestia tej książki – jest odnajdywanym raz po raz źródłem energii i oporu, odkrywanym niejako niezależnie od układu aktualnych „kierunków” czy „tendencji”, (pozornie) z dala od polityki.

Przyjęta w książce strategia polega na splataniu punktowych wglądów, odsłaniających szersze umiejscowienie i kontekstowe powiązania jednostkowych artystycznych praktyk. Pozwala to podążać tropem biologicznych fascynacji, biegnących w poprzek nurtów, mediów artystycznych i twórczości poszczególnych artystów/artystek. I tak w pierwszym rozdziale (*Biologiczna wizja sztuki*) omówienie witalistycznych i biologicznych tendencji myślowych przełomu XIX i XX wieku przybliża konceptualne i wyobrażeniowe tło, które nie tylko stało się podłożem dla wybujałych form Art Nouveau, ale zachowało też dłuższą trwałość i siłę oddziaływania

² Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, Routledge, New York 1986 (reprint), s. 19.

Wassily Kandinsky, *Chacun pour soi*, 1934, obraz reprodukowany w londyńskim czasopiśmie „Axis”, 1935



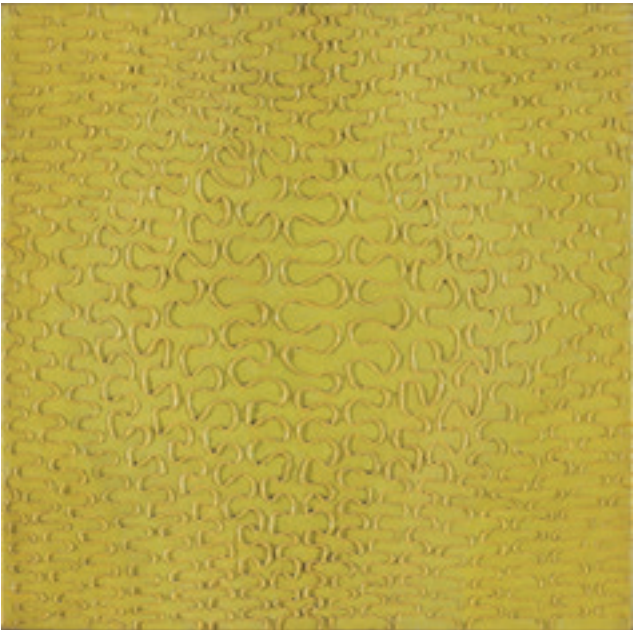
Biologiczne i cielesne *informe* jest czymś, co narusza zamkniętą w sobie sferę „artystyczności”, ale też jest odnajdywanym raz po raz źródłem energii i oporu, odkrywanym niejako niezależnie od układu aktualnych „kierunków” czy „tendencji”, (pozornie) z dala od polityki.

na awangardowe nurty lat 20. i 30. – począwszy od różnych wersji teorii ewolucjonistycznej i idei monizmu przyrodniczego, pobudzającą wyobraźnię i cieszącą się szerokim zainteresowaniem mikro-fotografię (odsłaniającą inną niż potoczna wizję rzeczywistości – bliższą abstrakcji, a zarazem „prawdziwą”), przez popularne zdjęcia Karla Blossfeldta, po kolekcjonerskie pasje i psychobiologiczne dociekania Rogera Caillois. Ilustrowane książki przyrodnicze, w tym fantazyjne ryciny z popularyzatorskiej serii Ernsta Haeckla *Kunstformen der Natur* (1899–1904), musiały być dla wielu przyszłych artystów lekturami z młodości; nie dziwi też ich triumfalny powrót w dobie surrealizmu.

Choć nie jest to już dziś specjalnie oryginalny punkt widzenia, Turowski dołącza do tych, którzy skłonni są relatywizować znaczenie

przełomu antypozytywistycznego, i podkreśla, że inspiracje naukami przyrodniczymi w pierwszych dekadach XX wieku były istotnym bodźcem refleksji filozoficznej i kulturowej oddziałującym na twórczość artystyczną i teorię sztuki. Szeroko używana (i nadużywana) we wczesnym modernizmie metafora „życia” i „rozwoju” w odniesieniu do form artystycznych była tego świadectwem. Inne, osadzone w na poły spekulatywnych teoriach przyrodniczych początku XX wieku były przywoływane przez Turowskiego koncepcje rosyjskiego kosmizmu znoszące podział między dziedziną przyrody i sferą cywilizacji, zakładające ich wewnętrzną jedność i otwarty, nieskończony horyzont ich ewolucji. Organiczystyczne i biologiczne metafory współtworzyły dynamiczną, awangardową wizję rzeczywistości.

- 1 August Zamoyski, *Ich dwoje*, 1918–1922
- 2 Władysław Strzemiński, *Kompozycja unistyczna 13*, 1934
- 3 Katarzyna Kobro, *Kompozycja wisząca (I)*, 1921/1972



2



1



3

Organicyzm nie równał się jednak biologizmowi; jeden i drugi miał swoje rozmaite zakresy i odmiany. W *Biomorfizmie* pojawia się cała plejada rozmaitych mutacji i semantycznych wariantów tych pojęć – od organicyzmu w duchu Spencera, przez empiriomonizm, po metabiozę – koncepcji rozwijanych przez artystów lub przez nich zapożyczanych; brakuje jednak bardziej zdecydowanego ich uporządkowania, spojrzenia na ów gąszcz pojęciowych metafor z większego dystansu. Również kwestia relacji między tym, co mechaniczne i naturalne, podjęta jedynie w odniesieniu do biomechaniki, widziana jest jednostronnie. Biomechanika jako dyskurs zmierzający do racjonalizacji i uniwersalizacji fizjologicznych reakcji i zachowań rozpatrywana jest tu w opozycji do myślenia eksponującego to, co popędowo-witalne i biologiczno-irracjonalne. Takie ujęcie jest jak najbardziej zasadne, gdy mowa o koncepcjach Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro (organiczność i biomechanika) – w odróżnieniu od bardziej witalistycznie nacechowanego biologizmu Tadeusza Peipera czy witalistyczno-mistycznych (z gruntu antymechanicystycznych) poglądów z kręgu Wielimira Chlebnikowa. Turowski pomija przy tym jednak całe spektrum idei łączących żywioł biologiczny z technologiczną ekstazą, od futurystów po Ernsta Jüngera, jak również żywotne na gruncie niemieckim koncepcje biotechniki, bliższe romantycznej filozofii natury niż pozytywistycznemu scjentyzmowi³.

Centralne miejsce w pierwszej części książki (rozdział drugi: *Biomorficzny modernizm*) zajmują rozważania poświęcone Kobro i Strzemińskiemu. W reinterpretacji ich prac zbiega się wiele wątków: rola biomorfizmu w unizmie malarskim, możliwy w tym zakresie wpływ francuskiego puryzmu i Fernanda Légera, w szczególności zaś Hansa Arpa, a także związki z Janem Brzękowskim, który w wydawanym przez siebie „L’Art Contemporain” szukał płaszczyzny, która mogłaby godzić nadrealistyczną poetykę i swobodną grę asocjacji z priorytetem „konstrukcji”. Stanowisko Brzękowskiego, podobnie jak przywoływanej przez Turowskiego Debory Vogel i bliskiego im obojgu kręgu Artesu, jest o tyle znamienne, że podważa utarte przeciwstawienie konstruktywizm–surrealizm i opozycję abstrakcja–realizm. Kwestionując ideał „czystej” abstrakcji, Brzękowski – admirał „ageometrycznych” prac Arpa – twierdził, że abstrakcja „musi być zakotwiczona o dno życia”⁴.

U Strzemińskiego i Kobro otwarcie na płynne „arpowskie” bioformy ostatecznie doprowadziło do wyjścia poza ramy konstruktywistycznie pojętego organicyzmu. Surrealizm oceniali oni wprawdzie negatywnie, jako wyraz „ciemnego” biologizmu; zdaniem Turowskiego jednak w pejzażach morskich Strzemińskiego i w biomorficznych rzeźbach Kobro z połowy lat 30. można widzieć zbliżenie do halucynacyjnej aury surrealizmu. Pozostawione przez Strzemińskiego wyjaśnienie pejzaży jako próby uzyskania jednorodnego rytmu kompozycyjnego opartego na fizjologii widzenia („płynna ciągłość między elementami wytwarzana przez przenoszenie wzroku”) wydaje się wtórną racjonalizacją tego, co – jak za Łukaszem Kiepuszewskim zauważa Turowski – jest raczej zapisem wewnętrznego pulsowania i cielesnych rytmów, stanu półsennego zanurzenia w słońcu i szumie fal. Z tego czasu zachował się też podobny pejzaż morski namalowany przez Kobro; Turowski skupia się jednak głównie na biomorficznej rzeźbie z 1934 roku, niedawno odnalezionej, a wcześniej uważanej za zaginioną, niekiedy tytułowanej jako „akt”, choć jego zdaniem jest ona raczej reliefem-pejzażem. Obły gipsowy kształt o falistych konturach przywodzi na myśl organizm o płynnych, ruchliwych zarysach – może się jawić jako biomorficzny obraz nie konkretnego bytu, lecz samego „tworzenia i obumierania, narodzin i trwania” (s. 170). Turowski widzi tę pracę jako znak załamania „biomechanicznej koncepcji przestrzeni” – odejścia Kobro od organizacyjnej wymowy wcześniejszych geometryczno-abstrakcyjnych konstrukcji. Czy jednak rzeczywiście – jak sugeruje autor – „Kobro potraktowała *Pejzaż morski* jako z e r w a n i e z biomechanicznym pojmowaniem ciała i k r y t y k ę utopii ciała jako przestrzennej abstrakcji” (s. 170; wyróżnienie A.R.-M.)? Czy było to jednoznaczne odrzucenie „utopii przestrzenno-cielesnej jedności”? Sam wybór techniki rzeźbiarskiej – pracy w glinie – łączył się z bardziej bezpośrednim podejściem do cielesności. W tym czasie powstały też wykonane w tej technice akty. Faktem jest, że Kobro później nie wróciła już do abstrakcji. Być może jednak oryginalność tych ostatnich abstrakcyjnych prac – wspomnianego „pejzażu” i nieco wcześniejszej biomorficznej *Kompozycji przestrzennej (9)* z 1933 roku – polega na tym, że otwierały one nową ścieżkę przestrzennych poszukiwań, zmierzających do przezwyciężenia architektonicznej statyki i porzucenia rzeźbiarskiego cokołu, bliższych przy tym cielesnej,

3 Por. Oliver Botar, *László Moholy-Nagy i biocentryzm*, tłum. Łukasz Mojsak, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 2.
4 Jan Brzękowski, *Kilometraż*, „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 5.



Deszczowa takówka Salvadora Dalego, wersja Sen Wenus wystawiona na targach w Nowym Jorku, 1939



René Magritte, Sen androgyna, 1924

sensualnej wyobraźni. Negatywna interpretacja Turowskiego, zgodnie z którą prace te byłyby znakiem uświadomionego przez Kobro impasu, odrzuceniem „stylistyki matematycznych obliczeń”, mimo starannej i sugestywnej argumentacji, moim zdaniem ostatecznie nie przekonuje. U podstawy tej interpretacji tkwi wciąż podkreślana przez Turowskiego opozycja między uniwersalnością (bezcieleśnego) rozumu i cielesnością jako jego nieprzeniknionym, nieprzyswajalnym i niedającym się podporządkować „innym”. Ta widziana w dramatycznym świetle opozycja, wraz z narracją o porażce konstruktywistycznego Rozumu, tak w wymiarze jednostkowym, jak polityczno-społecznym, to trop

interpretacyjny znany z wcześniejszych prac Turowskiego. Powraca on i tu, w dyskusji na temat unizmu i jego wewnętrznych sprzeczności. Tym razem jednak porażka rozumu jest jednocześnie triumfem wymykającej się mu biologicznej żywotności. To właśnie dostrzega Turowski w osobliwym „pejzażu” Kobro – „kształt, który kwestionuje swoim istnieniem mechaniczną normę. Kształt odczuwany jako niewyraźna wzniosłość” (s. 171). W związku z tą rzeźbą Turowski pisze o „odczuciu niewyraźnej wzniosłości oporu organizmu naturalnego przed władzą mechanicznego rozumu” (s. 10). Odwołanie do kategorii wzniosłości „uwzniośla” tutaj to, co cielesne i biologiczne, jako „obce” względem rozumu i niedostępne, podkreśla dzielącą je nieprzezwyciężalną barierę. Czy jednak takie ujęcie jest bliskie doświadczeniu tej rzeźby? Wątpliwa

Wątpliwa wydaje się przydatność kategorii wzniosłości w odniesieniu do podejmowanej w *Biomorfizmie* problematyki: „niesamowitej” (*unheimlich*) i nieprzedstawialnej obecności, materii niemieszczącej się w formie. Niepotrzebnie wikła to rozważania nad formą i bezformiem w idealistyczne konteksty i wieloznaczności, jakie niesie ze sobą „wzniosłość”.

Fascynujący spektakl natury kreowany przez dziewiętnastowieczne nauki przyrodnicze i instytucje edukacyjno-rozrywkowe opierał się na zasadach zamknięcia, izolacji i obserwacji. Podobnie jak tak zwane kultury prymitywne „natura” była produktem egzotyzacji, wytwarzania kulturowego „innego”.

wydaje się w ogóle przydatność kategorii wzniosłości w odniesieniu do podejmowanej w *Biomorfizmie* problematyki: „niesamowitej” (*unheimlich*) i nieprzedstawialnej obecności, materii niemieszczącej się w formie. Niepotrzebnie wikła to rozważania nad formą i bezformiem, nad tym, co na granicy wyobraźnego, w idealistyczne konteksty i wieloznaczności, jakie niesie ze sobą „wzniosłość” (nawet przy uwzględnieniu llyotardowskiej wykładni, która nagina i odwraca jej klasyczne znaczenia).

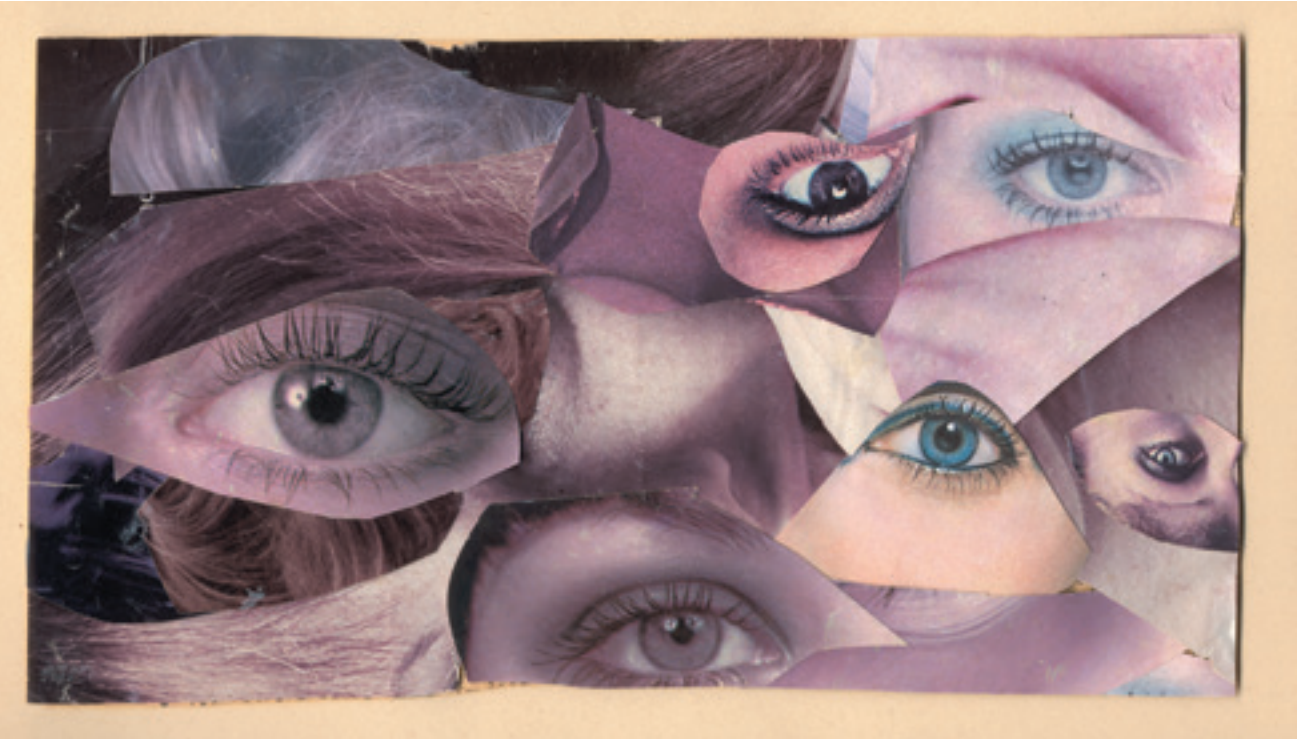
Biomorfizm, według Turowskiego, był „jedną z metod dekonstrukcji awangardowej formy” (s. 8), podważał jej samowystarczalność i systemowość. Surrealizm, któremu autor książki poświęca wiele uwagi (rozdział trzeci: *Surrealistyczny biologizm*), wyprowadził stąd dalsze konsekwencje, skupiając się na momentach ambiwalencji i stanach pogranicznych: „żywotności” martwych przedmiotów i „mineralnym”, zastygłym wyrazie tego, co pozornie żywe i ludzkie. Ciekawym wątkiem, wydobytym z dość dobrze już znanej historii i teorii surrealizmu, jest częsta w tym nurcie topika akwatoryczna – w końcu „biomorfy zazwyczaj rodziły się w wodzie” (s. 198), stamtąd też pochodziły najdziwniejsze twory natury – bohaterowie filmów bliskiego surrealistom Jeana Painlevégo. Ważne

jest tutaj umiejscowienie samych surrealistów jako odbiorców popularnych miejskich atrakcji, jakimi od czasu paryskiej wystawy światowej w 1867 roku były akwaria (wielkie akwarium w zbudowanym na wystawę kolonialną Palais de la Porte Dorée istnieje od 1931 roku do dziś) – ukazanie surrealistów jako admiratorów tych miejsc i zarazem przewrotnych krytyków, rzutujących akwatoryczne wyobrażenia na rzeczywistość społeczną i kulturową. Efektem takich literackich i wizualnych zabiegów było nie tylko oniryczne odrealnienie, ale coś więcej – wydobycie skrytego podobieństwa między tym, co „ludzkie” i „przyrodnicze”, oraz korelacji między szklarnianą izolacją (tłumieniem) a wybujałością nieświadomych popędów. Fascynujący spektakl natury kreowany przez dziewiętnastowieczne nauki przyrodnicze i instytucje edukacyjno-rozrywkowe (ogrody zoologiczne, akwaria) opierał się na zasadach zamknięcia, izolacji i obserwacji. Podobnie jak tak zwane kultury prymitywne (również przemieniane w eksponat) „natura” była produktem egzotyzacji, wytwarzania kulturowego „innego”. Surrealizm w obrazowy sposób ujawnił ten mechanizm, odkrywając nie tylko indywidualną nieświadomość, ale sferę nieświadomości politycznej i kulturowej.

- 1 Johann Georg Hainz, *Gabinet osobliwości*, 1666
- 2 Wystawa kolonialna w Tervuren (Belgia), 1897 przekształcona w Muzeum Konga Belgijskiego (1898) pocztówka reklamowa, kolekcja prywatna
- 3 Jadwiga Maziarska, *Bez tytułu*, kolaż, ok. 1986



2



1



Jean Arp, okładka do antologii Dada, 1919

Jak zauważa Turowski, w Polsce „rewolucja surrealistyczna [...] nie dokonała się na poziomie politycznej czy artystycznej transgresji” (s. 215). W twórczości Marka Włodarskiego i lwowskiego Artesu surrealistyczna poetyka przeniknięta była melancholią prowincji, wyrażała się w magicznym ożywianiu tego, co sztuczne, martwe lub zapomniane, w poczuciu osobliwej ciągłości między światem organicznym i nieożywionym. Po wojnie surrealistyczna deformacja i desublimacja stała się zabiegiem o centralnym znaczeniu, niezależnie od braku jawnych odwołań do tego nurtu, to ona bowiem najlepiej odpowiadała „nieświadomości wynikającej z przeżyć” – nieświadomości, która pod wpływem traumy „stała się naczyniem pełnym obrazów i miejscem osłepienia” (s. 257). Turowski odwołuje się tu do Bataille’owskiego pojęcia *informe*, które dla Rosalind Krauss i Yve’a-Alaina Bois stało

się teoretyczną ramą dla krytyki formalno-estetycznych norm postrzegania sztuki nowoczesnej, w szczególności tej powojennej⁵. Autor *Biomorfizmu* przenosi to pojęcie, lub raczej perspektywę, na obszar sztuki polskiej, konfrontując je z twórczością Tadeusza Kantora, z jego schulzowskim i witkacowskim podglebiem: perwersyjną monstrualnością, groteską, lepkością i gęstością materii, atrapowością i pustką przedmiotów, które stają się czymś tożsamym i wymiennym ze swymi ludzkimi nosicielami. Bardzo sugestywne pod tym względem są nakreślone przez Turowskiego opisy mniej znanych (zrealizowanych we Francji) happeningów Kantora. Spektakl-happening staje się w nich gestem wiwifikacji materii i zarazem totalnej degradacji, kompletnego zmieszania atakującego wszystkie zmysły; przypomnienie o bardzo konkretnych, materialnych aspektach Kantorowskich działań jest tu ważnym elementem opisu.

Wątek bezkształtu/*informe* stanowi dominantę w tej części książki, która dotyczy sztuki powojennej. W tym kontekście sytuuje Turowski także twórczość Jadwigi Maziarskiej, a ściślej jej sposób przetwarzania fotomontażowych „szkiców”, komponowanej przez nią fotograficznej „kolekcji świata”, w malowane na ich podstawie abstrakcyjne obrazy. Abstrakcja malarska stanowiła w tym przypadku „odsunięcie i oddalenie” fotograficznego kadru, kompulsywnie tworzonych przez artystkę i zarazem skrzętnie przez nią ukrywanych kolażowych matryc. Ich odkrycie zmieniło sposób postrzegania reprezentowanego przez nią „malarstwa materii”, ujawniło obcą materię będącą jego fantazmatycznym podłożem. Turowski interpretuje to „pęknięcie” wewnątrz modernistycznej jedności w kategoriach Lacanowskich, jako wdarcie się „Wyobrażonego” (przedmiotu fascynacji/odrazy) w pozornie spoisty symboliczny porządek. Ta teoretyczna wykładnia nawiązująca do Lacana, Krauss (optyczna nieświadomość) i Kristewej ma jednocześnie oparcie w skrupulatnym odczytaniu i przemyśleniu intuicyjnych refleksji samej artystki mówiącej o ujawniających się w materii obrazów „podobnych do rzeczywistych drganiach” i o tym, że „każde zjawisko fizyczne zawiera w sobie jakieś inne – psychiczne” (s. 303, 309).

Punktem kulminacyjnym rozdziału czwartego (*Biologiczna bezkształtność*) jest jednak fragment dotyczący twórczości Aliny Szapocznikow. Pierwszoplanowym „obiektem teoretycznym” staje się jej późna praca – powstałe w 1971 roku *Fotorzeźby* (*Guma do żucia*), zdjęcia, z których jedno przyciąga uwagę już na samej okładce książki. Przypominają

5 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, *Fromless. A User's Guide*, Zone Books, New York 1997.



Pipilotti Rist, kadr z filmu
Ever Is Over All, 1997

W *Biomorfizmie* witalistyczne akcenty przenikają się z problematyką rozpadu, utraty i śmierci; w istocie jedno i drugie jawi się jako dwie strony tego samego. Afirmatywne podejście do biologizmu zderza się w narracji Turowskiego z podejściem pełnym fascynacji i lęku, naznaczonym traumatyzmem i związanym z popędem śmierci.

one w pewnym stopniu słynne *Rzeźby mimowolne* Brassaïa z 1932 roku, z tą różnicą, że nie są tak znane, a zatem i siła zaskoczenia, i poczucie dziwności są znacznie większe. Sytuujące się na marginesie twórczości Szapocznikow, choć uwzględnione w katalogowym opracowaniu Joli Goli⁶, te intrygujące fotoobiekty – „wyplute rzeźby” (opatrzone przez artystkę jedynie krótkim, zbywająco-ironicznym komentarzem) – domagały się niejako szerszej interpretacji, która stawiałaby w nowym świetle problem rzeźby, potraktowanej tu przez artystkę tak lekko i lekceważąco: skojarzonej z tym, co najbardziej popowe i trywialne (guma do żucia), niskie, codzienne i nieświadome. Turowski przekonująco odczytuje te prace jako przekorną krytykę (parodię?) abstrakcyjnej formy rzeźbiarskiej, gest pozostający w kontrze do nowoczesnego kultu mechaniki i sterylności. Szczegółowa kontekstualizacja, uwzględniająca moment powstania i sposoby wystawienia tych prac, pokazuje, że nie był to gest całkiem przypadkowy i oderwany. Wynikał on wprost z myślenia Szapocznikow

6 *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, oprac. Jola Gola, Muzeum Narodowe, Kraków 2001.

Obraz Róży Luksemburg wytrwale pielęgnującej swój zielnik, piszącej z więzienia o pięknie budzącej się wiosny i o cudownym brzęczeniu trzmieła, który przypadkiem wpadł do pokoju, to motywy zapadające w pamięć.

o cielesności rzeźby, z poczucia jej bezpośredniego, metaforycznego i metonimicznego związku z ciałem.

W refleksji poświęconej Szapocznikow, jak w całej książce, witalistyczne akcenty przenikają się z problematyką rozpadu, utraty i śmierci; w istocie jedno i drugie jawi się jako dwie strony tego samego. Afirmatywne podejście do biologizmu zderza się w narracji Turowskiego z podejściem pełnym fascynacji i lęku, naznaczonym traumatyzmem i związanym z popędem śmierci. To drugie dotyczy przede wszystkim surrealistycznego modelu, który w konstrukcji książki odgrywa kluczową rolę.

Odejściem od tego wzorca jest treść piątego, ostatniego rozdziału (*Herbarium*), poświęconego metaforycznym i rzeczowym zielnikom, w szczególności herbarium Róży Luksemburg, stworzonemu przez nią przez lata spędzone w więzieniu. W pewnym sensie – chronologicznie i myślowo – cały wykład *Biomorfizmu* zatacza tu krąg, wracamy bowiem do atmosfery witalizmu i rewolucyjnych nadziei przełomu XIX i XX wieku, do wizji odradzającej się wciąż na nowo natury, niosącej nadzieję i podtrzymującej wolę przetrwania. Opisywana tutaj w szczegółach, wyrastająca jeszcze z ducha pozytywistycznego organicyzmu, stosunkowo częsta wśród inteligencji tamtych czasów praktyka tworzenia zielników jawi się jednocześnie jako forma amatorskiej działalności badawczej i jako

ćwiczenie duchowe uwrażliwiające na wspólną przynależność do „żywego kosmosu”. Fragment poświęcony Róży Luksemburg jest chyba jedną z najlepszych i najbardziej poruszających części książki. Jeśli *Biomorfizmowi* jako całości można zarzucić wybiórczość, fragmentaryczność i meandryczność rozważań, sankcjonowanych głównie przez osobiste wybory i sympatie autora, to w tym miejscu ów sposób pisania odsłania się od swojej najlepszej strony. Obraz Róży Luksemburg wytrwale pielęgnującej swój zielnik, piszącej z więzienia o pięknie budzącej się wiosny i o cudownym brzęczeniu trzmieła, który przypadkiem wpadł do pokoju, to motywy zapadające w pamięć. Polityczna działalność Luksemburg przedstawiona została tu jedynie na odległym planie, choć wymowne są paralele między jej sposobem odczuwania natury a głoszoną przez nią pochwałą „żywiowości” (spontaniczności) masowych strajków i krytyką partyjnej dyscypliny. To, że w tym ostatnim rozdziale cofamy się w czasie, ma, jak się zdaje, głęboki sens: w sposobie pojmowania natury, poczuciu jej jedności i pietystycznym wczuwaniu się w jej rytm tamta młodopolska wrażliwość wydaje się dziś na nowo nam bliska i pełna otuchy. I nie ma chyba znaczenia, że zielnik nie należy do sfery sztuki. Żywy puls sztuki może przecież bić wszędzie, a w sztuce nie chodzi o samą „sztukę”.



Meret Oppenheim, *Święto Kanibala*, fotografia Denise Bellon, 1959

Tekst: Piotr Sikora

Biennale czułe, biennale krytyczne

Biennale Matter of Art Prague 2020: Come Closer
22 lipca – 18 października 2020
kuratorzy: Tereza Stejskalová, Vít Havránek

Wiadomo, korona. A po koronie nowa normalność albo *new normal*, czyli domniemana zmiana na lepsze. Pozytywy: przekonaliśmy się, że świat sztuki może przetrwać bez publiczności. Negatywy: sztuka współczesna, która już wcześniej nie narzekała na popularność, po pandemii zajmuje ostatnie miejsce w rankingu problemów świata. Dowiedzieliśmy się, że należy zachowywać odstęp i nie podawać sobie rąk. Przekonaliśmy się jeszcze raz o opresyjności instytucji – także kultury. W tym kontekście temat poszukiwania kontaktu i budowania mostów porozumienia między sztuką a światem zewnętrznym, zawarty w haśle i zarazem tytule praskiego biennale: *Come Closer*, brzmi jeśli nie żartobliwie, to ryzykownie. Kuratorzy wydarzenia, znani w środowisku z działalności w ramach tranzit.cz – Tereza Stejskalová i Vít Havránek – nie silą się na wielkie gesty i radykalne zmiany, raczej powracają do kwestii zasadniczych, czemu odmrażanie świata po wiosennym zastoju generalnie sprzyja.

Biennale bezpłatne, bezbarierowe i sute, na którym praca każdej zaangażowanej w nie osoby zostanie godziwie opłacona. Brzmi sensownie, prawda? Mógłbym nawet zaryzykować, że jest to standard, którego życzylibyśmy sobie we współpracy z każdą instytucją czy galerią. Praskiemu biennale przyświecają postulaty Feministycznej Instytucji (Sztuki),

Zdjęcia dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art w Pradze
Come Closer: Biennale Matter of Art 2020, widok wystawy
Galerie hlavního města Prahy, fot. Tomáš Souček



W kontekście pandemii i obostrzeń epidemiologicznych temat poszukiwania kontaktu i budowania mostów porozumienia między sztuką a światem zewnętrznym, zawarty w haśle praskiego biennale: *Come Closer*, brzmi jeśli nie żartobliwie, to ryzykownie.

zorientowane na szeroką gamę wątków od queer, przez politykę troski, po wertowanie socjalistycznej przeszłości czy budowanie kontaktu z ukraińską i wietnamską mniejszością w Czechach.

Warto wspomnieć, że tegoroczna edycja jest wynikiem przygotowań, które poprzedziły dwie konferencje pod hasłami: „Unlearning Biennale” i „Who Are We Talking With? What Institution Can Unlearn from Artists?”. O ile podczas pierwszego sympozjum na pytanie: „Czy potrzebujemy biennale?”, parę głosów żywo temu zaprzeczyło, to drugie pokazało, o jakie przedsięwzięcie idzie. Z przyjemnością wspominam wystąpienie Marcusa Steinwega brutalnie krytykującego płytkość światka artystycznego, którego życie toczy się od jednej imprezy artystycznej do kolejnej.

Bliskość to dyskomfort

Jak myślicie, ile jest na świecie biennale? Można to sprawdzić w Wikipedii i przy okazji dopisać swoje. Co ciekawe, na długiej liście nie znajduje się żaden z partnerów współpracujących z praskim przedsięwzięciem. Mam tu na myśli silną koalicję między Kijowem (Kiev Biennale prowadzone przez Visual Culture Research Centre), Budapesztem (opozycyjne OFF-Biennale), Oslo (hermetyczno-efemeryczne OsloBiennalen) oraz Warszawą, w której funkcjonuje od niedawna znane polskiemu odbiorcy Biennale Warszawa. W rozmowie z Vitem Havránkiem często padały również odniesienia do pobliskiego berlińskiego biennale – odgrywającego rolę uroczego dziwołaga na niemieckiej scenie – i Jakarta Biennale, które Havránek współkuratorował w 2017 roku. Jako wierny fan środkowoeuropejskich aliansów, kibicuję również praskiemu, wierząc w potencjał mostów porozumienia wychodzących poza banalny podział centrum–peryferie czy Zachód–Wschód.

Poszukiwanie możliwości kontaktu w przedsięwzięciu o tak dużych ambicjach wymaga od kuratorów wyjścia poza strefę komfortu i otwarcia się na nowe formy przekazu. Żeby lepiej zrozumieć, co miałyby to oznaczać w kontekście biennale, muszę pokrótce streścić profil działalności transit.cz. Przez 18 lat funkcjonowania ten *project space* rozrósł się do niezależnej instytucji kultury z małym biurem i szerokimi kontaktami dzięki realizacji wielu projektów osadzonych w lokalnym kontekście i operujących na tkance tożsamości regionu. Kiedy w Polsce rozkręcała się Fundacja Galerii Foksal czy Galeria Raster – synonimy sukcesu komercyjnego polskiej sztuki za granicą – w Czechach Vít Havránek i Zbyněk Baladrán zakładali *artist-run space* Display, włączony później do sieci *project space*’ów transit, finansowanych przez Fundację Erste (nie muszę chyba mówić, że Polska była jej wielkim nieobecny). Przez lata swojego funkcjonowania TransitDisplay uporczywie redefiniował model wystawy. Mały, właściwie nieinstytucjonalny format działań



Tuan Mami we współpracy z Minh Thang Phamem, *Confusion is Chaos Buried* 2019-2020, Praska tržnice, fot. Tereza Havlíková, dzięki uprzejmości artystów

pozwoili im wprowadzać na czeską sceną dyskurs krytyczny i stworzyć innowacyjne projekty, jak na przykład *Monument to Transformation* (którego świetną kontynuacją jest publikacja *Atlas of Transformation* wydana przez Sternberg Press), program rezydencji dla instytucji – w którym brali udział członkowie ruangrupa czy Purusha Research Cooperatives z Dżakarty oraz inicjatorki idei Feministycznej Instytucji (Sztuki). Likwidacja regionalnej sieci tranzitów dla praskiego oddziału jest doskonałą okazją dla nowego startu. Co się stanie, kiedy najbardziej krytyczny głos Pragi zabierze się do stworzenia nowego biennale?

Tegoroczna, pierwsza edycja przedsięwzięcia odbywa się w dwóch głównych lokalizacjach – Galerie hlavního města Prahy [Galeria Miejska] oraz w halach miejskiego targowiska w postindustrialnych Holeszowicach. Galerie hlavního města Prahy to jedna z największych instytucji poświęconych sztuce współczesnej – niestety, mimo że po remoncie, średnio przystępna, bo umieszczona na ostatnim piętrze gmachu praskiej biblioteki. Wybór targowiska natomiast to wyjście naprzeciw przypadkowemu widzowi. Świetny ruch, szkoda tylko, że niedługo nastąpić ma zapowiadany przez ratusz lifting hal targowiska. Biennale staje się tutaj zwiastunem zmian, które znamy pod brzydką nazwą gentryfikacji. Na ironię zakrawa fakt, że część prac tam umieszczonych – instalacja Tuana

1 Selma Selman, *Superpositional Intersectionalism*, 2019–2020, Galerie hlavního města Prahy, fot. Tomáš Souček, dzięki uprzejmości artystki

2 Ateliér of Mothers Artlovers, Pražská tržnice, fot. Tereza Havlínková

3 Alina Kopytsa, z serii *Service*, 2017–2019, Pražská tržnice, fot. Tereza Havlínková, dzięki uprzejmości artystki



Mamiego przygotowana we współpracy z Minh Thang Phamem oraz film Sung Tieu – odnoszą się do wietnamskiej mniejszości, która na co dzień urzęduje na targowisku – pytanie jak długo.

Jedna z trzech hal zamieniona została w ogromny kącik dla dzieci i księgarnię. Zawiaduje nim aktywistyczna inicjatywa Mothers Artlovers, która od lat wspiera matki oraz ojców pracujących na scenie artystycznej – oferuje rozwiązania systemowe dla instytucji kultury, tworzy przedszkola czy zapewnia opiekę nad dziećmi uczestników i uczestniczek wydarzeń artystycznych, takich jak biennale. Dzięki nim udało się okiełznać baby boom od kilku lat widoczny na czeskiej scenie artystycznej. To właśnie Mothers Artlovers w sposób praktyczny i najprostszy realizuje priorytety Feministycznej Instytucji (Sztuki), walcząc ze szkodliwym stereotypem „końca kariery” po porodzie. Sam fakt, że mogłem w spokoju zobaczyć świetne wideo Izy Pavliny komentujące pornografię webcamerową oraz film-manifest autorstwa Pauline Boudry i Renate Lorenz, ponieważ ktoś zaopiekował się towarzyszącym mi zniecierpliwionym trzylatkiem, potwierdził, że biennale na poważnie bierze postulaty inkluzywności i opieki.

Aby obejrzeć wystawę, lepiej jednak udać się do miejskiej galerii bez dzieci, za to z zapasem czasu i cierpliwości. Gęsta ekspozycja w pełni oddaje tranzitowy sznyt oparty na zmianie podejścia do Innego. Dodam jeszcze, że chodzi o perspektywę realistyczną, a zarazem biorącą na krytyczny warsztat samo pojęcie realizmu. Kim jest Inny? Nie będzie chyba

Ważnym problemem praskiego biennale jest perspektywa realistyczna – taka, która bierze na krytyczny warsztat samo pojęcie realizmu. Kim jest Inny? Nie będzie chyba zaskoczeniem, że najczęściej jest to kobieta.

zaskoczeniem, że najczęściej jest to kobieta, tak jak na przykład trochę zapomniane autorki przykurzonych już ilustracji śledzących patriarchalną codzienność lat 60. i 70., Naděžda Plíšková i Olga Čechová, albo malarka Bohumila Doleželová, która od lat 60. obserwowała przez egzotyzującą soczewkę mniejszość romską, tworząc portrety zbiorowe cygańskiej mizerii. Serce ściska film z lat 60. autorstwa Krešimira Golika, w którym pokazany jest dzień z życia chorwackiej kobiety – zabieganej matki, zamykającej na klucz roczne dziecko, gdy ona sama musi wyjść do pracy. Zaraz obok słuchamy sfilmowanego przez Alžbětę Bačíkovą monologu romskiej pracownicy społecznej, która bada i opisuje osobiste doświadczenie obcości we wnętrzach jednego z najbardziej ekstrawaganckich domów w historii – willi Müller projektu Adolfa Loosa. Inny to również matka, Alice Nikitinová, tworząca dla swojego niepełnosprawnego syna ilustrowane książki pomagające mu w ćwiczeniu pamięci – co ciekawe, ona sama nie nazywa ich sztuką. Inny to tłum protestujących rolników na grubo ciosanych grafikach indonezyjskiego kolektywu Taring Padi, który od 1998 roku stworzył wizualną oprawę dla dziesiątek protestów. Ciekawym zabiegiem analizującym podmiotowość autorki jest kolaż wideo umieszczony na kupie gruzu pozostałej z demontażu wcześniejszej

wystawy. Pojawiają się tam cztery filmy, w tym przedstawiające kobietą autoagresję *Thomas Lips* Mariny Abramović oraz etiuda prezentująca wymierzanie kary kobiecie za jej twórczość artystyczną, czyli *Was ist Kunst, Marinela Koželj?* Raśy Todosijevicia. Sadomasochistycznym akcentem jest wczesne wideo Thomasa Hirschhorna o przewrotnym tytule *Thank You!*, w którym młody wówczas twórca policzkuje swoją twarz o pokerowym wyrazie. Perspektywę Innego można poznać, oglądając film *Sceny z kultury zachodniej* Ragnara Kjartanssona albo przedstawienie porodu w instalacji Candice Breitz (korzystając z okazji, pozdrawiam wszystkich ojców, którzy widzieli poród na własne oczy).

Jednym z kluczowych terminów, które pojawiają się na tym biennale, jest pedagogika dyskomfortu – bardziej niż kojące podobieństwa akcentujące bolesne różnice między „nimi” a „nami”. Hasło: *Come Closer* czytam więc jako próbę przekroczenia własnych granic poznania, w którym niekiedy suche, realistyczne spojrzenie staje się najlepszym sekundantem.

Sztuka to przeszłości bolesne wspomnienie

Wszystkie prace pokazane na wystawie w miejskiej galerii oparte są na motywie ludzkiego ciała i realistycznej figurze człowieka. Znajdziemy tu i historię młodego chłopca z Białegostoku, który marzy o tym, by być księżniczką (Karol Radziszewski, 1989), i opowieść o kobiecie przechodzącej skomplikowany proces asystowanej reprodukcji (Lucy Beech, *Reproductive Exile*), fotografię niewidomego chłopca (Antanas Sutkus, *Blind Pioneer*) czy obraz romskiego robotnika o smutnych oczach, sportretowanego przez wspomnianą wcześniej Bohumilę Doleželovą. Jediną pracą,



która radykalnie odcina się od mocno obecnego w koncepcji kuratorskiej realizmu, jest projekt pary twórców z Pragi – Jespera Alvaera i Isabeli Grosseovej. Ich realizacja jest śledztwem w sprawie zaginionej rzeźby autorstwa Jaroslavy Brychtové oraz Stanislava Libenského o tytule *Květ* z 1982 roku. Warto tu pokrótce przybliżyć historię powstania tej pracy, której kontekstem jest czeska normalizacja lat 70. i 80., kiedy pomimo posępnej atmosfery po inwazji wojsk Układu Warszawskiego władze praktykowały szczodry program *výzdoby* angażujący od 1 do 4 procent środków z każdej nowej inwestycji budowlanej na sztukę. W ten sposób powstało wiele rzeźb półzartem nazywanych *Vetřelci a volavky* [Kosmici i czaple], a to ze względu na wielość powtarzających się motywów ornitologicznych, czasami przypominających pozaziemskie jaja, z których za chwilę wykluje się alien. Praga cała usiana jest podobnymi realizacjami – ich mapa jest dostępna w internecie.

Jedną z wielu rzeźb, które w trakcie szalonej prywatyzacji lat 90. zniknęły w odmętach historii, jest właśnie *Květ*, aluminiowo-szklany słup znajdujący się przed budynkiem Domu Bytowej Kultury (socjalistycznej wersji IKE-i). Isabela i Jesper zaczęli od analizowania historii i opowieści, w których pojawia się rzeźba. To położyło fundament pod tworzone przez świadków miedziane szkice ilustrujące najczęściej banalne opowiadki o obiekcie jako miejscu spotkań czy... wygodnej poręczy na psią

smycz. To właśnie z miedzianych płyt – niczym z lśniących wspomnień – powstały trzy repliki rzeźby umieszczone na głównej wystawie, w miejscu, gdzie znajdowała się naprawdę, oraz z hotelu Panorama, w którym odbywa się performatywna część projektu. Patrząc na bogactwo późnego komunizmu w Czechach, często czuję się jak biedny kuzyn ze Wschodu. Ociekające złotem wnętrza hotelowego kasyna, nadgryzione zębem kapitalistycznego kiczu (kwieciste dywany i tani, niebieski led) stały się przestrzenią do studiów pamięci na przykładzie nieistniejącej rzeźby. Z każdym widzem obchodzą się tam indywidualnie – możemy wybrać sobie ulubione miedziane wspomnienie z kilku dostępnych na wystawie i wziąć je jako swoje. Kolejnym i zarazem ostatnim etapem performansu jest masaż wybranej części ciała, w której mamy odczuć obecność danej reminiscencji. Proces budowania archiwum obiektu trwa przez całe biennale. Fantomowy ból po utraconym kwiecie cuci i stawia podstawę do tworzącej się rzeźby społecznej.

Spektakularność, głupcze!

Czy biennale powinno być spektakularne? Z przekąsem mam ochotę powiedzieć: czemu nie? Nazwa zobowiązuje, wszak nie co roku możemy obchodzić święto sztuki, oddając się transgresyjnym doświadczeniom oferowanym przez artystyczne realizacje. Praga już swoje spektakularne biennale miała – dokładnie sześć edycji, z których ostatnia odbyła się w 2013 roku. Próżno dociekać, co dokładnie stało za zniknięciem tej inicjatywy. Po siedmiu latach posuchy biennale wraca w formie wymyślonej przez zupełnie inną ekipę i pod innym hasłem – Biennale Matter of Art.

Czy biennale powinno być spektakularne? Z przekąsem mam ochotę powiedzieć: czemu nie? W końcu nie samą myślą krytyczną człowiek żyje, a spektakularność ma to do siebie, że może angażować szeroką publiczność.

Nie chcę wyjść na obrońcę symulacji i spektaklu spod znaku Wenecji czy Sydney, gdzie szczęśliwie popłynęła straszna łódź Ai Weiweia, która zrujnowała swego czasu budżet i reputację praskiej Narodowej Galerii. Nie samą myślą krytyczną człowiek żyje, a w kontekście formatu biennale gotów jestem bronić tego rodzaju spektakularności, która angażuje szeroką publiczność, prezentując hojność współczesnych twórców. No właśnie – współcześni twórcy. Wybaczcie mi ściskające za serca osobiste wynurzenia, ale im dalej w las (będzie już z dobrych 10 lat pracy kuratora), tym bardziej przekonuję się o tym, że największa wartość sztuki współczesnej kryje się w środowisku artystycznym. Ach, ta nasza wieża z kości słoniowej, zdrowy strupek na chorym ciele społecznym, utopijna bańka prekariatu, która cierpi z powodu swoich bolączek, niekiedy bardzo nieudolnie dzieląc się nimi ze światem zewnętrznym. Środowisko i możliwość bycia jego elementem jest wymierną wartością, którą przynosi mi sztuka – samo działanie artystyczne schodzi wtedy na dalszy plan.



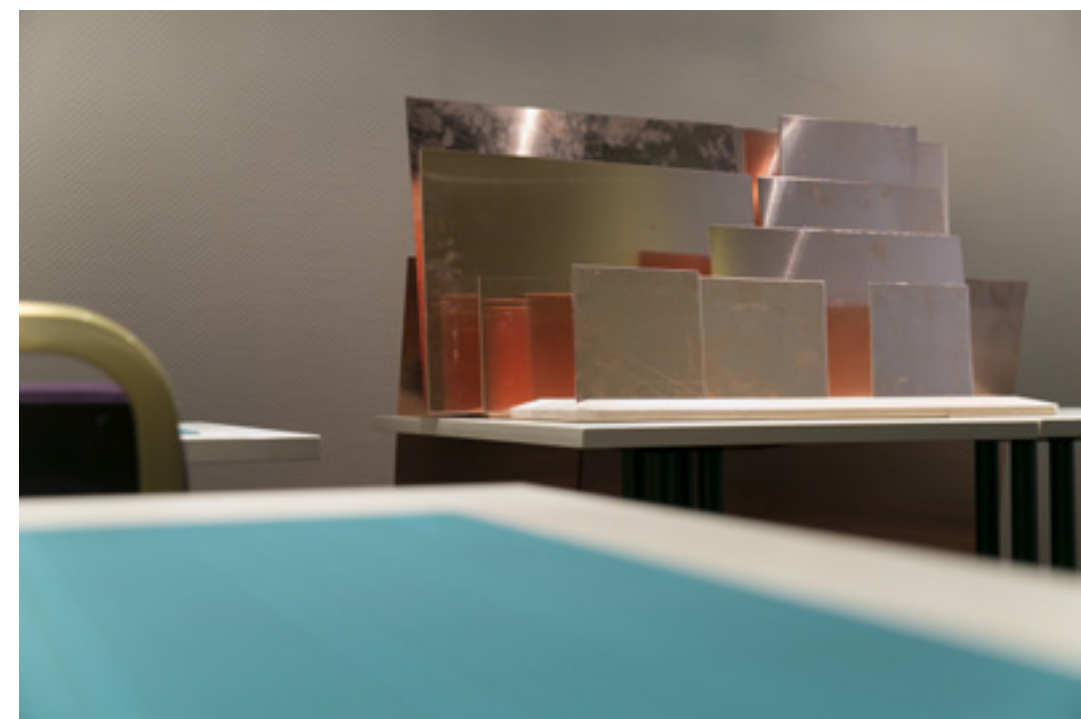


Come Closer: Biennale Matter of Art 2020, widok wystawy
Galerie hlavního města Prahy, fot. Tomáš Souček

Intymność i emocje przenikające mnóstwo prezentowanych na głównej wystawie praskiego biennale dzieł traktują jako zwrot w stronę środowiska. Mówią one o Innym, a więc o nas samych.

Ale jakie ma to znaczenie w kontekście biennale – pomijając oczywiście fakt, że płaci ono artystom i stara się realizować dobrą praktykę pracy? Intymność i emocje przenikające mnóstwo prezentowanych na głównej wystawie dzieł traktują jako zwrot w stronę środowiska. Mówią one o Innym, a więc o nas samych, proponując nie tylko autorefleksję, ale również zachęcając, by zastanowić się nad tym, kim jest artystka (czy artysta) stojąca (stojący) za daną pracą. Spektakularność, której celem jest przecież oczarowanie widza, przyjmuje tutaj bezpośredni, przyziemny i realistyczny charakter, a międzynarodowy splendor znika w zetknięciu ze współpracą z krajami regionu i innymi semiperyferyjnymi kontekstami, jak w przypadku twórców z Indonezji, Wietnamu czy Bałkanów.

W imię godziwej puenty i w obronie mitycznej wartości artystycznej przywołam motto z tytułu pracy Jasminy Cibic – wszystko, co robimy teraz, okaże się heroiczne w przyszłości. Zarówno praska publiczność, jak i środowisko artystyczne zasłużyły sobie na biennale, które będzie czuła i krytyczną instytucją na kulturalnej mapie tego miasta.



Isabela Grosseová, Jesper Alvaer, Stele, 2020
DBK Budějovická Shopping Mall Plaza, fot. Tereza Havlíková



Paweł Althamer, Przemek Matecki, *Miłość kochanków*, z cyklu Szybowce
technika mieszana, 103 x 73 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystów

Althamer / Matecki



Paweł Althamer, Przemek Matecki, *Malżerstwo*, z cyklu Szybowce
technika mieszana, 75,5 x 105 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystów



Paweł Althamer, Przemek Matecki, *Niosący ramię*, z cyklu *Szybowce*
technika mieszana, 88 x 64 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystów



Paweł Althamer, Przemek Matecki, *Epidemia*, z cyklu *Szybowce*
technika mieszana, 105,5 x 75,5 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystów



Paweł Althamer, Przemek Matecki, *Świniobicie*, z cyklu *Szybowce*
 technika mieszana, 103 x 73 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystów



Paweł Althamer, Przemek Matecki, *Okropności wojny*, z cyklu *Szybowce*
 technika mieszana, 102,5 x 72,5 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystów

Z Markiem Puchałą rozmawia Stach Szabłowski

Fotografie: Łukasz Rusznica

Pewna lekkość sztuki

Stach Szabłowski: Fajnie ci się pracowało na stanowisku dyrektora BWA Wrocław przez te 18 lat?

Marek Puchała: Bardzo fajnie. Ciekawa, pouczająca praca, zmuszająca do działania zespołowego, do kompromisów, poznawania ludzi. Myślę, że może trochę za długo to trwało, ale cały czas się czegoś uczyłem.

I czego się przede wszystkim nauczyłeś?

Pokory i słuchania innych. Nauczyłem się pracy zespołowej, co wcześniej było dla mnie dosyć trudne. Miałem takie próby, ale nie z tak dużym zespołem i koniecznością dogadywania się, spuszczenia z tonu, godzenia się ze zdaniem innych osób. Jeżeli chce się coś zrobić w zespole, to trzeba pozwolić wszystkim na wyrażenie własnych opinii, emocji, planów.

A sam jesteś z natury raczej przewodnikiem stada czy samotnym wilkiem?

Samotnym wilkiem przewodnikiem! Mój zawód wyuczony to artysta plastyk. Skończyłem Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Czy jestem artystą? Chyba nigdy nie chciałem nim być. Wybrałem kierunek projektancki, z oczywistym ukierunkowaniem rzemieślniczym – jestem po projektowaniu szkła. To był wybór świadomy. Interesowała mnie rola kogoś, kto wykonuje jakiś przedmiot, dochodzi do





Od lewej stoją: Leszek Frydyszak, Paweł Jarodźki, Jerzy Głuszek, Piotr Gusta, Artur Gołacki, Marek Puchala. Poniżej: Andrzej Głuszek, Mariusz Mikołajek. Centralnie: Pan „Model”. Z archiwum Luxusu

W młodości trenowałem narciarstwo alpejskie. Trudno jest wytłumaczyć sportowcowi, że jak zajął drugie miejsce, to dostał srebrny medal. Po prostu przegrał. W świecie sztuki, w którym poruszałem się przez ostatnie lata, nie ma bezwzględnych przewag, jasnych sytuacji, nie ma pierwszego i drugiego miejsca.

jakiegoś końcowego rozwiązania, niekoniecznie artystycznego. Ciekawił mnie proces projektowania. Znajomość tego procesu przydała mi się potem w pracy z zespołem. Jestem indywidualistą, który jeśli może, to za wszelką cenę będzie dążył do zrealizowania własnego planu. Ale niektórych rzeczy nie da się zrobić samemu.

Skąd pomysł na studiowanie szkła?

Moi rodzice byli projektantami, pracowali w fabryce szkła w Szklarskiej Porębie. Trochę się temu przyglądałem... Oczywiście z początku nie chciałem zostać szklarzem, nie chciałem robić tego co moi rodzice, jak to dzieci w pewnym wieku, które chcą przeciwstawić się za wszelką cenę. Rodzice uznali, że skoro jestem energicznym dzieckiem, to żebym nie robił głupot, powinienem zająć się sportem. Z racji mieszkania w Szklarskiej Porębie zacząłem wyczynowo uprawiać narciarstwo alpejskie. Czy rodzice zdawali sobie sprawę z tego, co ja właściwie robię? Chyba nie. Myśleli, że to jest piękny, biały sport, a on jest dosyć ryzykowny, ekstremalny. Wydaje się, że chciałem się codziennie zabić – uprawiałem coś takiego przez ponad 10 lat. To, że się nie zabiłem, świadczy o dużym szczęściu.

Wszedłeś na poziom zawodniczy?

Byłem w kadrze juniorów, miałem juniorskie tytuły mistrzowskie. Najlepsze wyniki osiągałem w okolicy siódmej–ósmej klasy podstawówki. Jako dziecko byłem sprawnym sportowcem o lokalnym zasięgu.

Rzuciłeś jednak narty dla sztuki. Dlaczego?

Myślałem, że może zostanę mistrzem świata, ale w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że nie mam szans na coś takiego, o czym sportowiec marzy. Nagle koledzy okazali się o 20 centymetrów wyżsi ode mnie i już było po zabawie. W biegu zjazdowym trzeba mieć trochę masy – to jest sport grawitacyjny.

Masy pomnożonej przez odwagę?

Musi być pewna miłość do prędkości, a w każdym razie brak lęku przed nią. Trzeba to robić z dużą koncentracją, z panowaniem nad własnymi lękami, nad ciałem, grawitacją, siłą odśrodkową. Nad tym wszystkim, co powoduje, że narciarz alpejski porusza się z prędkością ponad 100 kilometrów na godzinę. Momentami wydaje mi się, że to w ogóle nie byłem ja, że ściemniam, opowiadając o nartach. A one były dla mnie

Większość osób funkcjonujących w naszej branży uczestniczy w niej na okrągło, w dzień i w nocy, w sobotę i w niedzielę, w życiu prywatnym. To ciężka, męcząca psychicznie praca. Dlatego dziwi mnie brak szacunku ze strony organizatorów naszej instytucji, którzy nie doceniają takiego poświęcenia.

dosyć ważne. Każdy marzy o tym, żeby nie zostać lalusiem. Ja jestem z podwórka, gdzie już na starcie wychodziłem na lalusia: jednak, dziecko projektantów z hut. Musiałem sobie wypracować coś, co dałoby mi niekwestionowaną przewagę. Jak wygrałeś, to wygrałeś. Trudno jest wytłumaczyć sportowcowi, że jak zajął drugie miejsce, to dostał srebrny medal. Po prostu przegrał. W świecie sztuki, w którym poruszałem się przez ostatnie lata, nie tak to wygląda. Nie ma bezwzględnych przewag, jasnych sytuacji, nie ma pierwszego i drugiego miejsca. Bardzo trudno udowodnić, że ktokolwiek ma rację. Sport jest łatwiejszy.

Ale są pewne podobieństwa ze sportem. Nie wiem, czy zdawałeś sobie z tego sprawę, idąc na akademię, ale w sztuce też jest trochę tak, że wygrany bierze wszystko.

Pewnie tak, ale chodzi mi o to, że sukces w sporcie jest czymś niekwestionowanym i wymiernym, natomiast sukces w sztuce będzie zawsze możliwy do zakwestionowania. Sztuka to brutalniejszy świat, ponieważ tam, gdzie nie występują jasne kryteria i zasady, zaczyna się wolnoamerykanka i w którymś momencie wszystkie chwytły stają się dozwolone. Ludzie zasuwiają na okrągło, pilnują interesu, który jest tak niejasny, że nie wolno go spuścić z oka, bo wtedy już w ogóle traci się iluzję jakiegokolwiek jasności. Większość osób funkcjonujących w tej branży uczestniczy w niej na okrągło, w dzień i w nocy, w sobotę i w niedzielę, w życiu prywatnym. To ciężka, męcząca psychicznie praca. Dlatego żądałbym szacunku dla ludzi, z którymi pracuję, docenienia, że poświęcają się, by w tej dziwnej branży funkcjonować. Dziwi mnie brak szacunku, szczególnie ze strony organizatorów naszej instytucji, którzy nie doceniają takiego poświęcenia.

A jakie miałeś wyobrażenie o świecie artystycznym, idąc na akademię? Domyślałam się, że w Szklarskiej Porębie nie było zbyt wiele okazji do kontaktu ze sztuką współczesną. Tam chyba nawet nie ma tradycyjnej sztuki ludowej, bo wszyscy są napływowi, prawda? To nie jest Zakopane.

Wbrew pozorom wygląda to trochę inaczej. Przed wojną w Karkonoszach pierwszymi osadnikami byli głównie artyści: poeci, malarze, pisarze, architekci. Taka przeszłość pozostawia istotny ślad w mieście. Po wojnie ludzie mieszkający w Szklarskiej Porębie byli związani albo z przemysłem turystyczno-wypoczynkowym, albo z Hutą Julia i produkcją szkła, albo z lasami państwowymi.

No i do tego artyści.



Z archiwum Luxusu

Kiedy byłem młodym człowiekiem, to było tam sporo osób, które miały status artystów. Na ulicy można było spotkać Wlastimila Hofmana, który cały czas żył i tworzył w Szklarskiej. To miasteczko wczasowe wspierane siłami całego krajowego potencjału intelektualnego. Poza tym było blisko do Jeleniej Góry i Wrocławia. Raz roztrzaskałem sobie głowę o kaloryfer i w ramach rekonwalescencji rodzice zabrali mnie na plener artystyczny.

Pomogło?

Na głowę chyba średnio, ale zapamiętałem ten wyjazd, zrobiło to na mnie jakieś wrażenie. Poznałem dorosłych ludzi, którzy zajmują się takimi niepoważnymi rzeczami, jakimi ja zajmuję się, jak nie chcę rodziców rano obudzić. Dało mi to trochę do myślenia.

Zwykle jest tak, że jeżeli ktoś ma mgliste pojęcie o sztuce, to wybiera malarstwo. Każdy chce być van Goghiem, Pollockiem. Żeby iść na taki kierunek jak szkło, trzeba mieć bardziej precyzyjne wyobrażenie o własnych zainteresowaniach.

Chyba tak właśnie było. Wybrałem szkło, bo wiedziałem o nim dużo. Wychowałem się w środowisku hutniczym – moi koledzy byli dziećmi hutników, kuglerów, sami potem stawali się pracownikami hut. Kręciłem się wokół



Z archiwum Andrzeja Rogowskiego

niej, interesowała mnie jako organizm techniczny. Miałem poważny plan założenia studia szkła artystycznego i robienia wszystkiego własnymi rękami od początku do końca.

Musiałeś być dojrzałym młodzieńcem, skoro miałeś taki precyzyjny plan.

Nie, byłem bezczelny. To wynikało z aroganckiej naiwności. We Wrocławiu wyskoczyłem z naturalnego środowiska w kompletną próżnię. Pierwszą osobą, którą poznałem na egzaminie wstępnym, był Paweł Jarodzki. Zwąchaliśmy się niechętnie, bo Paweł był osobą kwitnącą w towarzystwie, miał masę kumpli, znał wszystkich. Był głośny, dosyć wyzywająco krzykliwy – jak to on. Paweł na pierwszy rzut oka jest bardzo wkurzający. Ale dosyć szybko się okazało, że to tylko pozory, i jesteśmy kumplami do tej pory, chociaż dalej jest tym samym kolesiem i zawsze jak go spotykam, to wydaje mi się, że trochę za głośno mówi. Ale jak na to uczciwie spojrzeć, to ja też głośno mówię.

Czyli studia zaczęłeś jeszcze w latach 70.? Co się wtedy działo w sztuce we Wrocławiu? Emocjonowałeś się życiem artystycznym czy skupiłeś się na nauce i szkole?

Poszedłem na akademię w 1978 roku, zaraz po maturze. I nie, nie zajmowałem się szkłem. Czy ja się do końca zajmowałem sztuką? Trudno powiedzieć. Byłem tak głodny dużego miasta, że wszystko wydawało mi się interesujące, a sztuka była przy okazji. Dużo było rzeczy, które od razu mnie wciągnęły. Miałem sporo czasu, bo nie chciało mi się wracać do domu, więc grzebałem w płytach, chodziłem na pokazy niezależnego kina, koncerty, poznawałem ludzi, poszerzałem horyzonty. Zmiana środowiska i dostęp do wielu ciekawych ludzi – to było dla mnie chyba nawet istotniejsze niż same studia. Zetknąłem się z różnymi aktywnościami, o których nie miałem pojęcia. Im coś było trudniejsze do zaakceptowania, tym bardziej było fascynujące.

A wszystkie konceptualne legendy wrocławskie? Znaliście to na akademii czy to był inny świat?

To nie było przedmiotem wykładów na akademii, ale wiedzieliśmy, że coś takiego istnieje. Gdybym miał jednak powiedzieć szczerze, to nas to nie fascynowało. Raczej byliśmy typami, które postanowiły coś zbudować od podstaw. Nawet nie w imię zaprzeczania czemuś, bo nie mieliśmy takiej wiedzy, żeby z pełną świadomością zaprzeczać, ale kombinowaliśmy, żeby zbudować własny świat. Mieliśmy głęboką potrzebę coś zamanifestować.

Coś punkowego?

Tak. Ale nie na pierwszym roku, kiedy byłem jeszcze kompletnie zdezorientowany, jeszcze się rozglądałem, musiałem się zbudować. Studenci pierwszego roku zawsze wyglądają trochę inaczej niż studenci drugiego, do których już parę rzeczy dociera, profesjonalizują się w stylu bycia, stylu noszenia, w tym, co robią, jak mówią, z czym zdaniem się liczą, a czyje lekceważą... Wyrabiają sobie pozycję. Wkrótce miałem pełno kumpli, bardzo blisko mi było z Pawłem, który miał z kolei ogarnięte pół Wrocławia i otwierał mi różne drzwi, miejsca i kręgi. Poszerzałem swoje bycie we Wrocławiu. Już wtedy wiedziałem, że nie wrócę do Szklarskiej Poręby. To był już etap, że jestem z Wrocławia – mieszkalem w trójkącie bermudzkim, poznałem to miasto i w którymś momencie mogłem powiedzieć, że jestem wrocławianinem. Oprócz tego odkryłem we Wrocławiu, że istnieje rock’n’roll!

Sporo ludzi działających na ówczesnej alternatywnej scenie muzycznej we Wrocławiu rekrutowało się z akademii.

Akademia – wtedy jeszcze PWSSP – była idealną wylęgarnią ze swoją baro-kawiarnią, leżącą na szlaku wszystkich, którzy chcieli się zobaczyć z podobnymi sobie. Prawdziwy tygiel. W tym miejscu powstawały i docierały się koncepcje artystyczne budujące wrocławską scenę alternatywną w ogóle. To w tym miejscu „Major” Fydrych wraz ze sztabem knuł wizję Pomarańczowej Alternatywy – najpierw jako gazetki, a potem ogólnopolskiego ruchu sprzeciwu. Tu powstały takie



Marek Puchala i Lech Janerka w studio Tonpresu, 1984
Z archiwum Andrzeja Rogowskiego

formacje, jak Miki Mousoleum, Klaus Mitffoch, Kormorany. To był matecznik Luxusu.

A ty grałeś przed przyjazdem do Wrocławia?

Nie, ale okazało się, że ludzie po zajęciach zostają i coś tam sobie dłubią. Bracia Głuszkowie cały czas grali w mojej pracowni. Byli bliźniakami i znaleźli w Akademii Medycznej kolesia, który wyglądał jak ich trzeci brat bliźniak. Ten młody medyk grał na perkusji. Założyli zespół. Ale student medycyny

miał dużo roboty na uczelni i często nie było perkusisty. Ktoregoś razu postanowiłem się przełamać i go zastąpić. Wyobraziłem sobie, że to nie może być trudne. I się zaczęło; byłem absolutnym samoukiem.

Co graliście?

Co się dało, co umieliśmy, a potrafiliśmy nic, więc graliśmy muzykę, która była taka jak trzeba. Rodzaj punkowej wycinanki.

W czasie studiów szybko poszerzałem swoje bycie we Wrocławiu. Już wtedy wiedziałem, że nie wrócę do Szklarskiej Poręby. To był już etap, że mieszkalem w trójkącie bermudzkim, poznałem to miasto i w którymś momencie mogłem powiedzieć, że jestem wrocławianinem. Oprócz tego odkryłem we Wrocławiu, że istnieje rock’n’roll!



Z archiwum Andrzeja Rogowskiego

Klaus Mitffoch miał dosyć punkową publiczność. Pamiętam koncerty, na których grzeczna publika stała pod ścianami, a cały środek sali wypełniali ludzie w skórach, którzy polewali się benzyną i podpalali. Skakali po tej sali, płonąc!

Słuchaliście przede wszystkim punka?

Ze słuchaniem było różnie, cała ta ekipa wyrosła z rozmaitych korzeni. Sporo ludzi było z kręgów hipisowskich, jak na przykład Paweł Jarodski, który miał włosy do pasa i znał wszystkich hipisów we Wrocławiu. „Kaman” jeszcze się wahał, czy już reggae czy jeszcze bluesy na organkach. Nadchodził jednak moment przełamania kulturowego – pod koniec lat 70. punk był czymś, co wywalało ludziom w głowach, zaczynał robić wrażenie na elitach, powstała nowa fala, która przewróciła estetykę do góry nogami. Ja się na to załapałem, bo miałem 20 lat. Zajęcia w akademii nie były zbyt obciążające, więc miałem sporo czasu, energii i szczerzej chęci wykazania się, zrobienia czegoś, z czym nie miałem do czynienia. To było strasznie podniecające i w zasadzie już o niczym innym nie myślałem. W 1982 roku postanowiliśmy zrobić z kumplem, Andrzejem Rogowskim, festiwal punkowy w Klubie Greka, w miejscu, gdzie teraz stoi Narodowe Forum Muzyki. Impreza nazywała się „Nowa Fala na Odrze”. Zagrał na niej między innymi poznański STEN, w którym na perkusji grał Leszek Knaflowski. To był także początek mojej współpracy z Klaus Mitffoch. Lecha Janerkę znałem

z uczelnianej kawiarni. Bywał w niej regularnie. Wiedziałem, że ma świetny materiał demo, dostałem od niego kasetę. Bardzo nam z Rogowskim zależało, żeby Klaus Mitffoch zagrał na scenie.

To zespół działał już wtedy pod tą nazwą?

Tak, ale nie potrafili do końca zaprezentować tych kawałków na żywo. Koleś, który grał na perkusji – Kazio Sycz – po prostu nie umiał tego robić. To był inteligentny matematyk, albo informatyk, taki wczesny krzemowodolinowiec. Był w pełni świadomy, że nie umie grać i wycofał się. No i Klaus miał kłopot, bo zostali bez perkusisty. Ja już wtedy grałem trochę z „Kamanem” i „Gołym” z późniejszego Miki Mousoleum. Wiesiek, jeden z gitarzystów, mnie zarekomendował. Zaczęliśmy grać koncerty. Klaus Mitffoch miał dosyć punkową publiczność. Pamiętam koncerty, na których grzeczna publika stała pod ścianami, a cały środek sali wypełniali ludzie w skórach, którzy polewali się benzyną i podpalali. Skakali po tej sali, płonąc! To był już odjazd, smród palonych skór... Praktycznie żaden z tych punkowych załogantów już nie żyje. Ja jeszcze utrzymuję kontakt z niektórymi i tylko dostaję esemesy,



że umarł ten, umarł tamten, wszyscy się już wykończyli. Ci punkowcy byli strasznie zdesperowani. Kontakt z tak radykalnymi postawami robi duże wrażenie, szczególnie jak masz ambicje zajmować się twórczością – to jest bardzo stymulujące. Tamten punk był czymś więcej niż stylem życia. Niewiele osób się na coś takiego decyduje, bo wiadomo, jak to się kończy; od początku nikt nie ma co do tego wątpliwości.

Klaus Mitffoch to już nie był efemeryczny studencki skład, tylko zespół na poważnie. Tak, to był inny poziom determinacji. Zaangażowanie w to przedsięwzięcie zmusiło mnie do zrobienia dwuletniej przerwy w studiach. Lechu był od nas nieco starszy i postanowił, że będzie zawodowym muzykiem. Pracował w urzędzie wojewódzkim w jakiejś piwnicy, robili jakieś mapy na powielaczu... Miał tę robotę ewidentnie w dupie. To Lechu był głównym napędem, żeby solidnie zabrać się do roboty – stałe próby po osiem godzin, praca, praca, praca. Wymagał od siebie, od nas, my sami zaczęliśmy wymagać od siebie nawzajem. Szybko robiliśmy postępy i wkrótce mieliśmy materiał, który był już dosyć interesujący, może troszkę niedopracowany, ale nie trzeba było się go wstydzić.



Z archiwum Andrzeja Rogowskiego

Po nagraniu pierwszej płyty Klaus Mitffocha Lechu stwierdził, że wszystko jest jego. Zrobiło się tak, że od razu przestaliśmy być kolegami. To dla mnie było nie fair, że dopiero w tym momencie ujawniło się prawo własności. Jak to robiliśmy, to myśleliśmy, że wszyscy jesteśmy Klausem.

Materiał z pierwszej płyty? To, co weszło na płytę, jest wyselekcjonowanym materiałem z naszego pierwszego okresu. Kiedy zespół się rozpadł, a rozpadł się szybko, było materiału na trzy-cztery płyty. Lechu jeszcze długo opierał się w znacznej mierze na materiale zbudowanym w czasie, kiedy razem graliśmy. Bardzo twórczy okres, super początki. W końcu nagraliśmy płytę. Ówczesny dyrektor Tonpressu, Marek Proniewicz, po prostu nas lubił. Postawił na nas, zafundował nam porządne studio na miesiąc, dobry hotel w Warszawie – warunki jak dla zawodowców, prawdziwy kontrakt z wytwórnią. Mieliśmy sporo czasu do nagrywania, co dawało nam komfort, ale byliśmy amatorami. Podeszliśmy do zadania ambitnie, ale chyba żaden z nas nie jest do końca zadowolony z tej płyty, chociaż ona podobno się udała.

Żarty na bok. Epokowa płyta. Nagraliście ją w 1984 roku, w którym, jak powiada Wikipedia, również się rozpadliście. Jeszcze zanim płyta wyszła, ostro się pocięliśmy. Nagle się okazało, że Lechu stwierdził, że wszystko jest jego. Przeprowadził z nami poważną rozmowę, jak to będzie wyglądało, kto



Z koncertu Klaus Mitffocha. Data i miejsce niezapamiętane

W którymś momencie trzeba było podjąć decyzję, że koniec z tymi dragami. Bo rock'n'roll to poważny drag, jak alkoholizm. Żeby się od niego wyzwolić, przestawiłem się z powrotem na szkło.

będzie podpisany jako autor, kto weźmie tantiemy i tak dalej. Zrobiło się tak, że od razu przestaliśmy być kolegami. To dla mnie było nie fair, że dopiero w tym momencie ujawniło się prawo własności. Jak to robiliśmy, to myśleliśmy, że wszyscy jesteśmy Klaus Mitffoch, paczka. Nikt by się nie kłócił, gdyby trzeba było napisać, kto stworzył teksty, bo nie było wątpliwości, że to Lechu je napisał, ale co do muzyki wątpliwości są już bardzo poważne. Każdy miał swoją część do zrobienia – nigdy nikt mi nie powiedział, co mam grać na bębnach, nie dostawałem gotowych partytur. To jest mój wkład.

Ale zdążyłeś pobyć gwiazdą rock'n'rolla? Nie, nikt z nas nie był żadną gwiazdą. Serio? Pamiętam wrażenie, jakie robił wtedy Klaus. Było kolosalne. Graliśmy jeszcze potem przez pół roku, bo mieliśmy w kontrakcie koncerty. Niektóre były nawet niezłe, na przykład legendarny koncert w Barbakanie, zagraliśmy w Jarocinie... Mieliśmy zagrać jeszcze na Rocku na Wyspie, ale wtedy już tak się pokłóciliśmy, że ostatecznie nie zagraliśmy i historycznie to był moment rozpadu, ale jako zespół nie istnieliśmy tak naprawdę już wcześniej.

Kiedy byliście jeszcze w trasie, zdemolowaliście przynajmniej jakiś hotel czy coś w tym stylu? Nie, nie byliśmy takim typem zespołu. To w sumie była ciężka praca i żadnej kasy, słabo było nawet z pieniędzmi na materiały eksploatacyjne, jak naciągi bębnów albo pałki.

Czyli nie zbiliście fortuny na Klausie?



Krzysiek Pocięcha (gitarzysta Klaus Mitffoch) i Włodek Kowalczyk (realizator dźwięku) w studio Tonpressu, 1984. Z archiwum Andrzeja Rogowskiego

Lech Janerka jest osobą zamożną, jest konsekwentny, nagrał masę płyt, zbiera tantiemy, jest uparty, jest autorem wszystkiego i w zasadzie jedynym spadkobiercą legendy Klaus. Nikt inny nie podołał, nie pociągnął tego dalej. Właściwie to nie tyle Klaus się rozpadł, ile Lechu od nas odszedł, przestaliśmy mu być potrzebni. Nazwa została. Chcieliśmy coś zrobić, trochę się pobawiliśmy, ale zdechło to śmiercią naturalną. Po jakimś czasie pojawiła się następna koncepcja. Pewnego razu przyszło do mnie dwóch młodych łebków z fute- rałami szukających perkusisty. Jednym z nich był nieżyjący już „Golden” Kapturski, a drugim Jacek Federowicz, młody basi- sta, obecnie basista Kormoranów. Nagraliśmy płytę, niestety pod nazwą Klaus Mit Foch. Ja się upierałem, że to jest inny zespół i trzeba zmienić nazwę, ale reszta chciała zostać przy starej. A trzeba było zacząć od nowa, bo płyta jest zupełnie inna. Pierwsza jest znana, popularna, ma dobre teksty, druga prawie nie ma tekstów, jest niepopularna, nieznana, obśmiana... Ale wyszła. Nie jest taka zła, ale też nie jest bardzo dobra. Następna byłaby naprawdę fajna, nawet nagraliśmy demo. To była cie- kawa muzyka i miała szansę na byt, ale nie udało się. W któ- rymś momencie trzeba było podjąć decyzję, że koniec z tymi dragami. Bo rock'n'roll to poważny drag, jak alkoholizm. Żeby się od niego wyzwolić, przestawiłem się z powrotem na szkło.

Dobry w tym byleś? Trudno powiedzieć. Dawałem radę, znałem techniki, potrafiłem wszystko zrobić sam, dmuchnąć, oszlifować... Znow zacząłem od zera. Kupiłem sobie duży plecak i jeździłem autobusem do huty z tym plecakiem, coś tam dłubałem, przywoziłem do Wrocławia, korzystałem z warsztatów w akademii. Bardzo ostro próbowałem zarobić pieniądze, żeby



W latach 90. mieszkalem na wsi, szykowałem się, żeby postawić sobie piec hutniczy, kiedy wybił mnie z rytmu Wojtek Stefanik, proponując prowadzenie galerii szkła BWA. Mieszkalem na wsi już od dwóch lat i zdążyłem od tej wsi nieźle dostać w dupę. Propozycja pracy była interesująca.

stworzyć sobie warsztat. Robiłem różnego typu duperela ze szkła, taką galanterię, durnostoje, szklane zwierzątka. Rzeczy, którymi nie mogę się pochwalić, ale pozwalały mi na gromadzenie sprzętu i tworzenie studia we Wrocławiu, eksperymentowanie ze szkłem.

Gdzie sprzedawałeś swoje prace?

Współpracowałem, z kim się dało i jak się dało... Szło na tyle, że żyłem z tego i mogłem się rozwijać. Kiedy naprawdę dobrze się rozciągnąłem, z moim kumplem Holendrem postanowiliśmy ruszyć w świat. Zaczęliśmy oczywiście od Holandii i popełniliśmy wszystkie błędy amatorów. Uznaliśmy, że są cztery ważne szklarskie galerie w Holandii i uderzyliśmy naraz do wszystkich czterech. Jak się wszyscy zorientowali, że my do wszystkich, to od nikogo nic... Ciężkie początki. Brutalna prawda o kapitalistycznej rzeczywistości, w którą chce się wejść miękko, a wcale nie jest aż tak miękko.

Chciałeś mieszkać w Holandii?

Pojechałem tam na dwa-trzy miesiące, ale numer miał polegać na tym, że jestem w Polsce i działam w warsztacie, a Fred w Holandii jest moim przedstawicielem. Chcieliśmy to zrobić na poważnie i z rozmachem. Ale niestety Fred był pijakiem. Wszystko, co zarobił, to przepijał i ostatecznie się pobiliśmy; nasza współpraca się skończyła. Ale próbowałem dalej, stworzyłem sobie listę galerii w Europie, na których mi zależy, i starałem się z nimi pracować. To się udawało. Trzykrotnie wziąłem udział w światowym przeglądzie szkła studyjnego, jeździłem na sympozja, warsztaty...

Dobrze mi się wydaje, że świat szkła, podobnie jak tkanina czy animacja artystyczna, to jest osobne uniwersum, które tylko czasami nakłada się na obieg sztuki głównego nurtu?

Tak. Tam też są gwiazdy, ale przepływ między światem szkła i sztuki głównego nurtu jest trudny, wręcz niemożliwy. Oczywiście pojawiają się zjawiska, obiekty, nazwiska, które przechodzą do prawdziwego świata sztuki, ale generalnie jest to hermetyczny, zamknięty krąg tak zwanych szklarzy artystów. Trudno ich nie nazwać artystami, trudno jest ich czasami nazwać projektantami, bo robią unikatowe formy. Ale też trudno to nazwać sztuką, bo to jest ewidentnie rzemiosło artystyczne związane z pewną umiejętnością techniczną.

Najtrudniejsze kroki w tym świecie miałeś już za sobą, funkcjonowałeś na scenie międzynarodowej, były z tego jakieś pieniądze. To jest ścieżka, która zwykle prowadzi raczej do rozwijania swojego studia, a nie kierowania galerią miejską.

To prawda. Myślałem, że już jestem kimś i ustabilizowało się moje dorosłe życie. I wtedy pojechałem do Szklarskiej Poręby, gdzie rzeźbiarz Zbyszek Frączkiewicz założył prywatną galerię przy niewielkiej pomocy miasta. W tej galerii spotkałem Wojtkę Stefanika, który był dyrektorem BWA przede mną. Pamiętałem go ze studiów jako trochę starszego kolegę współpracującego z bliskim mi Teatrem Światła. Wojtek zapytał, co u mnie słychać, i zacząłem mu opowiadać dosyć szczegółowo o mojej działalności szklarskiej. Bardzo się tym zainteresował, co trochę mi zaimponowało, wręcz się popisywałem. Po tygodniu dostałem z BWA zaproszenie na rozmowę i Stefanik zaproponował mi stworzenie i prowadzenie Galerii Szkła przy BWA, która istnieje do dziś, tylko w trochę innym miejscu. Uznałem, że galeria szkła ma za mały potencjał, ale połączenie szkła i ceramiki to już jest temat. Została wtedy wprowadzona tylnym wejściem nazwa SiC. We Wrocławiu na ASP jest jedyny wydział w Polsce, który kształci i szklarzy, i ceramików. W nawiązaniu do tych tradycji pomysł był uzasadniony. Zaimponowała mi ta propozycja, zupełnie się jej nie spodziewałem.

Zostałeś kierownikiem. Który to był rok?

Bodaj 1996/1997. Robiłem to w sumie przez pięć lat. Wymyśliłem galerię, program, wynalazłem ludzi do pomocy. Praca, założenie i prowadzenie tej galerii umożliwiły mi później wystartowanie w konkursie na kierowanie całym BWA.

Jednego dnia jesteś artystą szklarzem, który robi autorskie rzeczy w pracowni. A następnego zostajesz kierownikiem, administrujesz, organizujesz wydarzenia, a także pracę innych osób. Podobają ci się ta robota?

Ba, zanim zacząłem prowadzić SiC, wyprowadziłem się już nawet z Wrocławia. Uznałem, że w mieście sobie nie poradzę z pracą, bo sprzęt szklarski jest dosyć ciężki i uciążliwy. Jeszcze do tego perkusja... Wyniosłem się na wieś. Paru kolegów tutaj za mną przyszło, choć później wymiękli. Wtedy była taka koncepcja, że jeżeli mamy sobie poradzić w życiu, to musimy się wyprowadzić z miasta, bo nie zarobimy tam na mieszkania, na studia, warsztaty, pracownię... Wieś była wówczas tania i realna. Szykowałem się, żeby postawić sobie piec hutniczy, kiedy wybił mnie z rytmu Wojtek Stefanik, proponując prowadzenie galerii. Mieszkalem na wsi już od dwóch lat i zdążyłem od tej wsi nieźle dostać w dupę. Domu, który kupiłem, nie dało się wyremontować od ręki. Coś zrobiłem, udało mi się przetrwać zimą, potem drugą, ale to były naprawdę ciężkie czasy i propozycja pracy w BWA była wtedy interesująca. Oczywiście szybko się okazało, że to jest propozycja załatwienia czegoś, czego potrzebował Wojtek, a propozycja pensji nie była już aż tak interesująca. Po kilku



Z archiwum Andrzeja Rogowskiego

Nie byłem oczywistym kandydatem na dyrektora BWA, ale miałem 100 procent wiary, że wygram. Podszedłem do tego konkursu jak do zawodów narciarskich – jak nie jesteś w 100 procentach pewien, to nie startuj, bo się zabijesz.

latach pracy miałem poważny dylemat, czy nie muszę jej rzucić, bo nie stać mnie na dojazdy. Zacząłem sobie zdawać sprawę z tego, że to, co robię, jest poważną, odpowiedzialną robotą i dlatego przyszło mi do głowy, żeby wystartować w konkursie na dyrektora. Nie byłem oczywistym kandydatem, ale miałem 100 procent wiary, że wygram. Podszedłem do tego konkursu jak do zawodów narciarskich – jak nie jesteś w 100 procentach pewien, to nie startuj, bo się zabijesz. Oczywiście, jak nie wygrasz, to rozkładasz ręce, nie udało się, ale w momencie startu musisz mieć wewnętrzną pewność, że się uda. Przyszają też, że dobrze się do tego konkursu przygotowałem. Zebrałem sporo rekomendacji od różnych osób, w tym od Lecha Janerki, który był już wtedy prawdziwą gwiazdą. Dał mi przedziwną rekomendację: „Znam Marka Puchałę, nie wiem, czy się nadaje do prowadzenia BWA, ale rzeczywiście go znam”. Myślałem, że ją podrę i spalę. Tymczasem najpoważniejsze wrażenie zrobiła właśnie ta rekomendacja Janerki... Zostałem dyrektorem.

A co ze szkłem?
Jeszcze jak prowadziłem Galerię Szkła, to miałem związek z tą branżą, nawet próbowałem brać udział w jakichś wydarzeniach... Ale jak już zostałem dyrektorem, to zorientowałem

się, że jest to tak odpowiedzialna funkcja, że nie wolno mi się angażować w jakieś prywatne rzeczy, że już mi to nie przystoi. Od 2002 roku po prostu nie robię nic innego.

W jakiej kondycji było wtedy BWA?
Była Awangarda, założony przeze mnie SiC, był Design – bo jeszcze nie „Dizajn” – prowadzony przez panią Grażynę Deryng. Studio też istniało, ale było przedziwną, tajną przestrzenią, do wyłącznej dyspozycji dyrektora. Nie chcę się tutaj źle wyrażać o poprzednim BWA. Ono było inne. Z mojego punktu widzenia to była instytucja ewidentnie przestarzała. Niby działała, miała program, Wojtek Stefanik był artystą konceptualnym i sam cały czas brał udział w wystawach. On był znawcą sztuki, miłośnikiem jej fragmentu, a dyrektor nie powinien nim być – to jest zgubne. Uprawiając wycinek sztuki, podjął decyzję, że ten fragment jest ważny, a żaden inny nie. Reprezentował pewien świat artystyczny Wrocławia, konkretny, ukształtowany, ale związany ze zjawiskami, które trochę już wygasają. Gdybym miał wyrazić opinię niezawodową, to jakkolwiek ten program nie byłby dobry, to był trochę nudny, kręcił się wciąż wokół podobnych zjawisk. Stefanik pod koniec swojej kadencji miał już naprawdę ciężkie życie. Artyści go gnębili, żeby im robił wystawy, wszyscy wywierali na nim

presję... Siedział godzinami w gabinecie, czytając gazetę, bo bał się wyjść do czekającego na niego artysty. Dziwne sytuacje. Strasznie się bałem, że coś takiego popsuje mi robotę.

Stefanik startował w tym konkursie, który wygrałeś? Tak. Zajął chyba drugie miejsce.

Wyhodował żmiję na własnej piersi?
Trochę tak, ale w momencie, w którym postanowiłem wystartować w konkursie, byłem już z nim w całkiem niezłym konflikcie. Paweł Jarodzki też ma w tym jakąś historię, bo jak Stefanik mnie zatrudnił, to zapytał, czy mogę mu polecić kogoś ze swojego środowiska jako doradcę. Powiedziałem, że Jarodzki będzie świetny. On go ściągnął, zaczęli gadać, razem chodzili... A potem widzę taką scenę na schodach w BWA, jak Wojtek z czerwoną twarzą krzyczy: „Jeżeli tobie się wydaje, że będziesz miał wpływ na program w BWA, to jesteś w grubym błędzie!”. Wywalił Jarodzkiego z roboty po dwóch tygodniach. Tak więc pierwsza przygoda Pawła w BWA była porażką, nie dogadał się z Wojtkiem w ogóle. Natomiast ja uzyskałem taką wiedzę, że Wojtek za każdym razem jako dyrektor podejmuje decyzję odwrotną, niż ja bym to zrobił. Na tej podstawie wypracowałem plan zmian, że wszystko musi wyglądać inaczej. Postanowiłem przede wszystkim zbudować zespół ludzi, którzy rozumieją, co robią.

No właśnie, mówisz o Pawle. Przez lata pracowaliście w BWA razem, stworzyliście słynny w Polsce duet dyrektorsko-kuratorski. Kiedy on się pojawił? Był z tobą od początku?

Tak, Paweł był pierwszą osobą, którą zatrudniłem. Uznałem, że chcę tę instytucję robić z Pawłem, że razem nam to pójdzie lepiej, z racji jego kontaktów i pozycji artystycznej. To się sprawdziło. Wydaje mi się, że mieliśmy opinię ludzi, z którymi lepiej nie zadzierać, bo jesteśmy aroganccy, napyskujemy, obrazimy kogoś, więc dali nam spokój programowy – mieliśmy dużą swobodę działania. Następna była Anka Mituś, która nadała budowanej instytucji pewną ogładę, łagodząc nieco nasz wizerunek burzycieli. Kolejne zatrudniane przeze mnie osoby dopełniały nowy zespół merytoryczny: Patrycja Sikora, Aśka Stembalska, Agnieszka Kurgan, Piotrek Stasiowski i Kaśka Roj. Osobną, równoległą drogą podążał rozwój pionu administracyjnego, który musiał sprostać nowym zadaniom.

Od czego zaczęliście?
Moja wygrana w konkursie zbiegła się w czasie z pewnym wrocławskim incydentem. Polegał on na wyrzuceniu z Arsenalu – to jest oddział Muzeum Miejskiego Wrocławia – wystawy Pawła i jego znajomych oraz studentów. Szef Arsenalu wywalił tę wystawę na śmietnik jakieś dwa dni po otwarciu, bo uznał, że ona jest właśnie śmietnikiem, że to obciach ją



W galerii BWA Dizajn podczas wystawy Aż nuda się uda
fot. Alicja Kielan, archiwum BWA Wrocław

pokazywać ludziom. Nazwał ją sztuką przez duże „G”. Zrobiła się gruba afera. Jarodźki się postawił, napisał tekst do gazety, który stał się manifestem sztuki przez duże „G”, i pojawiło się następne pokolenie artystów, którzy tym pojechali. Ten incydent nastąpił bezpośrednio przed objęciem przez nas BWA, a jak zostaliśmy dyrektorami, to postanowiliśmy nadać sztuce przez duże „G” odpowiednią rangę. Zrobiliśmy serię wystaw, które na tym bazowały, między innymi *Pamiętkę z Wrocławia*. Pamiętam, jak musiałem oprowadzać prezydenta Dutkiewicza po tej wystawie, na której na wielkim wydruku przedstawiającym ratusz było namazane na czerwono: „W tym mieście nie kradną”, a obok pieski z ceramiki, które siedzą i patrzą na ten napis. To była bardzo zaczepna, zadziorna wystawa. Dobrze nam to zrobiło.

Rozumiem, że cała afera sztuki przez duże „G” i wyrzucenie wystawy Jarodźkiego i studentów było symbolicznym momentem konfliktu establishmentu z nową sztuką? To był pokoleniowy konflikt?

Kiedy pojawiliśmy się w BWA z Pawłem, bazowaliśmy na zapleczu lat 80., a to było zaplecze bardzo silne: Luxus, kapele rockowe, które dookoła tego kwitły, kręgi groupies, starzy hipisi, rockersi, alternatywa lat 80. To było naturalne środowisko, które się za nami ciągnęło, i wszyscy liczyli na to,

Kiedy pojawiliśmy się w BWA z Pawłem Jarodźkim, bazowaliśmy na zapleczu lat 80., a to było zaplecze bardzo silne: Luxus, kapele rockowe, które dookoła tego kwitły, kręgi groupies, starzy hipisi, rockersi, alternatywa lat 80.

że teraz to ukážemy. Jednak w „sztuce przez duże «G»” uczestniczyło nie tylko pokolenie, które wychodziło z Luxusu, ale również silna grupa następców – Janek Koza, Basia Gębczak, Paweł Żołyński, Hania Kosewicz... Także Wałaszek, który się bardzo dobrze do tego przyklejał. On cały czas uprawiał sztukę przez duże „G”, typowy przedstawiciel przekomarzanki wrocławskiej.

To był neodadaizm?

Ja bym tak tego nie nazwał, ale była to sztuka strasznie prześmiewcza i obdarzona złośliwym, głębokim poczuciem humoru. Sztuka niepoważna – to jest chyba najprecyzyjniejsze określenie. Ta sztuka miała wszelkie walory braku powagi. Była czymś, co stanowiło dokładne przeciwieństwo tego wszystkiego, co było budowane jako szkoła wrocławska.

Twój program z 2002 roku zakładał zmiany, ale jaka była jego przewodnia idea, oś programowa?

Nie było żadnej osi. Zmiany polegały na tym, że na pierwszym wernisażu od razu zaczęliśmy wprowadzać usługowy stosunek do publiczności. Porzuciliśmy zdystansowany, hierarchiczny model, w którym dyrektor otwiera

z namaszczeniem wystawę dla czterech osób. Zmieniliśmy wernisaże w masowe imprezy. Mojemu zastępcy, staremu dyrektorowi, którego zostawiłem, bo potrzebowałem kogoś doświadczonego, na pierwszym wernisażu wcisnąłem w ręce termos i powiedziałem: „Biegaj i proponuj ludziom herbatę!”. Facet stał z tym termosem i rozglądał się, komu go oddać, a ja mówię: „Ty! Ty jesteś tu dyrektorem! Chodź i proponuj ludziom herbatę! Zachowuj się jak zwykły człowiek”. Działaliśmy tam z Jarodźkim na początku dosyć rewolucyjnie i zarazem symbolicznie. Zeszliśmy na przykład do holu i oczyściliśmy przeszklenia obwieszane żaluzjami. Zerwaliśmy wszystko i odsłoniliśmy okna.

Jak Micheil Saakaszwili w Gruzji, który zaczął reformę policji od zarządzania budowy przeszklonych, przezroczystych komisariatów.

To są gesty na pokaz, ale działają. Tym bardziej że na początku musieliśmy robić również wystawy, do których nie mieliśmy do końca przekonania. Była masa takich wystaw! To były przypadkowe rzeczy, bo nie było nas na początku stać na budowanie własnego programu, nie było budżetu, żadnych pieniędzy... Wystartowałem w konkursie, w którym była mowa, że dostanę budżet 1,6 miliona, a jak wygrałem konkurs, to obciąli go o 300 tysięcy.

A ile wynosiły koszty stałe?

Teraz już tego nie pamiętam, ale dość powiedzieć, że Awangarda, największa galeria BWA, miała często mniejszy budżet niż Dizajn. Kiedy po odliczeniu kosztów stałych zostaje ci 100 tysięcy na cały rok w takiej galerii jak Awangarda, to wyznacza horyzonty twojej programowej swobody, określa pewien sposób budowania programu. W ostatnich latach mieliśmy w Awangardzie zwykle dwa projekty dotowane ministerialnie, dwa projekty, które finansowała akademia, i jeden, który finansowało BWA. W pierwszych latach pieniędzy było jeszcze mniej. Nie byliśmy w stanie zbudować programu, który byłby gęsty. Finansowo odbiliśmy się dopiero w okolicy projektu Katarzyny Kozyry *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*; to był 2005 rok. Ale wciąż musieliśmy znajdować sobie partnerów, którzy byliby skłonni zapłacić za wszystko – na przykład akademia była takim bogatym partnerem i mogliśmy liczyć na to, że sfinansuje własny projekt. To mogła być na przykład wystawa ceramiki z wydziału ceramiki. Trochę nie na miejscu w Awangardzie, ale my koncentrowaliśmy się na obróbce wszystkiego dookoła. Sam przy tamtej wystawie ceramiki skupiłem się na zbudowaniu dwóch grilli na podwórku i odczarowaniu powagi sytuacji. Atmosfera pikniku





Fot. Alicja Kielan, dzięki uprzejmości autorki

przywracała normalność, odpałacowiła klimat tej instytucji. Te działania miały też wymiar energii, którą niósł ze sobą Luxus, przewartościowania tego, czym jest sztuka. Czasami miałem wrażenie, że sama wystawa nie ma większego znaczenia, bo sztuka jest spotkaniem, i wszystko, co było pokazywane, stawalo się pretekstem do wymiany i komunikacji; to one nadały temu wszystkiemu sens.

Czyli sedno nie leżało tylko w programie, ale również w atmosferze i w sposobie traktowania widza?

Tak, to była bardzo istotna zmiana. Staliśmy się instytucją dla publiczności. Chciałem być bliżej z ludźmi, ale chodziło również o przekonanie, że trzeba wykroczyć poza sztukę rozumianą jako aktywność, która interesuje wyłącznie garstkę artystów. Dążenie do wykroczenia poza ramy zaowocowało projektem Out Of Sth, który z festiwalu street artu przerodził się w swoiste laboratorium diagnozujące różne warstwy problematyki miejskiej widzianej oczami artystów. Pamiętam edycję Out Of Sth poświęconą skateboardingowi. Podstawowym obiektem na tej wystawie był tak zwany *bowl*, czyli tor do jazdy na desce umieszczony w witrynie. Wyglądało to jak żywa rzeźba – wpuściliśmy tam ludzi, którzy potrafili jeździć na deskach i oni od rana do wieczora to robili, urządzili sobie zawody. Kolejną taką edycją była wystawa rowerowa, bardzo szeroki program dotyczący pokazania różnych obiektów

rowerowych przypominających często prawdziwe monstra. Do tego cały program towarzyszący, zbliżenie ze środowiskami rowerowymi w mieście... Uczestniczyliśmy w czymś, co już się nijak sklejało z naszą statutową aktywnością, czyli w wyścigach na torze rowerowym. Bardzo interesujące doświadczenia, które w nieprawdopodobny sposób poszerzało horyzonty publiczności, ale też moich kuratorów, instytucji.

Są instytucje, które mają w swoim programie wyraźny wątek przewodni. Na przykład w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jest to temat modernizacji i transformacji. W poznańskim Arsenalu za kadencji Marka Wasilewskiego takim wątkiem jest problem postępu społecznego i emancypacji mniejszości. WRO zajmuje się nowymi mediami. Ty powiedziałeś, że takiej idei przewodniej w twoim programie nie było. Uważałeś, że nie jest potrzebna?

Wiem, że są takie instytucje, podziwiam je, szanuję i uważam, że są niezbędne – są mocne, jednoznaczne i właściwie są dla mnie niedoścignionym odległym czymś. Natomiast powierzona mi instytucja miała inny charakter. Program oczywiście nie był jednoznaczny i w ogóle taki nie miał być. BWA składa się z czterech galerii. Awangarda jest główną przestrzenią wystawową. SiC, obecnie kierowana przez Dominikę Drozdowską, jako specjalistyczna galeria szkła i ceramiki wyznacza

sobie obszary zainteresowania programowego w obrębie takich pojęć, jak „kruchosc” i „przezroczystosc”. W Dizajnie Katarzyna Roj zajmuje się designem idei, projektowaniem myślenia. W Studiu Joanna Stembalska sprawdza kondycję miasta i miasto projektuje. Programy poszczególnych galerii zawsze trochę „nachodziły” na siebie, dając szansę na głębsze wnioski.

A jakie pytanie zadawaliście sobie w pierwszej kolejności, budując program? Czy było to pytanie korporacyjne: co strategicznie będzie dobre dla instytucji? A może populistyczne: co chce zobaczyć nasza publiczność? Czy raczej bardziej apostołskie: co powinna zobaczyć nasza publiczność?

Zadawaliśmy sobie pytanie, co jest ważne i co chcemy zaproponować temu miastu. A jeśli chcieliśmy uzyskać jakiś efekt, to rzeczywiście najbardziej zależało nam na efekcie pozytywnego zaskoczenia. Chcieliśmy osiągnąć coś takiego, o co nas nikt nie podejrzewał, na co nikt nie liczył albo czego się nie spodziewał.

Dwie trzecie realizowanych koncepcji programowych pochodziło od zespołu merytorycznego. Kto ma wpływ na zespół? On też ma szerokie strefy wpływów i własnych rozeznań. Czy to jest jakiś wyjątkowy model? Wydaje się dosyć nonszalancki, ale żaden inny po prostu się nie sprawdzał. Wiedziałem, że nie mogę działać sam.

Jak wyglądało podejmowanie decyzji programowych? Kto w tym uczestniczył?

Spotykaliśmy się w kręgu zespołu merytorycznego. Każdy ma jakąś propozycję i możliwość przedstawienia racji. Każdy z kierowników galerii ma jej wizję. To w dużej mierze zawsze polegało na zaufaniu do osób kierujących galeriami.

Mieścieście formalne ciało, jakieś kolegium?

Nie mieliśmy żadnego formalnego ciała, bo uznałem, że nie będzie nam sprzyjało. Prowadziliśmy rozbudowaną sieć „zaciągania języka”, konsultowaliśmy pomysły programowe z różnymi osobami, i to bardzo szeroko, ale dosyć nieoficjalnie. Mieliśmy z Pawłem różne pomysły i próbowaliśmy jakoś je zaszczepiać, ale oceniam, że dwie trzecie realizowanych koncepcji programowych pochodziło od zespołu merytorycznego. Kto ma wpływ na zespół? On też ma szerokie strefy wpływów i własnych rozeznań. Czy to jest jakiś wyjątkowy model? Wydaje się dosyć nonszalancki, ale żaden inny po prostu się nie sprawdzał.

Żeby się sprawdzał, musisz mieć ludzi, którzy taki model uniosą.

Wiedziałem, że nie mogę działać sam. Wojtek Stefanik prowadził instytucję w zasadzie samodzielnie – zespół służył do wykonywania planu, który powstał w jego

głowie i pasował do jego przyzwyczajęń i estetyki. BWA było instytucją paraautorską, opartą też w dużej mierze na jego twórczości. Plan moich zmian polegał na kompletnym odwróceniu tej sytuacji. Zdawałem sobie sprawę z tego, że jestem silną osobowością, ale nie jestem fachowcem i muszę się otoczyć takimi fachowcami, którzy pozwolą mi na zbudowanie nowoczesnej instytucji. Każda kolejna osoba, która dochodziła do zespołu, miała wpływ na dalsze poszukiwania. W 2002 roku zastałem BWA z jednym komputerem, i to w ogóle nie takim, jak trzeba. Zmiany musiały dotyczyć tak naprawdę wszystkiego, a przede wszystkim myślenia o instytucji. Zmiana zespołu była tego nieodzowną częścią. Z paroma osobami musiałem się rozstać. Wydaje mi się, że poprzedni zespół zdawał sobie sprawę, że nie chce uczestniczyć w tym nowym wyzwaniu.

Ile dałeś czasu starej załodze na wykrzesanie z siebie czegoś nowego, zanim spisałeś ją ostatecznie na straty?

Trudno powiedzieć. Muszę się przyznać, że chyba nie bardzo na to wykrzesanie liczyłem. Nie wiem, czy dawałem takie wielkie szanse... Potrzebowałem ludzi, którzy zaczną stanowić instytucję, a nie kuratorów, którzy przygotowują program dla galerii, bo mają taką robotę. Szukałem osób, które się nawzajem uzupełniają, rozumieją, lubią, mogą ze sobą pracować, mogą coś razem zrobić.

Czyli jakich osób? Jakie miałeś kryteria?

Nie wystarczy zatrudnić do pracy kogoś, kto po ośmiu godzinach wychodzi i zajmuje się czymś innym, jest tak naprawdę hodowcą rybek. Zatrudniałem ludzi, którzy podchodzili do tego z pasją. To oni pozwolili mi stworzyć instytucję. Nie miałem lepszej koncepcji poza taką, żeby słuchać ludzi, których uznałem za mądrych. Starałem się zszywać ich wiedzę w rodzaj patchworku; na tym polegała moja robota w tej firmie. Na posługiwaniu się ludźmi, ale jeszcze bardziej na obsługiwaniu ich.

Twój zespół jest bardzo stabilny; to dotyczy zarówno pracowników merytorycznych, jak i technicznych. Coś o tym wiem, bo parę wystaw z wami zrobiłem, pierwszą bodaj w 2012 roku. A ostatni rok temu – i montowałem ją z tymi samymi ludźmi, z którymi pracowałem osiem lat temu. Ludzie,

Mniej więcej w 2012 roku można było uznać, że firma już się dotarła. Czyli po 10 latach można było powiedzieć, że osiągnęliśmy coś takiego z kręgosłupem i mięśniami, ukształtowane cielsko instytucji. Ale w pewnym sensie to był też początek końca.

których zebrześ, nie skaczą z kwiatka na kwiatek; dla wielu z nich to była pierwsza poważna praca w instytucji, z którą wydają się dziś związani bardzo głęboko – BWA to nie jest kolejny pracodawca, lecz część ich życia. Tak rzeczywiście jest. Ta część zespołu, która prze-trwała okres przejściowy – mam na myśli bardzo istotny zespół administracyjno-techniczny – stała się podstawą do nadania instytucji zdolności realizowania artystycznych planów zespołu programowego. Z drugiej strony przewinęło się przez BWA mnóstwo osób, które poszły w świat. Ta instytucja w ciągu tych dwóch dekad była również potężną wylęgarnią fachowców, ale nie przypisuję tego sukcesu sobie, tylko całemu zespołowi.

Wychowywanie kadr to jest dorobek instytucji kultury, którego się nie zauważa. Nie koncentrowałem się na podbieraniu pracowników z innych instytucji. Nie robiłem tego, bo nie było kogo komu podebrać. Cały ten zespół musiał być zbudowany od podstaw.

Był taki moment, w którym uznałeś, że ta budowla już stoi? Mniej więcej w 2012 roku można było uznać, że firma już się dotarła. Czyli po 10 latach można było powiedzieć, że osiągnęliśmy coś takiego z kręgosłupem i mięśniami, ukształtowane cielsko instytucji. Ale w pewnym sensie to był też początek końca.

Użyłeś przed chwilą słowa „firma”. Tak myślisz o BWA? Używam tego określenia intuicyjnie; to jest określenie żargonowe. Mój zespół był zawsze bardzo asertywny i bezpośredni. Moje towarzyszki, kuratorki zwracały mi uwagę na to, żebym nie posługiwał się takim chamskim żargonem i nie nazywał instytucji kultury firmą, bo to źle brzmi. Ja to robię przez swoją wredną przekorę. Nazywam BWA firmą, bo trzeba je prowadzić jak firmę. Tylko trzeba sobie zdać sprawę, że jest to firma publiczna i służy temu, żeby umiejętnie wydawać pieniądze, a nie zarabiać. Rozliczanie pieniędzy publicznych jest ciężką pracą, być może porównywalną z zarabianiem pieniędzy prywatnych.

Myślę, że wydawanie pieniędzy publicznych polega na tym, że jesteś odpowiedzialny za efekty swojej pracy nie przed sobą i akcjonariuszami, tylko przed społeczeństwem. Musisz być dla niego pożyteczny. Ty mówisz teoretycznie, a ja praktycznie. Mówisz o etosie, a to jest papierkowa robota, którą trzeba wykonać, i wszystko musi się zgadzać. To nie jest coś, co ktokolwiek lubi

robić; to jest robota, o której się nie mówi. Trzeba podpisać tonę umów. Rozliczasz się później z tego z kontrolerem, a nie ze społeczeństwem. Nie róbmy z tego czegoś tak patetycznego. Protestuję. Po 20 latach nie widzę w tym żadnego etosu, to jest zwykły wywóz szamba – trzeba to zrobić. Projekty to pieniądze, a żeby ktokolwiek wyraził zgodę na wydawanie pieniędzy publicznych, muszą zostać zachowane wszelkiego rodzaju procedury. Trochę jak z ubieganiem się o dotację celową. Zanim ktokolwiek przeczyta, co tam napisałeś, to sprawdza, czy znaczki są w odpowiednich polach, bo jak nie, to nie ma o czym gadać, nie ma znaczenia, że masz dobre pomysły.

Wyobrażam sobie, że praca dyrektora to trochę czarna robota, w której trzeba wcisnąć się w ramy formalne, rozliczenia, sprawozdania, uwarunkowania. Ciekaw jestem, czy twoje doświadczenia biograficzne – scena alternatywna, rock’n’roll, bycie artystą, perkusistą – wzmocnione przez duet z Pawłem Jarodzkim, neodadaistycznym, alternatywnym twórcą, wam pomagało czy przeszkadzało w prowadzeniu instytucji? Najczęściej pomagało. Podzieliliśmy się z Pawłem strefami działań w firmie; on miał do czynienia o wiele mniej ze sprawami natury urzędniczej. Paweł jest lekkoduchem, elementem, który robił z tej pracy coś takiego, co jest na granicy zabawy. Bardzo ważna rola. A ukształtował nas na bank rock’n’roll. Od 2002 do 2012 roku BWA było bardzo rockową instytucją, odbywały się koncerty, mieliśmy pod tym względem dosyć sprecyzowany profil. Pytałeś o oś problemową BWA. Nie mieliśmy jej, a jednak istniało przecież coś, co określało naszą tożsamość jako instytucji. Na czym to polegało? To była chyba pewna lekkość sztuki.

Pytam cię o bagaż kontrkultury jako osoba, która wychowała się zawodowo w CSW Wojciecha Krukowskiego. On też był artystą, też pochodził z offu i w sposób prowadzenia instytucji wprowadzał metody z poprzedniego offowego wcielenia. Jak nie da rady zrobić czegoś proceduralnie, to działasz poza protokołem, po partyzancku. Jeżeli ścieżka formalna nie prowadzi do celu, to ścinasz skrótem przez krzaki, skaczesz przez płot. Taki *modus operandi* generuje wiele problemów, ale bywa też bardzo twórczy. Wiem, o czym mówisz – rozgrzeszenie z tytułu słuszności. Nie powiem, żebym nie stosował skrótów. Trudno było odmówić nam prób wykonywania różnego typu skoków. Ale to należy już do przeszłości. Działacze, którzy działają wbrew – w tej chwili tak już nie da się działać. Nie da się działać nawet



Przed wyprawdzką z „Awangardy”. Dwa płaszcze w szatni i makieta „Pałacu” w tle. Fot. Alicja Kielan, dzięki uprzejmości autorki

tak, jak ja próbowałem do tego momentu. Teraz trzeba działać absolutnie profesjonalnie, nie ma miejsca na przekomarzanie się z ramami. My byliśmy instytucją, która z jednej strony popuściła wodze rozwojowi programowemu, ale z drugiej strony był zespół administracyjny. Przez cały czas musiałem niesforny zespół programowy – który musi być niesforny, bo inaczej jest beznadziejny – sklejać z ramami, które pozwalałyby mu funkcjonować. Instytucja jest powołana przez miasto, ma ustalony budżet, sposób jego wypłacania, fundusz płac, wysokości pensji. To jest tak precyzyjnie zorganizowane, że jeżeli chciałoby się popuścić wodze fantazji, żeby w ogóle ominąć biurokrację, to nie przetrwa się jednego kwartału.

Z czego spośród rzeczy, które udało ci się zrobić w ciągu tych 18 lat, jesteś najbardziej zadowolony? W których momentach rzeczywistość najbardziej zbliżyła się do twojego wyobrażenia, czym powinno być BWA? Jestem zadowolony z wielu aktywności. Na przykład wystawa *Shadows of Humor. Przykry spraw, czeska wystawa*, przygotowana i wymyślona przez Ankę Mituś, z kuratorską opieką Williama Hollistera, z udziałem Kamera Skura, Kunst-Fu, Davida Černego i całej plejadi czeskich gwiazd. Własny „organ prasowy”, „BIURO”, redagowany przez Ankę.

Koncerty w ogrodzie – Tarwater, Blurt, Robotobibok, Pustki. Wylansowaliśmy bardzo silną markę, jaką stał się festiwal Out Of Sth, ogólnopolsko dostrzeżony, który silnie nas spozycjonował. To była kontynuacja założenia integracji różnych zjawisk w ramach sztuki współczesnej. Nad pierwszą edycją pracował zarówno cały zespół, jak i masa innych osób z miasta, z którego sektora. Jako załoga stworzyliśmy trzon, który obsługuje firmę, ale tak naprawdę korzystamy z całego zaplecza miasta. Jesteśmy jedną z pierwszych firm, które wysysają z podziemia wszystko, co się tylko da. Potem bywamy drenowani z ludzi, z pomysłów – wiele instytucji w mieście, ale też w Polsce, ciągnie to dalej. Niektórzy się nie przyznają do czerpania od nas albo robią to nieświadomie. Ale to jest OK. Czuję moc sprawczą, kiedy widzę, że coś, co od nas wychodzi, jest później kontynuowane. Za sukces uważam też fakt, że Dizajn, Studio i SiC stały się liczącymi się galeriami. Ważny był program, który w Studio stworzył Piotr Stasiowski i który rozwinęła Joanna Stembalska. Wystawy w SiC prezentowały medium szkła i ceramiki jako nowoczesny środek wyrazu artystycznego. Wejście Katarzyny Roj do tej galerii oznaczało totalną redefinicję tej przestrzeni – i równie totalną redefinicję pojęcia designu. Upadek Awangardy doprowadził do wzmocnienia się pozostałych miejsc, dlatego organizm, jakim jest BWA, z mojego punktu widzenia jest teraz jakoś niezniszczalny.

Wydaje mi się, że bardzo ważnym projektem BWA był *Kurator Libera*.

W tej chwili trwa praca nad drugą edycją; pracujemy nad nią z Joanną Rajkowską. Długa przerwa wynikała głównie z tego, że efekty *Kuratora Libery* są konsumowane aż do dziś. To był wyrachowany projekt, który nie wydarzył się przypadkowo. Jako zespół mieliśmy ochotę rozejrzeć się, co nowego dzieje się w sztuce. Zastanawialiśmy się, co zrobić, żeby się sprytnie zorientować. Wywołanie takiego przeglądu przez BWA skończyłoby się wieloma nieporozumieniami. Chodziło o to, aby selekcji nie dokonywało BWA, lecz

Rozmawiasz z kimś, kto jest bardzo zdziwiony, że w ogóle ktoś z nim rozmawia. Nie mam takiej pewności, że coś osiągnąłem, nie jestem z siebie zadowolony. Teraz mam skopaną dupę. To nie jest żaden sukces. Doprowadziłem do upadku pałac Hatzfeldów...

osobowość ze świata sztuki, która cieszy się innego rodzaju autorytetem niż ten, którym dysponuje instytucja. Libera ma konkretną charyzmę, która przyciągnęła też charyzmatycznych twórców, jak Honorata Martin. Sam przegląd, spotkania artystów z Liberą, trwał cztery dni, wzięło w tym udział jakieś 80 osób, i to były bardzo interesujące postacie; te spotkania miały wartość samą w sobie, również dla artystów, którzy ostatecznie nie zostali wybrani. Współpraca z tymi, którzy wybrani zostali: Honoratą Martin, Maryną Tomaszewską, Tomem Swobodą, Michałem Łagowskim, Franciszkiem Orłowskim i Piotrem Blajerskim, była kontynuowana przez następne dwa–trzy lata. Wystawa po rocznym warsztacie, a potem postać Honoraty Martin, która z tej grupy jeszcze bardziej się wyemancypowała. W końcu jej wystawa autorska *Bóg Małpa*, konsekwencje tej wystawy...

Dla mnie przypadek Honoraty jest dobrym przykładem sukcesu instytucji w tworzeniu dla trafnie wybranej artystki możliwości, które pozwoliły jej zrobić duży krok na drodze twórczej, zrealizować swój potencjał.

Ona ten krok zrobiła sama.

Oczywiście, że sama, ale gdzieś go trzeba było zrobić, i sądzę, że nieprzypadkowo wydarzył się on u was, a nie, dajmy na to, w Gdańsku. To wy stworzyliście jej przestrzeń i warunki, aby mogła się rozpędzić.

Ten krok nie wydarzył się również w Warszawie.

Wyjścia w Polskę Honoraty tak naprawdę nikt nie mógł przełknąć. Co to było? Każdy chciał się do tego przyznać, co było bardzo zabawne.

A co ci się nie udało?

Całe życie mi się nie udało (*śmiech*). Tak naprawdę jestem człowiekiem, który zabiera się do różnych rzeczy i niczego nigdy nie kończy. Rozmawiasz z kimś, kto jest bardzo zdziwiony, że w ogóle ktoś z nim rozmawia. Nie mam takiej pewności, że coś osiągnąłem, nie jestem z siebie zadowolony. Teraz mam skopaną dupę. To nie jest żaden sukces. Doprowadziłem do upadku pałac Hatzfeldów...

On raczej sam się przewrócił.

Tak, ale wydarzyło się to podczas mojego zarządzania, a nie zdołałem sprawić, żeby się odrodził jak feniks z popiołu.

W twoich opowieściach przewija się wątek braku kasy. W historii, którą opowiadasz, niewiele jest momentów wskazujących, że BWA było rozpieszczanym dzieckiem miasta Wrocławia. Być może moją największą wtopą tych 18 lat była nieumiejętność wyjaśnienia władzom tego miasta, czym jest BWA. Nie udało się nauczyć organizatora, co powinien mieć w głowie, mówiąc, że ma w mieście galerię sztuki współczesnej. Miasto nie rozumie, jak dochodzi do procesu pokazywania czegoś w galerii – widzą tylko ściany z haczykami, na których można coś powiesić.

Nie próbowałeś jakoś głębiej wciągnąć włodarzy w BWA? Zwabić ich do galerii, sprawić, by poczuli, że to jest także ich miejsce, a nie jedynie pozycja do ogarnięcia w miejskim budżecie?

Był moment, kiedy staraliśmy się zawodowo podlizzać.

W 2007 roku wymyśliliśmy na przykład wyprawę do Kassel na dokumenta. To był projekt pomyślany jako wspólny wyjazd dla naszej załogi i ludzi z miasta. Przekonałem do tego dyrektora wydziału kultury, zostały zorganizowane budżet i wycieczka dużym autobusem na trzy dni do Kassel z udziałem obydwu dyrektorów wydziału kultury, rektora akademii, przewodniczącej komisji kultury, Barbary Zdrojewskiej. Sztab ludzi z miasta!

Ogarnialiście to nie tylko organizacyjnie, ale również merytorycznie? Pomagaliście temu sztabowi ludzi z miasta obejrzeć dokumenta, oprowadzaliście ich? Część uciekła z wystawy, nie chciała jej oglądać. Częścią

sam się zajmowałem. Pracowałem wtedy nad wystawą Zofii Kulik i próbowałem zorganizować na to pieniądze, a to były te dokumenta, na których Kulik była totalną gwiazdą. Udało mi się zdobyć środki na jej projekt – ten wyjazd niewątpliwie w tym pomógł.

Poszliście tym tropem – wciągania urzędników miejskich w życie artystyczne? Wygląda na to, że wyprawa do Kassel była dobrym ruchem integrującym instytucję z administracją. Tyle że to było dawno, 13 lat temu.

Nie udało się powtórzyć takiej wycieczki jak tamta do Kassel. A i ona nie miała długofalowego efektu. Nie wiem, czy potrafię współpracować z urzędnikami, nie mam takiego talentu. Podpadałem pewnie różnymi aroganckimi sytuacjami... Były próby zapraszania prezydenta, dyrektora wydziału kultury. Mieliśmy dla nich robić specjalne oprowadzania, szkolenka, wykładziki... To wszystko nie przechodzi, oni po prostu tego nie chcą. Największą energię poświęcaliśmy odbiorcom, którzy nie obronią instytucji w trudnych czasach. Nasza szczerłość w działaniu obróciła się przeciwko nam. Można powiedzieć, że z roboty wywaliła mnie nasza wierna publiczność, dzieci, które stworzyły portal „Ratujmy BWA”. Osoby, które nam chciały pomóc, dobiły nas najbardziej (*śmiech*). Na przykład jedna dziewczyna upubliczniła wywiad ze mną bez

Nie wiem, czy potrafię współpracować z urzędnikami, nie mam takiego talentu. Podpadałem pewnie różnymi aroganckimi sytuacjami... Były próby zapraszania prezydenta, dyrektora wydziału kultury. Mieliśmy dla nich robić specjalne oprowadzania, szkolenka, wykładziki...

żadnej autoryzacji. A ja tam tak nachlapałem... Kiedy ostatniej zimy ten wywiad się ukazał, już wiedziałem, że nie pracuję, chociaż dopiero później mi nie przedłużyli kontraktu.

„Ratujmy BWA” powstało wobec sytuacji w siedzibie głównej BWA, pałacu Hatzfeldów, w którym mieściła się Awangarda. Wydaje mi, że na kondycję tego budynku można spojrzeć jak na alegorię instytucji sztuki we Wrocławiu. Dziwny gmach, trochę ponowoczesna instytucja. I ta konstrukcja zaczyna się dosłownie walić, remontu nie można się doczekać – wreszcie instytucja musi się wynieść, a nieruchomości zostaje wystawiona na sprzedaż...

Kondycja pałacu była zła od dawna. To, że nie jest już źle, tylko tragicznie, zobaczyliśmy, kiedy pękła kolumna podtrzymująca strop w holu. Po długich staraniach udało się załatwić ekspertyzę na koszt miasta. Była druzgocąca – stan awaryjny, czyli bezpośrednio przed katastrofą budowlaną.

Nie bardzo rozumiem; miasto się na was zezłościło, że zwróciliście uwagę na to, że pękają kolumny?

Jak się ma z kimś problem, to się go nie lubi. Szykowaliśmy wtedy wystawę Tomka Opani, ale ja jej nie otworzyłem, bo bałem się, że budynek się zawali. A zbliżała się Noc Muzeów, która jest flagowym projektem dyrektora wydziału kultury...

Czyli zrobieś demonstrację, nie otwierając wystawy? Musiałem. Wystawa potem zresztą doszła do skutku, bo podmurowano budynek tam, gdzie najbardziej się waliło, i zaklamrowano pękające kolumny.

Tymczasowe środki, które kupiły wam jeszcze trochę czasu w pałacu, ale nie załatwiły problemu. Mniej więcej w tym samym czasie Paweł Jarodzki odszedł z BWA. Dlaczego?

Paweł odszedł w 2018 roku. Był naprawdę zmęczony i zniechęcony pogłębiającym się kryzysem z siedzibą. Zbiegło się to także z jego kłopotami zdrowotnymi, zaliczył jakąś wtopę z sercem.

Budynek też się zmęczył i wszedł w stan przedzawałowy. A ty się zmęczyłeś?

Potwornie. Nie wyłądowałem w szpitalu psychiatrycznym tylko dlatego, że mam jakąś niezwykłą umiejętność slalomowania. Potrafię nie zwariować.



Miasto uznało, że wszystko trzeba uporządkować i posadzić kogoś do pilnowania, żeby ten porządek zachować. Uwzględnili wszystkie nasze postulaty, a kiedy wróciliśmy, to nie było tam już dla nas miejsca. Zastąpiono to, co we Wrocławiu było żywe i prawdziwe, makietą tego wszystkiego, co działo się wcześniej. Zrobili z tego produkt.

Czujesz, że czegoś nie dokończyłeś?
Czuję, że nie dokończyłem, ale też czuję, że trochę przedobrzyłem. Należało odpuścić wcześniej.

Kiedy?
Takie rzeczy trzeba wykonywać z przyjemnością, a jeśli przyjemności nie ma, to praca nie jest wykonywana dobrze. A ja ostatnie trzy lata nie byłem w stanie dobrze pracować, bo miałem totalne problemy techniczne z budynkami, z przeprowadzkami – i ani chwili, żeby się zainteresować programem. Po ostatnim przedłużeniu kontraktu wiedziałem, że dają mi trzy lata tylko po to, żeby w tym czasie doprowadzić do sytuacji, w której zwolnienie mnie będzie już oczywiste. Przez ten okres nie jesteś w stanie oddychać i wszyscy wiedzą, że trzeba zmienić kolesia, który ledwo dyszy. Ale najpierw trzeba go było do takiego stanu doprowadzić.

Kusi mnie, żeby zapytać o bilans tych 18 lat. Jak przychodziłeś do BWA, to nie była wtedy jakoś specjalnie widzialna instytucja w Polsce, teraz jest. A może była? Znalazła się właśnie na rozdrożu, w pewnym sensie zaczyna się od nowa.
Coś się skończyło, to na pewno. Ale co się kończy i jaką to zostawia po sobie wartość, nie mnie pytać – nie jestem w stanie tego ocenić obiektywnie, jestem w to zbyt zaangażowany. Jeżeli wystawię sobie pozytywną ocenę, to będę samochwałą, a jeżeli wystawię sobie ocenę negatywną, to będę kłamcą. Inni muszą to ocenić.

A co, według ciebie, stało się z Wrocławiem w ciągu tych lat? Kiedy zaczynałeś pracę w BWA, to miasto miało świetny moment, było na fali.
To prawda, trafiliśmy z początkiem naszej pracy na niezły moment. Ale na czym, według ciebie, polegała ta niezłość? To był czas, kiedy widać było pierwsze efekty zmasowanych działań prezydenta Bogdana Zdrojewskiego. Wyremontowany rynek, działania po powodzi... Czuło się zmianę i mieszkańcy tego miasta byli dumni, że są z Wrocławia. Ja byłem absolutnym rzecznikiem, liderem marketingu szeptanego – jakbyś mnie zapytał, gdzie jest najlepiej, to odpowiedziałbym, że we Wrocławiu, że to jest idealne miejsce.

W pierwszych latach XXI wieku to miasto wydawało się modelem nowoczesnej polskiej metropolii, inteligentnej, przyjaznej kulturze.
Wydawało się, że tak będzie. To był optymizm związany z przekonaniem, że nie ma obowiązku, żeby cuchnąć

stęchlizną jak Kraków, że nie ma obowiązku chodzić po swoich grobach jak w Warszawie. We Wrocławiu nie było takiej presji, żadnej głębokiej tradycji, żadnych ludowych strojów, żadnego folkloru... Żadnych dziadków, którzy mówią, że nie, nie, nie. Żyjesz w większej swobodzie tworzenia, nie masz skrupułów do działania. To miasto zawsze takie było i nie wiem, dlaczego zostało zmodernizowane.

No właśnie, coś się chyba zacięło w tym mechanizmie rozwoju kulturalnego. Gmach MWW nie powstał i chyba już nie powstanie, BWA w kryzysie, po ESK zostały mieszané odczucia. Co się stało?
Myślę, że nastąpiło przesterowanie polityki kulturalnej, która została za mocno „zaopiekowana” w procesie budowania Europejskiej Stolicy Kultury. To jest długa opowieść, którą można sprowadzić do metafory dzikiego ogrodu, który jest piękny i fascynujący. Ktoś – miasto – dostrzega, że ten ogród jest tak piękny, że domaga się zatrudnienia ogrodnika. I wtedy pojawia się pytanie: czyj jest ten ogród? No nasz, bo mamy swojego ogrodnika, który poprawi ten dziki ogród, zrobi, jak trzeba. Zaczęło się od Centrum Reanimacji Kultury, od remontu na Ruskiej, od rewitalizacji Nadodrza... Zjawiska, które były żywe i autentyczne, wewnętrznie sprzeczne, nieuczesane, skonfliktowane, również nieestetyczne w tej swojej miejskiej dzikości... Nagle okazało się, że to wszystko trzeba uporządkować i posadzić kogoś do pilnowania, żeby ten porządek zachować. Obserwujesz postulaty środowiska, jak ono się definiuje, przez co się przejawia, a potem mówisz: „A teraz na chwilę wyjdźcie, a my wam posprzątamy i zrobimy tak, jak trzeba”. Uwzględnili wszystkie nasze postulaty, a kiedy wróciliśmy, to nie było tam już dla nas miejsca. Zastąpiono to, co było żywe i prawdziwe, makietą tego wszystkiego, co działo się wcześniej. Zrobili z tego produkt.





STRONA ARTYSTKI



PLANETA



STRONA ARTYSTKI

WERONIKA WYSOCKA



STRONA ARTYSTKI

KAROLINA WOJTAS



fol. Bartosz Górka





Wasze Rzeczy i kampania *DAR SERCA* (2019)

fotografie: Alicja Kozak

modelka: Oliwia Lis

współpraca: Taras Gembik, Kamil Twardowski, Ada Wróblewska, Joanna Wojniłko

Dwudziestometrowa tkanina *Wasze Rzeczy* (fragment w tle) została uszyta we współpracy z Zairą Avtaevą, Zaliną Tavgereevą, Lianą Borczaszvilli, Makką Visengereevą, Khavą Bashanovą i Ajną Malcagovą – mieszkankami Ośrodka dla Cudzoziemców/Cudzożemek w Łukowie oczekującymi na przyznanie ochrony międzynarodowej – i Stowarzyszeniem „Dla Ziemi” w ramach minigrantu Funduszu Feministycznego. Wykonana została z odzieży przekazanej w ramach zbiórki charytatywnej dla uchodźczyń/uchodźców, która z przyczyn kulturowych nie znalazła nowych właścielek/właścicieli. Kampania *DAR SERCA* towarzyszyła działaniu w związku z niekończącym się nadmiarem – 100 wybranych elementów garderoby opatrzonych metką wróciło do sprzedaży.

Recenzje

- 137ZBIGNIEW LIBERA, Najnowsza Antykoncepcja Fotografii Dokumentalnej, tekst: Marcin Kościelniak
- 141R.H. QUAYTMAN, Słońce nie porusza się. Rozdział 35, tekst: Arkadiusz Półtorak
- 144Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku, tekst: Karolina Plinta
- 148EWA BLOOM KWIATKOWSKA, Auto da fé / opowieść trans medialna, tekst: Malina Barcikowska
- 150Solidarność i sprawstwo, tekst: Karolina Plinta
- 153Wideootaśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976), tekst: Ryszard W. Kluszczyński
- 156Tadeusz Kantor. Widma, tekst: Wojciech Szymański
- 159Wiosna na osiedlu Bema, tekst: Piotr Policht
- 162MAŁGORZATA MIRGA-TAS, 29. Ćwiczenia ceroplastyczne, tekst: Monika Weychert
- 165DOMINIKA KOWYNIA, Próba cofania, tekst: Janek Owczarek
- 167Prywatne mitologie. Urodziny Marty, tekst: Piotr Kosiewski
- 170MARIUSZ WARAS, Mobilki, tekst: Jakub Knera
- 173TERESA TYSZKIEWICZ. Dzień po dniu, tekst: Piotr Kosiewski



Zbigniew Libera, *Najnowsza Antykoncepcja Fotografii Dokumentalnej*, widok wystawy
fot. Marcin Kucewicz, dzięki uprzejmości MCSW Elektrownia w Radomiu

ZBIGNIEW LIBERA, Najnowsza Antykoncepcja Fotografii Dokumentalnej

MCSW Elektrownia, Radom
26 czerwca – 21 sierpnia 2020
kurator: Jan Trzupek

Informacja, że wystawa *Najnowsza Antykoncepcja Fotografii Dokumentalnej* ma „częściowo charakter autorskiej retrospektywy” – podana przez MCSW Elektrownia – może być myląca. W praktyce oznacza to, że zgromadzono na niej wybrane prace fotograficzne Zbigniewa Libery z ostatnich dziewięciu lat (z jedną wycieczką do roku 2005). Trzy sale, kilkanaście tytułów, wszystkie – z wyjątkiem bodaj jednej, *Poetka Maria de Cyrano* – prezentowane wcześniej na różnych wystawach i w publikacjach. W przypadku artysty o tak imponującym dorobku słowo „retrospektywa” obiecuje więc coś obszerniejszego, ale przede wszystkim – bardziej sproblematyzowanego. Jedno odwołanie do roku 2005 wywołuje apetyt i niedosyt, że takich wypraw, dokonujących przepisania dorobku Libery, ustawiających go w oryginalnych konstelacjach, nie ma więcej. Apetyt jest tym większy, że sam Libera – jako artysta wybitnie aktywny na polu zwrotu archiwalnego – jest specjalistą od ustanawiania historii, także historii sztuki, w tym własnej. Myślę przede wszystkim o wydany przed rokiem pierwszym

z trzech tomów wydawnictwa *Art of Liberation*. Libera splata tu ze sobą w wybuchowy sposób kilka projektów: od podręcznika historii sztuki krytycznej i krytyki artystycznej po taki projekt historii polskiej sztuki ostatnich dekad, która – zachowując pozory obiektywizmu (stanowi wszak kolekcję artykułów prasowych) – w centrum umieszcza nazwisko Libery i jego dzieło, sugerując, że bez niego nie da się tej historii opowiedzieć. Co, faktycznie, byłoby zadaniem karkołomnym. Podobną funkcję w walce o władzę (symboliczną) spełniają liczne wywiady, takie jak ten opublikowany w przedostatnim „Szumie” (nr 28, 2020), w którym Libera raz jeszcze remiksuje swoją barwną biografię artystyczną. W Radomiu wycieczka do roku 2005 jest jednak incydentem, zasada rządząca wystawą jest po prostu inna: chodzi o prezentację prac „najnowszych”, zgromadzonych w jednym miejscu,

będących – zgodnie z kuratorską sugestią Jana Trzupka – emacją szczególnej strategii krytycznej (artystycznej i kulturowej) Libery. Choć z powodu pandemii wystawa otwarta została z dwumiesięcznym poślizgiem, niestety katalog na początku lipca nie był jeszcze dostępny, nie znam zatem szczegółowych założeń pokazu – łatwo jednak zauważyć, że to, co „najnowsze”, zaczyna się w miejscu, w którym kończy się album *Fotografie* Libery wydany przez Raster w 2012 roku. Wystawa w Elektrowni stanowiłaby zatem kolejny rozdział tej monografii. Jak widać, od zestawienia fragmentu z całością trudno uciec. Wynika to jednak nie tylko z rutyny odbiorczej – lecz także kuratorskiej. Na ulotce towarzyszącej wystawie niemal całą stronę zajmuje epos biograficzny Libery, który prezentowany w Elektrowni wybór prac fotograficznych każe widzieć jako odprysk dorobku znacznie większego, niezwykle złożonego, wręcz wyjątkowo ważnego („najciekawsze przedsięwzięcia”, „czołowy przedstawiciel”, „wyprzedził o dekadę”, „honorowy wykład”). Nawiasem mówiąc, na paradoks zakrawa to, że po dekadach międzynarodowych sukcesów i międzynarodowej rozpoznawalności do podania o wystawę Liberze nie wystarczy po prostu nazwisko, ale drobiazgowy CV.

Pracą, która najbardziej wprost przywołuje wypróbowane już przez Liberę strategie, jest cykl *Ekonomiczna Norimberga* (2014), prezentowany po raz pierwszy na lubelskiej wystawie *Noc sądu*. Libera inscenizuje tutaj – w spreparowanym

rzeczywistości fantazmatycznej. Chodzi tutaj nie tyle o prawdę czy o fikcję, ile o pragnienia, które kreują rzeczywistość. W *Norimberdze* tego brakuje. Rzeczywistość, jakiej pragniemy – zdaje się mówić Libera – to taka, w której panuje prawo i sprawiedliwość, zło zostaje nazwane złem i przykładnie ukarane. Choć praca wyrasta z przekonania, że zawodzą demokratyczne procedury i ustanowione w ich obrębie instytucje oraz reguły prawne, zarazem uznaje ich ostateczność, bezalternatywność, a przede wszystkim społeczną moc – skoro porządek zostaje zaprowadzony za ich pośrednictwem. To wizja słuszna, dobra i niemal sentymentalna w sposobie, w jakim pomija sferę społecznych emocji. Czy rzeczywiście tak pocziwe są nasze fantazje? Widać to wyraźnie, jeśli zestawić pracę Libery z powstałym w podobnym czasie i poruszającym ten sam temat głośnym spektaklem *W imię Jakuba S.* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki, którzy patronem współczesnych prekariuszy uczynili Jakuba Szełę, pracownicy banku wbili w plecy widły, a aktorkę ustawili naprzeciw widzów z kijem bejsbolowym w rękę. U Libery pali się na stosach – tyle że pieniądze.

Zdecydowanie bardziej przekonująco i drapieźnie w polu fantazmatu operuje Libera w pracy *Polska gościnność* (2019), po raz pierwszy prezentowanej na wystawie pod takim samym tytułem w Muzeum Współczesnym Wrocław. To olbrzymich rozmiarów inscenizowana fotografia przedstawiająca złożoną, trudną do zamknięcia w jednym zdaniu

W wielu pracach Libera zaznacza swoją obecność – jeśli nie wprost, to przez metaartystyczną ramę ukazującą przedstawione na fotografiach sytuacje jako inscenizacje. Nie chodzi tutaj jednak o ujawnienie warsztatu, pokazanie artysty w pracy. Zamiast procesu mamy dzieło – widzimy nie robotę, a kreację.

artykule prasowym z „Guardiana”, telewizyjnym programie informacyjnym, plakacie i serii fotografii – proces sądowy polityków i przedstawicieli świata finansów oskarżonych o wywołanie kryzysu gospodarczego pod koniec pierwszej dekady XXI wieku. Informację prasową Libera czynił poligonem podobnych kontrfaktualnych zabiegów w słynnych pracach z cykli *Mistrzowie* i *Pozytywy*. Z racji publicystycznego charakteru przede wszystkim *Sen Busha* byłby tutaj adekwatnym kontekstem. Libera w *Ekonomicznej Norimberdze* z jednej strony rozszerzył repertuar wykorzystywanych mediów, z drugiej znacznie uprościł komunikację z widzem/widzką.

Odsyłając do dekonstrukcji mitologii fotografii dokumentalnej, radomska wystawa mówi o ujawnianym przez Liberę „niebezpieczeństwie łatwego manipulowania faktami przez ich obrazowe przedstawienia”. Jednak najciekawszy element tej procedury polega u Libery na wyostreniu i w ten sposób wydobyciu nie tylko momentu kreacji rzeczywistości, ale również jej libidinalnego charakteru. Szczególną moc jego pracom fotograficznym nadaje coś, co można nazwać krytyką

trudnymi do uzgodnienia porządkami, pytając nie tylko o sens przedstawienia, ale także o jego naturę.

Punctum *Polskiej gościnności* stanowi umieszczony na pierwszym planie na stojaku laptop, na którego ekranie widzimy żołnierza z przewieszoną przez ramię strzelbą, stojącego na tle płotu i żurawia. Teraz dostrzegamy jego uderzające podobieństwo do znajdującego się w głębi żołnierza (ze strzelbą, na tle płotu i żurawia), w którego wymierzony jest umieszczony na statywie aparat fotograficzny. Na ekranie laptopa widzimy efekt sesji fotograficznej? A może jest to pierwowzór, a cała scena to próba rekonstrukcji? Tak czy owak najważniejsze są znajdujące się poza kadrem mroczne marginesy. Przedstawienie żołnierza przypomina znane zdjęcie Zygmunta „Łupaszki” Szeniela, wielokrotnie przedrukowywane, na przykład na plakacie IPN wypuszczonym z okazji Narodowego Dnia Żołnierzy Wyklętych. Jak pisze Piotr Szubarczyk w tekście „*Łupaszko wychodzi w pole*” zamieszczonym na portalu Pamięć.pl: „Wśród licznych dowódców powojennej partyzantki antykomunistycznej jego postać wybija się niemal jak symbol walki o Polskę [...] «wolną i czystą jak łąka»”. I gościnną – można dodać za tytułem pracy Libery. Jego inscenizacja konstruowana jest na rewersie tej prawicowej historiografii – w sposób subtelny, umiejętnie podsycający niepokój. Raz jeszcze spoglądamy na mężczyznę, który podaje ogień Azjatkom: na plecach ma koszulkę patriotyczną, a w ręku pismo „Dźwignia”, zmienione w pochodnię.

Prawicowy fantazmat powraca w dyptyku *Śmierć patrioty* (2016). Można go czytać, podążając za tytułem innej pokazywanej Radomiu serii prac: *Tak, to jest to, co myślisz, że jest* (2017), z którą łączy go pokrewieństwo motywu (kobieca dominacja) i instytucjonalne (jedna z fotografii z pierwszego cyklu na lubelskiej wystawie *Trzy plaży* była prezentowana jako część cyklu drugiego). Cztery nagie kobiety „rozrywające na strzępy” mężczyznę w zasugerowanym w ten sposób trybie lektury stają się wcieleniem (zawsze) aktualnych konserwatywnych („patriota”) fantazji i lęków na temat feminizmu. Ciekawa jest tutaj artystyczna strategia: inscenizacja odsyła nie tyle do konkretnego obrazu, dbając o dochowanie przewrotnej wierności, ile do wędrujących motywów (powiązane mity dionizyjski i chrześcijański), które nasycają pracę Libery jeśli nie dyskursywnie, to przynajmniej afektywnie. Niepokój potęguje obecność w przedstawieniu samego Libery, fotografującego telefonem zajście, zerkającego w naszą stronę. Jest on jednocześnie elementem przedstawienia (jako przypadkowy świadek) i jego autorem, który patrzy na nas pytająco.

W wielu pracach Libera zaznacza swoją obecność – jeśli nie wprost, to przez metaartystyczną



Zbigniew Libera, *Wróżliwy policjant*, 2012
dzięki uprzejmości artysty i MCSW Elektrownia w Radomiu

ramę ukazującą przedstawione na fotografiach sytuacje jako inscenizacje. Nie chodzi tutaj jednak o ujawnienie warsztatu, pokazanie artysty w pracy. Libera oddziela to, co artystyczne, od tego, co stoi po stronie rzemiosła i produkcji, a co mógłby ujawnić, prezentując jeśli nie całą procedurę przygotowania (logistycznego, finansowego i tak dalej) swoich inscenizacji, to przynajmniej inne warianty fotografii, spośród setek, jakie musiały powstać na planie (jak w książce i wideo *Trotsky's Ice-Pick*, 2005). Zamiast tego wskazuje na jedno, ewentualnie dwa–trzy wybrane przedstawienia, podniesione do rangi oryginału, otoczone artystyczną aurą. Zamiast procesu mamy dzieło –

Na radomskiej wystawie obcujemy z Liberą, który penetruje rzeczywistość społeczną w obszarach najbardziej palących i aktualnych konfliktów, takich jak kryzys ekonomiczny, mizoginizm, nacjonalizm.

widzimy nie robotę, a kreację. Takie przesunięcie punktu ciężkości w kierunku artystycznej mitologii widać w fotografii *Wolny strzelec* (2013). Praca powstała na wystawę w Zachęcie pod takim samym tytułem, której tematem był status, przede wszystkim materialny, współczesnych artystów i artystek tworzących w Polsce – i przywołuje bogatą aktywność Libery na tym polu. W Radomiu związek pracy z tym kontekstem jest rozluźniony, przez co niemal niewidoczny staje się jej publicystyczny i ironiczny wymiar. Na pierwszy plan wysuwa się to, co należy do sfery artystycznego mitu o modernistycznej proveniencji, wzmocnione przez ikonograficzne podobieństwo Libery do Chrystusa, ukazanego, zgodnie z mitem lewicy, jako włóczęga, outsider i anarchista.

Pielęgnowanie tego mitu sprawia, że Libera zawsze zachowuje dystans, odrębność i poczucie wyższości. Nie zmienia to faktu, że na radomskiej wystawie prezentuje się jako artysta niemal zaangażowany. Mniej akcentowany jest tutaj wątek „postapokaliptyczny”, który swego czasu dominował w jego twórczości: w cyklu fotograficznym *Wyjście ludzi z miasta* (2009), w pracach *Lekcja historii*, *Achajowie* czy *Pierwszy dzień wolności* z serii *Nowe historie* (2012), w filmie *Walser* (2015). Libera projektował tutaj świat po końcu historii rozumianym jako kres obowiązujących dotychczas reguł i porządku, wahając się między utopią a dystopią. W Radomiu interesuje się tym, co tu i teraz: historią, polityką, pamięcią zbiorową, rzeczywistością. Znamienne, że z cyklu *Nowe historie* zaprezentowano tu wyłącznie *Wrażliwego policjanta*. Jego łzy i bezradność mogą oznaczać rzeczy biegunowo odmienne: Libera powiedział w wywiadzie udzielanym Tamarze Klumie, że jest to „taki gość, który [...] «może ci pokazać, co to znaczy komuś jebnąć» i zaraz po złożeniu takiej oferty lubi się poznęcać”, natomiast wedle opisu krakowskiego MOCAK-u, w którego kolekcji znajduje się praca, policjant Libery „próbuje uratować kogoś przed nieszczęściem”, a wzlatująca nad nim „chmara gołębi głosi

jego niezwykle bohaterstwo”. Tak czy owak praca łatwo wpisuje się w porządek (zawsze) aktualnych wydarzeń politycznych (w Polsce czy w Stanach Zjednoczonych). Na radomskiej wystawie obcujemy z Liberą, który penetruje rzeczywistość społeczną w obszarach najbardziej palących i aktualnych konfliktów, takich jak kryzys ekonomiczny, mizoginizm, nacjonalizm.

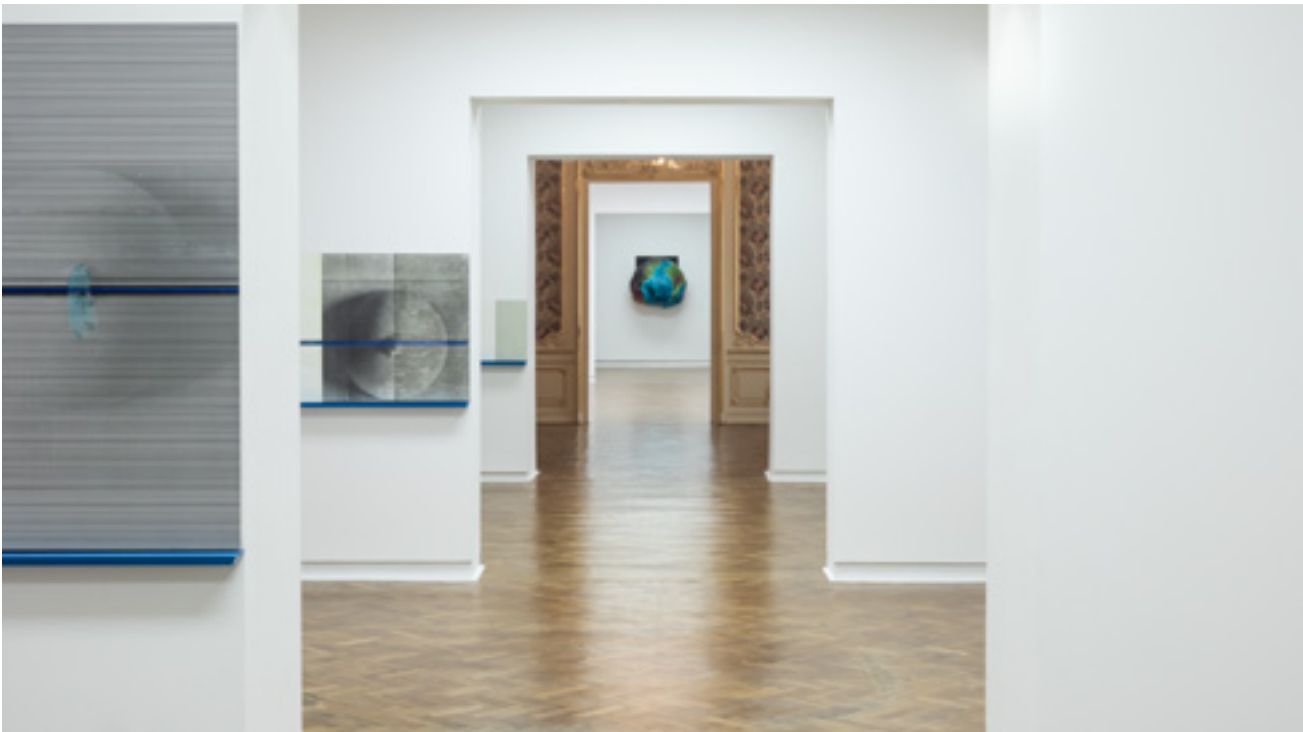
Tak rozumiem gest włączenia do wystawy pracy *Orzeł dwugłowy na zdjęciu Erazma Ciołka* z 2005 roku (tej fotografii, prezentowanej pierwszy

raz na wystawie *Strażnicy doków* w gdańskiej Wyspie, w Elektrowni towarzyszy pochodząca z tamtego czasu praca *Solidarność wg „Chima”*). Praca przedstawia album otwarty na fotografii ukazującej bramę Stoczni Gdańskiej w Sierpniu '80, który zszyty został w taki sposób, że ze zgięcia wyłania się po lewej stronie sylwetka przemawiającego do tłumu Lecha Wałęsy, po prawej – księdza Henryka Jankowskiego. Ponieważ mamy tu do czynienia z odstępstwem od obowiązującego na wystawie rygoru prezentacji dorobku Libery z ostatniej dekady, zastanawia, dlaczego akurat ta praca została włączona. Wydaje mi się, że nie tylko ze względu na oburzającą ostatnio opinię publiczną niesławę Jankowskiego, ale po to, by choć częściowo wypełnić tę zastanawiającą lukę w sztuce krytycznej Libery, jaką jest krytyka polskiego Kościoła. Praca – idąc pod prąd lewicowej mitologii – wskazuje na konserwatywny nurt Solidarności jako rewolucji pod znakiem krzyża, kluczowy dla zrozumienia charakteru współczesnego polskiego uniwersum symbolicznego. „Monstrum o dwóch głowach” (jak nazywa to Aleksandra Kozłowska) patronowałoby rzeczywistości pokazywanej na radomskiej wystawie. Można tylko dodać, że manipulacja dokonana na fotografiach Ciołka jest akurat tutaj niepotrzebna: to przedstawienie nie ukazuje rzeczywistości ani o jotę bardziej monstrualnej niż samo zdjęcie bramy Stoczni, przystrojonej niczym ołtarz obrazami Jana Pawła II, Matki Boskiej i narodowymi flagami, bramy, która – jak sugeruje Libera – powiodła do dzisiejszej Polski.

Marcin Kościelniak

R.H. QUAYTMAN, Słońce nie porusza się. Rozdział 35

Muzeum Sztuki w Łodzi
8 listopada 2019 – 23 lutego 2020
kurator: Jarosław Suchan



R.H. Quaytman, *Słońce nie porusza się. Rozdział 35*, widok wystawy fot. HaWa, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Na wystawie poświęconej twórczości R.H. Quaytman *Słońce nie porusza się. Rozdział 35* w Muzeum Sztuki w Łodzi zawarto obszerny zbiór prac amerykańskiej artystki, które należą do złożonego, rozwijanego od 2001 roku cyklu. Dzieli się on na serie; każda seria w jego obrębie ma swój tytuł i numer, a każdy obraz – ściśle określone miejsce. Wystawa została jednak zbudowana wbrew systematyce – jej kompozycja nie jest wcale liniowa. W pierwszej sali umieszczono niektóre z najnowszych prac. Z kolei najstarsze z wystawionych znajdowały się gdzieś w centrum. Mimo to, przemierzając amfilady, trudno było oprzeć się wrażeniu, że za architekturą pokazu kryła się konsekwentnie przestrzegana reguła. Zasada w matematyczny sposób precyzyjna, a jednak na tyle skomplikowana, że bez głębokiej, intymnej wręcz wiedzy na temat praktyki Quaytman i jej osobistych zainteresowań trudno byłoby ją rozgryźć. O jej istnieniu zdawały się świadczyć wizualne „rytmy”, „refreny” i „rymy”. Już pierwsza z prac zawieszonych przy wejściu zdawała się rymować w znaczący sposób z obrazem, który wisiał na

widocznej z oddali ścianie w kolejnym pomieszczeniu. Łączyły je kwadratowy kształt, barwy, rozmiar i faktura. Fakt, że druga z desek (wszystkie obrazy Quaytman powstają właśnie na desce) była ułożona inaczej względem osi symetrii – filuternie „przewrócona” – tylko pogłębiał to wrażenie.

Jest w sztuce R.H. Quaytman coś, co pobudza obsesyjno-paranoiczne spojrzenie – które we wszystkim dopatruje się pułapek albo tajemniczych szyfrów do złamania. Jak zwykle w podobnych przypadkach rozwiązanie wpisanej w wystawę zagadki nie przyniosłoby jednak żadnego spełnienia. Poszukiwania same sankcjonują swoją rację, a reguły można dopisać *a posteriori*. Wynika z tego wprawdzie pewien (recenzencki) problem – gdzie bowiem rozpocząć opowieść o doświadczeniu takiej wystawy? Od skrupulatnego opisu jej architektury, chronologii samego cyklu czy może od źródeł, do których artystka nawiązuje w swojej twórczości? Żaden z wyborów nie wydaje się bardziej zasadny od innych. Idealna recenzja wystawy R.H. Quaytman powinna zaczynać się – podobnie jak sama wystawa – w kilku miejscach jednocześnie.

Narrację o *Słońce nie porusza się. Rozdział 35* można by rozpocząć poza samą wystawą i poza dorobkiem Quaytman – na przykład od twórczości Susan Howe, amerykańskiej poetki i matki malarki. Doświadczeniem, które wciągnęło mnie kiedyś podobnie jak oglądanie „słonecznej” wystawy w Łodzi, była lektura „księżycowego” poematu Howe z 2003 roku – *The Midnight* [Północ]. Otwiera go bledziutkie faksymile książki R.L. Stevensona *Master of Ballantrae*, po którym następuje przedmowa autorki: „Był czas, kiedy introligatorzy umieszczali przekładkę z bibuły między frontyspisem i stroną tytułową, aby uchronić ilustracje i tekst przed ocieraniem się o siebie. Jakkolwiek znak uważa się za konsubstancjalny z rzeczą lub istotą, do której odsyła, słowo i obraz najwyraźniej pozostają rywalami”. Ta preambuła może wydawać się ironiczna w kontekście konstrukcji całego tomu, który opisałbym jako zbiór fragmentów – krótkich utworów poetyckich przetykanych obrazami. To jednak nie starcie tekstów i obrazu, lecz sama przekładka – interfejs, miejsce podziału i styku w jednym – stanowi trafniejszą metaforę poezji Howe. Jej właściwym medium nie jest bowiem sam tekst, nie są nim też obrazy – mentalne czy rzeczywiste – do których nawiązują znaki. Ta twórczość spełnia się raczej w śladach odciskanych przez doświadczeniowy konkret

Jest w sztuce R.H. Quaytman coś, co pobudza obsesyjno-paranoiczne spojrzenie – które we wszystkim dopatruje się pułapek albo tajemniczych szyfrów do złamania. Jak zwykle w podobnych przypadkach rozwiązanie wpisanej w wystawę zagadki nie przyniosłoby jednak żadnego spełnienia.

i cudze utwory; w „znikliwych” afektach, nieciągłościach tekstu oraz niemej mowie obrazów.

Chociaż interpretacja malarstwa za pośrednictwem poezji może wydać się płonną kontynuacją wojny między tekstem i obrazem, a interpretowanie twórczości córki za pośrednictwem twórczości matki zwykłą impertynencją, warto zwrócić uwagę, że do figury śladu nawiązuje wprost sama R.H. Quaytman. W jednym z filmów, które pokazano w ramach wystawy *Słońce nie porusza się. Rozdział 35*, artystka tłumaczyła istotny aspekt swojej twórczości – myślenie o symbolice obrazu, które nie wynika z tradycyjnego podejścia do figuracji, lecz z wrażliwości na bezpośredni kontekst pracy nad płótnem. Jak twierdzi, „malowidło staje się indeksalne, gdy jego kompozycja wynika z otoczenia” – kiedy płaszczyzna obrazu pokrywa się z geometrią przestrzeni, w której ten powstaje, tym samym „zmuszając narysowaną krawędź do pokrywania się z prawdziwą krawędzią przedmiotu”. Efekty zastosowania opisanej tu metody można rozpoznać w wielu pracach pokazanych na łódzkiej wystawie – na przykład w obrazach, na których widnieją enigmatyczne obrysy i ramy (coś na kształt cieni obrazów przerezanymi względem własnej osi). W obrazach,

które przylegają do innych obrazów. W obrazach nawiązujących jawnie do dzieł Władysława Strzemińskiego czy Edwarda Krasińskiego, które naśladują bodaj nie tylko styl owych twórców, ale i rozmiar konkretnych desek (co nie jest wcale czymś niemożliwym; w wywiadzie z Danielem Muzyczukiem dla „Mousse” artystka zdradziła, że rozmiary wszystkich obrazów podyktowane są regułą zaczerpniętą z twórczości Katarzyny Kobro, wieloletniej towarzyszkii pierwszego ze wspomnianych mężczyzn). Podobnie jak poezja matki, prace R.H. Quaytman odsyłają niemal zawsze do nieobecnych ludzi i rzeczy, ale nie robią tego przez proste przedstawienie. Jest w nich coś haptycznego, podobnie jak w prawosławnych ikonach, które służą nie tyle do patrzenia, ile do noszenia lub całowania.

Kolejny ważny przyczynek do rozważań o twórczości R.H. Quaytman to właśnie twórczość wspomnianych łódzian, Kobro i Strzemińskiego. Artystka „natknęła się” na nich w 1999 roku w trakcie wycieczki do Łodzi śladami swoich przodków. W tekście umieszczonym na wystawie – w sali, w której obok obrazów Quaytman znalazły się gabloty z kolażami „mapującymi” związki jej twórczości z dorobkiem konstruktywistów – autorka zdradziła, jak ważne okazało się to odkrycie. „Kobro – u niej znalazłam strukturę, ale Strzemiński, on zmagął się z innym problemem [...] – z farbą”.

„Struktura” zapożyczona od Kobro przejawia się w dorobku Quaytman nie tylko za sprawą pomiaru desek, ale również matematycznej konstrukcji całego cyklu. Z kolei dowodów na inspiracje malarskimi „potyczkami” unisty u Quaytman nie trzeba się specjalnie doszukiwać. Widoczne są zwłaszcza w licznych obrazach pokrytych opartowymi wzorami. Niektóre z nich naśladują tablice, które mapują ruch ciał niebieskich, choć pod sieciami linearnych wzorów ukryte są wcale nie gwiazdy, lecz kształty przypominające tarcze lub napierśniki. Przywodzą na myśl zbroję Ateny lub Amazonek (skądinąd również nawiązania do podobnych tematów ze sztuki dawnej nie są artystce obce – zdarzało się jej kopiować na przykład renesansowe *Amazonki i Scytów* Ottona van Veena; podobne cytaty zyskują jednak w jej pracach współczesny, feministyczny podtekst).

Trzeci początek możliwych rozważań dyktuje pierwsza seria w potężnym cyklu artystki, datowana na 2001 rok. Zawiera się w niej między innymi odwzorowanie nagłówka gazety „The Times” z 14 października 1940 roku – obraz widoczny w centralnym punkcie łódzkiej wystawy (*The Sun. Rozdział 1*, 2001–2002). Jak można się dowiedzieć z kilku

rozmów z artystką, to właśnie tego dnia zginął jej dziadek. Choć data narzuca historyczne skojarzenia, a w cyklu Quaytman mieszczą się prace o tematyce holokaustowej (na przykład wystawiona w Łodzi deska *Partyjski Strzał [Treblinka]. Rozdział 31*, 2017–2019), śmierć dziadka nie miała związku z wojną. W twórczości artystki odniesienia do prywatnego świata nakładają się jednak na cytaty z historii bez przerwy, niekoniecznie w systematyczny sposób. To właśnie jeden z kluczowych aspektów jej „obsesyjno-paranoicznej” metody. W obrazach artystki nie brakuje odniesień również do świata znanego z dzisiejszych gazet, radia oraz wszystkich nowszych mediów. Jak można przeczytać w rozmowie Quaytman z Muzyczukiem, artystka już w latach 80. – u progu

W malarstwie R.H. Quaytman jest coś śmiertelnie poważnego. Jako katalog śladów – zbiór „świeckich ikon” – oferuje ono coś, czego media techniczne nie dają; jakąś szczątkową auratyczność.

swej kariery – żywiła ironiczne przekonanie, że „malarstwo umarło”. Można domniemywać, że to poczucie wynikało u niej – podobnie jak u wielu innych – ze znużenia kłopotliwą rywalizacją malarstwa z innymi mediami, i to nie tyle z literaturą, ile z innymi nośnikami obrazów, dużo bardziej ekonomicznymi i wszędobylskimi niż deski czy blejtramy. Co ważne, wydaje się jednak, że artystka korzysta z tej asymetrii jako swoistej szansy. Z jednej strony robi to *tongue-in-cheek*, w subtelnie żartobliwy sposób: na przykład portretując w klasyczny sposób celebrytkę nowojorskiego świata sztuki, fashionistkę i właścicielkę barwnego konta na Instagramie, K8 Hardy aka @k8hardball (*Słońce nie porusza się [K8 Hardy]. Rozdział 35*, 2019). Z drugiej strony w jej malarstwie jest też coś śmiertelnie poważnego. Jako katalog śladów – zbiór „świeckich ikon” – oferuje ono coś, czego media techniczne nie dają; jakąś szczątkową auratyczność.

Ostatnim z początków, „miejsc ur”, które chciałbym uwzględnić w tym tekście, jest wreszcie partykularna koncepcja wystawy, o której starałem się wypowiedzieć zdawkowo już w pierwszych zdaniach recenzji. Jak można przeczytać w tekście kuratorskim, ekspozycja została pomyślana jako quasi-retrospektywa: choć nie zawierała całego przeglądu prac, dawała dosyć kompletne pojęcie o tym, jak rozwijała się twórczość R.H. Quaytman od 2001 roku. Jednocześnie nie można zapominać, że każdą kolejną wystawę artystka traktuje



R.H. Quaytman, *Słońce nie porusza się. Rozdział 35*, 2019, dzięki uprzejmości Miguel Abreu Gallery w Nowym Jorku i Muzeum Sztuki w Łodzi

jako osobny segment „książki”, którą projektuje od blisko 20 lat. Stąd właśnie podtytuł łódzkiej wystawy – *Rozdział 35*. Warto w tym miejscu podkreślić, że nazywając malarski cykl Quaytman „książką”, nie czynię wcale aluzji do rodzinnych więzów artystki i Susan Howe, ale do sposobu, w jaki ona sama opowiada o swojej twórczości. By przywołać raz jeszcze cytowaną rozmowę z Quaytman: „Rzecz jasna nie pracuję tak naprawdę nad książką – obrazy nie są stronami i nie służą do czytania. Ale dzięki określeniu cyklu jako książki łatwiej było mi wyzwolić się od nie najlepszych malarskich przyzwyczajęń. Był to sposób na to, żeby przekierować moją własną uwagę, nie widza. Pozwolił mi też na inkorporację lektur i rozmaitych badań, które tak lubię prowadzić”.

Z perspektywy naświetlonej tu przez Quaytman – perspektywy na jej dorobek jako dokument intelektualnej podróży – mogę wystosować jeden (jedyne) zarzut wobec muzeum, które podjęło się organizacji tak precyzyjnie skomponowanej, „klasycznej”, ale i odważnej w swej hermetyczności wystawy. Zarzut dotyczy niewystarczającej, jak sądzę, dbałości o uhonorowanie wiedzy, którą artystka gromadzi od lat i zaszyfrowuje w swoich płótnach. Opracowanie szerszego przewodnika i bardziej urozmaiconych form mediacji dla tego pokazu z pewnością nie stałoby się smutną dolą kuratora czy wyrazem protekcyjnego stosunku muzeum do widzów lub artystki, ale skokiem w ekscytujący świat, z którego można wydobyć dla innych bardzo wiele. Zgaduję, że na przeszkodzie stanęły – jak zwykle – pieniądze. Szkoda.

Arkadiusz Półtorak

Krytyka artystyczna kobiet

Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku

redakcja naukowa: Beata Łazarz i Joanna M. Sosnowska
Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019

Jakie nazwiska przychodzą wam do głowy, kiedy myślicie o krytyce artystycznej? Jeśli interesujecie się sztuką i czytacie prasę kulturalną, możliwe, że wskażecie kilka. Ogół społeczeństwa pewnie miałby problem, by wymienić choćby jedną osobę, która kojarzyłaby się im z tym zawodem. Niektórzy nie za bardzo wiedzą nawet, czym dokładnie zajmują się krytycy sztuki – ile to razy tłumaczyłam już różnym osobom, że krytyka sztuki to nie to samo co bycie artystką i że nie, nie zajmuję się rzeźbieniem ani malowaniem, a praca w magazynie nie oznacza, że jestem przy okazji magazynierką... Krytyka sztuki to zawód zdecydowanie niszowy, a zaszczyt większej rozpoznawalności nie tylko w gronie specjalistów przypadł w tym obszarze naprawdę niewielu (czy sytuację ratuje Witkacy?). Jeśli zaś bierzemy na warsztat historię krytyki artystycznej kobiet, wrażenie zanurzania się w odmętach niepamięci jest tym bardziej dojmujące. Niedawno wydany tom *Krytyka artystyczna kobiet*, pod redakcją Beaty Łazarz i Joanny M. Sosnowskiej, to publikacja, która stara

artystyczna kobiet to bowiem nie tylko zbiór esejów o historii krytyki w Polsce, ale także opowieść o mechanizmach władzy, którym podlegały i nadal podlegają kobiety, a które są im narzucane i wpajane do tego stopnia, że bardzo często strażniczkami tego opresyjnego porządku były/są one same.

Wbrew tytułowi publikacja zawiera eseje w większości poświęcone działalności kobiet w XIX oraz pierwszej połowie XX wieku, a XXI wiek stanowi w niej margines i zasygnalizowany jest w eseju Magdaleny Ujmy o krytyce feministycznej po 1989 roku. Zaproponowana przez redaktorki opowieść o kobiecym piśmiennictwie (około)artystycznym zaczyna się więc od eseju Moniki Myszor-Cieciela przybliżającego postać Aleksandry Borkowskiej, która była współwydawczynią (razem z Józefą ze Śmigielskich Dobieszewską) i redaktorką „Kółka Domowego” – jednego z pierwszych polskich pism wydawanych przez kobiety i poświęconego rodzinie. „Kółko Domowe” wydawane było w latach 1861–1867, a sama Borkowska publikowała w nim

Wydana przez Instytut Sztuki PAN *Krytyka artystyczna kobiet* to nie tylko zbiór esejów o historii krytyki w Polsce, ale także opowieść o mechanizmach władzy, którym podlegały i nadal podlegają kobiety, a które są im narzucane i wpajane do tego stopnia, że bardzo często strażniczkami tego opresyjnego porządku były/są one same.

się trochę owe historyczne mroki rozjaśniać, przy okazji tłumacząc, jakie uwarunkowania historyczne i kulturowe sprawiły, że o działających niegdyś krytyczkach i redaktorkach dzisiaj najczęściej nie pamiętamy. Warto przy okazji wspomnieć, że jest to już trzecia publikacja z serii poświęconej polskim krytyczkom sztuki. Poprzednie – *Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879* oraz *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914* – były antologiami tekstów wybranych krytyczek. Teraz przyszła pora na metarefleksję, choć uprzedzam, że nie jest to lektura podnosząca na duchu; nie stanie się też zapewne bestsellerem na rynku wydawniczym, pod wieloma względami można ją jednak uznać za pożyteczną, a na pewno – bardzo potrzebną. *Krytyka*

głównie artykuły historyczne, popularyzujące dawną kulturę i sztukę. Z dzisiejszego punktu widzenia trudno dopatrzeć się w jej tekstach charakteru emancypacyjnego, a o sztuce (czy też może raczej kulturze wizualnej, choć wtedy tego terminu nie znano) pisała w sposób zachowawczy i tendencyjny. Jak jednak dowodzi Myszor-Cieciela, działalność Borkowskiej mogła się w jej czasach jawić jako postępową, zapewne ze względu na sam fakt, że zdobyła się ona na niezależną działalność i namawiała do aktywności intelektualnej i edukacji inne kobiety.

Wybór postaci Borkowskiej jako otwierającej publikację nie jest szczególnie atrakcyjny, ale – poza kluczem chronologicznym, który porządkuje książkę – wydaje się na swój sposób znaczący.

Przyglądając się bowiem losom innych bohaterek *Krytyki artystycznej kobiet*, można odnieść wrażenie, że zdecydowana większość z nich miała podobną do Borkowskiej strategię działania. Można by ją określić jako balansowanie między postępowością a konformizmem, rozumianym jako uległość i podporządkowanie patriarchalnemu porządkowi. Model ten, typowy dla pierwszej fali feminizmu, wynikał czasem z potrzeby asekuracji, ale wydaje się, że częstokroć po prostu był owocem ówczesnej mentalności i wyobrażenia na temat kobiecości, którego samym krytyczkom i publicystkom nie udawało się przekroczyć. Ewentualnie wiedziały one, że jako kobiety muszą tymi stereotypami zagrać, aby osiągnąć swoje cele. Przykładem takiej bardzo świadomej gry jest krytyczna aktywność Romualdy Baudouin de Courtenay (1857–1935), historyczki i publicystki „Kraju”. Baudouin de Courtenay była również żywo zainteresowana współczesną jej sztuką, ale z racji braku formalnego wykształcenia artystycznego swoje artykuły o sztuce podpisywała jako „Dyletant” – według Beaty Łazarz zaznaczała ona w ten sposób swoje hobbystyczne podejście (w XIX wieku przez dyletantyzm rozumiano także miłośnictwo), a zarazem wzmacniała autorytet przez zastosowanie męskiego rodzajnika.

Mniej szczęśliwym przypadkiem wydaje się historia Jadwigi Gołcz, którą przywołuje artykuł Katarzyny Gębarowskiej. Gołcz była niekwestionowaną pionierką fotografii i szarą eminencją warszawskiego środowiska fotograficznego przełomu XIX i XX wieku. Była jedną z pierwszych kobiet, które profesjonalnie zajmowały się fotografią, powołała do życia pierwszy magazyn poświęcony fotografii („Świt”) i zainicjowała powstanie Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego. Pomimo swojej niezwyklej energii Gołcz miała w zwyczaju działać zza kulis: inicjowała i finansowała, ale nie pełniła funkcji zarządczych czy reprezentacyjnych, oddając władzę i decyzyjność mężczyznom. W 1910 roku razem z księdzem Włodzimierzem Kirchnerem założyła pierwszą szkołę fotograficzną – inicjatywa ta pochłonęła cały jej majątek i po dwóch latach zakończyła się bankructwem. Gołcz przypląciła to dodatkowo załamaniem nerwowym i w rezultacie postanowiła całkowicie zniknąć z życia publicznego. Zmarła w kompletnym zapomnieniu.



Mogłoby się wydawać, że strategia „emancypacji kontrolowanej” powinna ułatwiać kobietom działalność w patriarchalnym świecie, jednak obserwując historie kobiet przecierających szlaki w publicystyce, przekonać się można, że nawet taka ostrożność nie zawsze broniła przed atakami męczyzn. Przykładem może być tutaj działalność Stefanii Podhorskiej-Okołów, opisywana przez Dianę Wasilewską – Podhorską w latach 1921–1922 i 1927–1939 była redaktorką naczelną tygodnika „Bluszcz”, który pod jej kierownictwem był pismem promującym postawy emancypacyjne, ale z drugiej strony stroniącym od prezentowania radykalnych postaw. Jak dowodzi Wasilewska, nie było to pismo ultrapostępowe ani lewicowe, ale mimo to w środowiskach prawicowych mogło za takie uchodzić. Z tego względu prezes Towarzystwa Wydawniczego „Bluszcz” domagał się usunięcia Podhorskiej i zmiany profilu periodyku, który w jego opinii był „przeintelektualizowaną trybuną do wygłupiania się wszelkiego rodzaju grafomankom” – w zamian proponując powrót do przedwojennej formuły pisma dla kobiet ceniących wartości rodzinne, katolickie i narodowe. Jego postulaty na szczęście nie zostały zrealizowane, ale pozwalają uświadomić sobie specyficznego ducha czasów, w których kobiety były dopiero na początku walki o swoją podmiotowość i często brakowało im pewności siebie, by odważnie manifestować swoje poglądy, przyjmowały



Nela Samotyłowa z Jerzym Zawieyskim i Januszem Korczakiem na wycieczce w Zalesiu 30 maja 1935, źródło: Polona, dzięki uprzejmości Instytutu Sztuki PAN w Warszawie

więc postawy bardziej zachowawcze lub stawiały na popularyzatorstwo. Z tego względu ich dyskusje bywały wtórne względem opinii kolegów po piórze (czego dowodzi na przykład Magdalena Kasa w eseju *Krytyka artystyczna kobiet a kwestia rzeźby do roku 1918*), a czasem kierowały się logiką paradoksalną z dzisiejszego punktu widzenia. Tak przynajmniej aktualnie jawi się podejście polskich krytyczek do włoskiego futuryzmu, w swoich założeniach jawnie mizoginicznego. Jak jednak pokazał w swoim artykule *Polki o włoskim futuryzmie: Limprechtówna – Krzywicka – Podhorska-Okolów – Blumówna* Przemysław Strożek, polskie krytyczki potrafiły w futuryzmie dostrzec szansę na kobiecą emancypację i dlatego zasadniczo były zwolenniczkami tego nurtu. Sto lat po rozkwicie ruchu Marinettiego wiemy już, że idee stojące za futuryzmem nie są tymi, które realnie służą kobietom – moim zdaniem entuzjazm przedwojennych krytyczek dowodzi desperacji i stopnia opresji, jakiego wówczas kobiety musiały doświadczać i który był dla nich po prostu normą, wypieraną ze świadomości. Musiały to być doświadczenia bolesne do tego stopnia, że gdy słyszały mizoginiczne komentarze Marinettiego pod adresem kobiet, ignorowały ich

opryskliwość i dobudowywały do nich własne, odpowiadające ich wizji znaczenie. W publikacji wydanej przez Instytut Sztuki PAN znajdziemy także kilka artykułów opisujących losy wybranych krytyczek i osobistości sztuki po 1945 roku. Przykład trzech postaci – Gizeli Szancerowej (dyrektorki CBWA „Zachęta” w latach 1954–1969) oraz historyczek sztuki Władysławy Jaworskiej i Urszuli Czartoryskiej – dowodzi, że był to czas rosnących możliwości dla kobiet (nawet jeśli lista beneficjentek była stosunkowo krótka), które miały już szanse na kierownicze stanowiska, osiągały naukowe sukcesy i były specjalistkami w swoich dziedzinach. W artykule poświęconym krytyce fotograficznej Urszuli Czartoryskiej Kamila Dworniczak w ciekawy sposób odczytała ją w kontekście negocjowania kobiecej podmiotowości: „Wieloaspektowe czynienie z marginalizowanej fotografii obszaru autonomicznego, mogącego konkurować z rozmaitymi, umocowanymi już w historii sztukami, można widzieć jako gest bliski indywidualnemu doświadczeniu autorki – z powodzeniem negocjującej swoje miejsce w szybko rozwijającej się rzeczywistości artystycznej i społecznej”. Oczywiście, warto przy okazji pamiętać, że okres PRL miał swoje ograniczenia – jak pokazała swojego czasu Marysia Lewandowska w projekcie *Czułe muzeum*, pozycja Czartoryskiej była inna niż jej męża Ryszarda Stanisławskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi. Znamienny wydaje się także fakt, że zarówno postać Szancerowej, jak i naukowy dorobek Jaworskiej poszły w zapomnienie. W artykule *Kronikarki mają głos. Historia polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku w książkach autorstwa uczestniczek i organizatorek wydarzeń artystycznych* Wiktoria Szczupacka w bardzo interesujący sposób pokazała, jak w drugiej połowie XX wieku kobiety pozycjonowały się względem mężczyzn, z którymi przyszło im pracować bądź żyć, i że ciągle były to relacje naznaczone piętnem patriarchy. W swoim artykule Szczupacka przeanalizowała trzy autobiograficzne książki: *Dinozaury w śniegu* Małgorzaty Iwanowskiej-Ludwińskiej (2008), *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven* Anki Ptaszkowskiej (2010) oraz *Malując progi* Marii Stangret-Kantor (2016), posługując się w tym celu koncepcją „trójkąta autobiograficznego” Małgorzaty Czerwińskiej wyróżniającej trzy rodzaje narracji autobiograficznej (wyznanie, świadectwo i wyzwanie). W model wyznania wpisuje się autobiografia Iwanowskiej-Ludwińskiej, która w zasadzie jest miłosnym wyznaniem autorki skierowanym do Jerzego Ludwińskiego, książką „dla Jurka”, z którym związała się w połowie lat 70., i bezwzględnie podporządkowała mu swoje życie; do tego stopnia, że gdy po latach zdecydowała się

opisać swoje doświadczenia, w dużej mierze miało to na celu upamiętnienie partnera i jego środowiska, kosztem własnej podmiotowości i twórczości. Autobiografię Anki Ptaszkowskiej Szczupacka przypisuje do modelu świadectwa – Ptaszkowska pisze z pozycji świadka historii, a swój wywód uzupełnia historycznymi dokumentami poświadczającymi autentyczność jej wypowiedzi oraz przydającymi autorce autorytetu, jak na przykład rozmowa Marii Matuszkiewicz z Danem Grahamem. Najciekawszą propozycją z tego wyboru wydaje się autobiografia Marii Stangret-Kantor – artystki i wieloletniej partnerki Tadeusza Kantora, która godziła się na jego apodyktyczny sposób bycia i przyjęła rolę organizatorki ich codziennego życia, dzięki czemu jej partner mógł skupić się w pełni na swojej pracy zawodowej. Według Szczupackiej autobiografię Stangret-Kantor można czytać jako wyzwanie rzucone potencjalnym feministycznym

Mogłoby się wydawać, że strategia „emancypacji kontrolowanej” powinna ułatwiać kobietom działalność w patriarchalnym świecie, jednak obserwując historie kobiet przecierających szlaki w publicystyce, przekonać się można, że nawet taka ostrożność nie zawsze broniła przed atakami mężczyzn.

odczytaniom jej życiowej sytuacji. Maria Stangret-Kantor miała okazję zetknąć się z działaczkami ruchów kobiecych i postulatami feministycznymi – pisząc, wiedziała, z jakimi zarzutami mogłaby się zetknąć, i uprzedzając je, starała się udowodnić, że wcale nie doświadczała niesprawiedliwości ani strukturalnej opresji. Oczywiście, bez odpowiedzi pozostaje pytanie, dlaczego tak bardzo jej na tym zależało. Może nie chciała widzieć siebie jako ofiary? Może tak właśnie działają patriarchalne mechanizmy wyparcia? Zbiór tekstów w *Krytyce artystycznej kobiet* kończy esej Magdaleny Ujmy o krytyce feministycznej po 1989 – wartościowy, jeśli chodzi o opisanie krytyki lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku, ale dość pobieżnie traktujący opis feministycznych sporów drugiej dekady. Badaczka zwraca uwagę przede wszystkim na dyskusje wokół zainicjowanego przez Zofię Krawiec selfie-feminizmu, który faktycznie rozpałał swego czasu wyobraźnię krytyczek, warto jednak zauważyć, że nie był to jedyny interesujący ich problem – dosyć znacząca wydaje się choćby dyskusja wokół wystawy Izabeli Kowalczyk *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (Galeria Arsenał w Poznaniu, 2017), w której na pierwszy plan

wysunęła się genderowa różnica między krytykującymi wystawę mężczyznami (Stachem Szablowskim i Mikołajem Iwańskim) oraz broniącymi pokazu kuratorką oraz krytyczką Agatą Araszkiewicz. Zasadne, a pominięte w wywodzie Ujmy jest także pytanie o różnice między pokoleniem krytyczek feministek lat 90. i początku XXI wieku i tych, które rozpoczęły działalność po 2010 roku. Z racji wyznaczonych przez Ujmę ram jej opis jest szczątkowy i nie zostały w nim przywołane takie postaci jak choćby Monika Małkowska, która bądź co bądź zdefiniowała i nazwała nowy podział sceny artystycznej („mafia” versus „wyklęci”), czy Anda Rottenberg. Swoją wywód o stanie kobiecej krytyki w Polsce autorka kończy w pesymistycznym tonie, zauważając, że krytyczki sztuki w Polsce ciągle nie zajęły centralnych pozycji w naszej kulturze. Czy faktycznie tak jest? Z jednej strony można wskazać na takie jednostki jak wspomniana już Anda

Rottenberg czy Maria Poprzęcka, które uchodzą za autorytety i odniosły niekwestionowany sukces. Z drugiej mamy młode krytyczki, których działalność jest uznawana za kontrowersyjną i które muszą mierzyć się ze srogą krytyką, a nawet hejtem i różnymi formami internetowego zawstydzania (slut/bodyshaming i tym podobne), jak Zofia Krawiec czy Katarzyna Oczkowska (vel ArTVistka). Wreszcie, w ostatnich latach mamy też do czynienia z niepokojącą tendencją znikania kobiet z zawodu – przykładem Dorota Jarecka, wspomniana już Monika Małkowska czy Karolina Staszak, redaktorka magazynu „Arteon”, który zawiesił działalność w grudniu 2019 roku. Z kolei kierująca działem artystycznym „Dwutygodnika” Paulina Wrocławska (przez ostatni rok na urlopie macierzyńskim, zastąpiona przez Annę Pajęcką) ma w zwyczaju nie wypowiadać się na łamach pisma, które współredaguje. Czy krytyka artystyczna w Polsce to zatem raj kobiet? Wydaje mi się, że jeszcze nam do tego daleko. Obyśmy tylko – my, krytyczki – nie znalazły kiedyś swoich nazwisk w antologii tekstów o wielkich zapomnianych.

—

Karolina Plinta



Ewa Bloom Kwiatkowska, *Auto da fé / opowieść trans medialna*, fragment wystawy
fot. Kazimierz Napiórkowski, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu

EWA BLOOM KWIATKOWSKA

Auto da fé / opowieść trans medialna

Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
29 maja – 21 czerwca 2020
kuratorka: Magdalena Ujma

Dzięki kuratorce Magdalenie Ujmie prace Ewy Bloom Kwiatkowskiej znalazły się w Toruniu po raz kolejny. Jak piszą organizatorzy, tegoroczna prezentacja prac artystki obejmuje najważniejsze realizacje z ostatnich lat i „jest podsumowaniem aktualnego etapu działalności artystki: etapu, który został zapoczątkowany wystawą indywidualną w Galerii Sztuki Wozownia w 2010 roku”. Idąc na spotkanie z twórczością Bloom Kwiatkowskiej, w pamięci miałam katalog z wystawy sprzed dekady i rozpoczynającą go zwrotkę zespołu Jude: „Czy krzyczysz? Chcę usłyszeć twój wrzask!”. Szybko jednak przekonałam się, że z bagażem doświadczeń, z jakim artystka przystąpiła do nowej realizacji – wystawy *Auto da fé* – trudno o spektakularny krzyk. Chociaż emocje budujące narracje są podobne – sprzeciw czy kontestacja – Bloom Kwiatkowska przedstawia mocno merytoryczną narrację, którą budują trudne do wypowiedzenia punkty – momenty węzłowe tak dla niej, jak i dla historii widzenia.

Już w samej symbolice patrzenia zawarta jest fundamentalna dwuznaczność. Na przestrzeni wieków malarze, teoretycy sztuki, filozofowie, filmowcy próbowali zgłębić jego

znaczenie, odczytując, w jaki sposób kultura łączy się ze wzrokiem. Żeby przytoczyć najbardziej wiążące, oko to pożądliwość: barw, kształtów, piękna; wini się je i obarcza przywodem do grzechu – lepiej oko wyłupić, niżby miało gorszyć (Mt 5,29, Mk 9,47); z drugiej strony „błogosławione są te oczy, które widzą” (Mt 13,17). Według artystki widziane obrazy budują naszą tożsamość – wystarczy chwila, żeby to, co spostrzeżone, stało się składową triady oko–ciało–byt. I nie chodzi tu o to, że człowiek to suma wrażeń – obrazy zobowiązują, a właściwą perspektywą oglądu staje się nie tyle estetyka z jej wartościami piękna i brzydoty, ile współistniejące obok siebie dobro i zło. Skazani na widzenie, stajemy się zakładnikami etyki, która walor zamienia w wartość, a tożsamość odbiorcy każe poddać autorefleksji. Wystawa *Auto da fé* namawia do niej, stosując bardzo subtelne narzędzia. Przedstawione prace posługują się różnymi rodzajami medium – oglądamy wideo, obrazy, rysunki, szkice, koncepty, fotografie, printy, makietę, na wystawie jest nawet słuchowisko. Wszystkie je łączy to, że pomysł artystyczny rozwijany jest w sposób autorski równolegle z samym myśleniem – tak, że trudno je rozdzielić.

Na wystawie uwagę zwraca przede wszystkim dużych rozmiarów czarno-biała prezentacja wideo *Punktum. Świadomość wzrokowa*, która przedstawia odwróconą tyłem do widza bohaterkę wystawy

zamalowującą pędzlem ekran telewizora, na którym można zobaczyć nazistowskie motywy. Pędzel, czytany nieraz jako męski atrybut zadający przemoc bieli kartki papieru, tu przesuwają się po ekranie telewizora. Wymowa tego „przejętego od mężczyzn” gestu pozostaje jednak kobieca – zakrywa on to, co trudne, chroniąc widza przed bolesnym doświadczeniem wzrokowym. Praca ta jest jednak przede wszystkim głosem w dyskusji będących blisko siebie dwójki artystów – Ewy Bloom Kwiatkowskiej i przywoływanego (dzięki czytaniu w tle tekstowi) Władysława Strzemińskiego. Odwołując się do dorobku mistrza, Kwiatkowska stawia pytanie dotyczące rozwoju *Teorii widzenia*: czy jej dalszy ciąg byłby dziś poświęcony rzeczywistości ekranu? Gdybanie dotyczące alternatywnej biografii nieżyjącego artysty bohaterka przekuwa w zadanie dla siebie. W rozmowie towarzyszącej wystawie deklaruje chęć rozwinięcia tematu w przygotowywanej publikacji książkowej. Uważnie oglądana wystawa wskazuje kilka tropów, którymi być może podąży jej praca intelektualna. Jest to myśl Georges’a Didiego-Hubermana, Rolanda Barthesa czy Jeana Bau-drillarda – klasyków kultury wizualnej. Na razie ona sama zwraca uwagę na tekstualność wystawy.

Bloom – nie tyle powracając do momentu palenia własnego dorobku, ile wręcz akcentując go za sprawą tytułu wystawy – robi po kilku krokach do przodu – krok w tył. Jakby w dystansie szukała schronienia, a w ogniu hartującej i odradzającej mocy niesionej przez żywioł.

Podkreśla możliwość wykorzystania narracji obrazów do przeskoków czasowych i swobodnych wędrówek asocjacyjnych na podobieństwo narracji wykorzystującej na przykład odwołanie do zdjęcia, stosowane tak chętnie w prozie. Na razie to od nas – widzów – zależy, z której strony i jak głęboko będziemy ją czytać. Do pełnego odbioru potrzeba tu i wrażliwości, i kompetencji: seria obrazów przedstawiających powidoki to wysmakowane estetycznie, utrzymane w kolorach czerni i bieli prace – z rzadka rozproszona kolorem niebieskim, co ma stanowić nawiązanie do barwy światła ekranu. Podobne rozwiązania powtarzają się jeszcze w pracy *Czarny ekran*, a wątpliwości co do sensu sztuki artystka rozstrzygnie za Didim-Hubermanem przez przemalowanie słynnych zdjęć Sonderkommando, które francuski badacz opisał w głośnej rozprawie *Obrazy mimo wszystko*.

Przez *Auto da fé* przewija się też kilka innych dużych tematów: relacji przemocy i widzenia, wartości etycznej obrazu, pamięci wizualnej, roli

ikonosfery, roli medium, tekstualności wystawy, świadomości artysty i odbiorcy, obecności i nieobecności kobiet w życiu i sztuce. Ważnym wątkiem wystawy jest ten ostatni aspekt – tożsamościowy. Ewa Bloom Kwiatkowska serią fotografii dokumentalnych przypomina radykalny gest spalenia własnych prac w styczniu 1989 roku. O ile poprzednie, obecne na wystawie obiekty odwoływały się do doświadczenia tożsamości zbiorowej, tu artystka wraca do tematu swojej identyfikacji. Spektakularne spalenie części własnego dorobku jest czymś więcej niż śladem w jej biografii i psychice. Dla młodej Bloom gest ten był aktem wpisania się w konkretną figurę, biografię innej łódzkiej artystki, Katarzyny Kobro. Dziś dramatyzm tamtej akcji nieco wyblakł – w zestawieniu z pracami, którym towarzyszy to przypomnienie, należy on raczej do jej mitologii własnej, a powstałe w późniejszym okresie obiekty dowodzą ciągłości pracy.

Bycie widzialnym, bycie oglądanym, bycie zauważonym – to pragnienia i wymogi artystów. Dlatego ich tożsamość kulturowa wymaga spotkania z cudzym okiem, które jednak również uprzedmiotawia. Przemoc, także ta związana z patrzeniem, to jeden z węzłowych momentów budujących tożsamość twórcy. Dlatego można mieć wrażenie, że Bloom – nie tyle powracając do momentu palenia własnego dorobku, ile wręcz akcentując go za sprawą tytułu wystawy – robi po kilku krokach do przodu – krok w tył. Jakby w dystansie szukała schronienia, a w ogniu hartującej i odradzającej mocy

niesionej przez żywioł. W pełni uzasadnione wydaje się więc powtarzane przez nią nawiązanie do wystawy-książki i gry z chronologią narracji.

Pomimo rozbieżności tematycznych prezentowane prace łączy to, że są trudne. Ich trudność polega nie tylko na zarzuceniu haczyków wielu odniesień kulturowych, ale także na fundamentalnym spostrzeżeniu, że to my – uczestnicy kultury – jesteśmy bohaterami wystawy. „Można tego nie widzieć” – powiedziała w rozmowie artystka, komentując jedno z kolejnych merytorycznych odniesień; trudniej powiedzieć: „Można tego nie widzieć”. Od wielu z obrazów przywoływanej tu ikonosfery nie sposób odwrócić oczu, tak jak od wspomnianych obrazów wojny, które po pierwszym obejrzeniu sadowią się pod powiekami na zawsze, czy jest nam z tym wygodnie czy nie. Tkwią w nas jak zadry, domagając się coraz to nowych opowieści. Wystawa pokazuje, że bycie tak artystką, jak i widzem odwołuje się nie tyle do naszych kompetencji jako uczestników kultury, ile po prostu do bycia ludźmi.

Solidarność i sprawstwo

Galeria Arsenał, Białystok
1 czerwca – 31 grudnia 2020
kuratorki: Katarzyna Różniak, Eliza Urwanowicz-Rojecka

Galeria Arsenał w Białymstoku była jedną z pierwszych instytucji, które zareagowały na epidemiczny paraliż życia społecznego w pierwszej połowie 2020 roku. Jak to jednak bywa w przypadku inicjatyw interwencyjnych, gdy po kilkutygodniowym open callu wirtualna wystawa *Solidarność i sprawstwo* wreszcie została zaprezentowana w sieci, można było odnieść wrażenie, że jest już ona nieaktualna. Gdy zaś wróciłam do tych materiałów na początku lipca, miałam poczucie, jakbym zderzyła się z alternatywną rzeczywistością, o której zdążyłam już trochę zapomnieć. Powrót do tematów i atmosfery z marca i kwietnia 2020 roku uzmysławia przede wszystkim skalę strachu, jakiemu daliśmy się ponieść po ogłoszeniu stanu epidemii – niewykluczone, że trochę na wyrost. W tym kontekście *Solidarność i sprawstwo* można potraktować jako dokument pewnego momentu, dający dodatkowo wgląd w artystyczną perspektywę przeżywania czasu zarazy.

Trwający kilka tygodni lockdown był nie-małym wyzwaniem dla instytucji sztuki, z których większość zdecydowała się przenieść choćby część swoich działań do świata wirtualnego. Trudno co prawda powiedzieć, żeby w tak krótkim czasie dokonało się w sztuce jakieś szczególne internetowe

przewartościowanie – wirtualizacja życia artystycznego sprowadziła się do pączkujących jak grzyby po deszczu webinarów, wirtualnych oprowadzań po już istniejących wystawach, premier rejestracji spektakli i nielicznych wystaw online organizowanych głównie przez niezależne, pozainstytucjonalne podmioty. Na tym tle *Solidarność i sprawstwo* plasuje się gdzieś pośrodku – formuła tego projektu nie jest szczególnie eksperymentatorska, ale z drugiej strony to coś więcej, niż proponowała znakomita większość instytucji. I nie chodzi tu tylko o przejrzystą i atrakcyjną wizualnie stronę internetową wystawy (którą zaprojektował Michał Szota), ale samą wolę wyjścia do społeczności artystycznej z aktem solidarnościowym i propozycją współpracy – przypomnę, że w tym samym czasie dyrektorki i kuratorzy innych instytucji sztuki dyskutowali na przykład o konieczności przemyślenia problemu artystycznej nadprodukcji (ku chwale postartystyczności?), co w momencie kryzysu było dość dwuznaczną deklaracją.

Co jednak istotne, wystawę *Solidarność i sprawstwo* można czytać nie tylko jako pomocowy gest skierowany do artystek i artystów, ale bardzo konkretny manifest wiary w sprawczość sztuki. Kuratorki – Katarzyna Różniak i Eliza Urwanowicz-Rojecka – w założeniach wystawy odwołują się do Rebekki Solnit, dla której kryzys jest szansą na realną zmianę, jest to bowiem czas bliskości, zaangażowania i wspólnotowej refleksji. Ku takim tematom ciężą więc prace prezentowane w ramach

Solidarności i sprawstwa – znajdziemy tu trochę prac referujących czas pandemii i pandemicznego zaangażowania, ale także projekty powstałe wcześniej: poruszające problemy, które potencjalnie można uznać za przyczynę pandemii, jak choćby brak poszanowania dla środowiska naturalnego. Obecność takich prac, jak *Wielogłos* – zainicjowane przez Dianę Lelonek i Edkę Jarząb działanie przy okazji protestów przeciwko zaostreniu ustawy aborcyjnej odbywających się w połowie kwietnia – dokumentacja jednoosobowego protestu Arka Pasożyta w Toruniu czy kartonów Pawła Żukowskiego, nikogo nie dziwi i chyba nie trzeba ich za bardzo tłumaczyć – to jedne z najbardziej emblematycznych akcji powstałych w czasie pandemii. Mniej znane, za to dość zaczepne wydaje się działanie Siergieja Szabochina, który z okazji Święta Pracy zawiesił na swoim balkonie długi dywan z hasłem: „Hell Is Other People” [Piekło to inni], zaczerpnięty z dramatu Jeana-Paula Sartre’a *Przy drzwiach zamkniętych*. Wyeksponowanie cytatu na dywanie nie jest przypadkowe i sugeruje konieczność „przewietrzenia” starych haseł, pod którymi jeszcze kilka miesięcy temu wielu z nas chętnie by się podpisało. Dzięki

Wystawę *Solidarność i sprawstwo* w Galerii Arsenał w Białymstoku można czytać nie tylko jako pomocowy gest skierowany do artystek i artystów, ale bardzo konkretny manifest wiary w sprawczość sztuki.

izolacji przewartościowaniu uległa nie tylko ludzka potrzeba socjalizacji, ale także jej sposoby – tolerancja komunikacji online weszła na kolejny poziom, w szczególności jeśli chodzi o sferę zawodową i akademicką. O tym opowiada praca *Wideorozmowa* Marty Mariańskiej – nauczycielki plastyki w Supraślu, która poprosiła swoje uczennice o nakręcenie krótkich pandemicznych filmów, złożonych razem w wideokolaż. Bardziej zaawansowanego działania podjęli się studenci i nauczyciele szkoły Photinus w Ukrainie, którzy postanowili stworzyć dla siebie wirtualne środowisko performatywne i działać w nim jako kolektywne „ciało”, którego postać zmieniała się w zależności od okoliczności i zadań. Rezultaty ich pracy można oglądać w formie rejestracji na YouTube, ale w przypadku takich projektów od ich oglądania ciekawsze jest chyba samo uczestnictwo.

W czasie, gdy jedni dali się wchłonać rzeczywistości cyfrowej, inni poszli w kierunku „realnego”, z zapalem zabierając się do prac w ogródkach, sadzenia warzyw czy pieczenia

chlebów. W tym ostatnim celuje założyciel Galerii Komputer Łukasz Radziszewski, który przygotowuje swoje wypieki na bazie drogocennego zakwasu pochodzącego z Białostocczyzny. To, co może wydawać się czysto mieszczańską rozrywką, dla Radziszewskiego jest formą społecznego aktywizmu – celebracją wspólnotowości, samowystarczalności i gospodarności. Podobne wartości przyświecają Jaśminie Wójcik i Jakubowi Wróblewskiemu, którzy zaraz po ogłoszeniu kwarantanny postanowili zabrać swoje dzieci na wieś, aby zamieszkać w należącym do ich dziadków domu z ogrodem. Jak opisuje w prezentowanym w ramach wystawy nagraniu Wójcik, codzienna praca w ogrodzie i postawienie na maksymalną samowystarczalność pomogło rodzinie odzyskać poczucie utraconej sprawczości, wyładować stres i zbliżyć się do siebie. Jej opowieść została uzupełniona stworzoną przez Wróblewskiego monochromatyczną wizualizacją 3D przedstawiającą parę zastygłą w ogrodzie. Ich wspólna praca *Samosprawczość* teoretycznie ma być manifestem nowego ekonomicznego myślenia, w którym bezwolny konsumpcjonizm zostaje zastąpiony strategią recyrkulacji dóbr. To jednak, co umyka parze artystów, to kwestia uprzywilejowania – prywatna przestrzeń zielona to luksus, na który mało kto może sobie pozwolić. Do grupy ogrodowych szczęśliwców należy także Adelina Cimochoicz – w ramach arsenałowego projektu zaprezentowała ona opowieść

o swojej trudnej relacji z bezskorupymi ślimakami, których plaga w tym roku nawiedziła polskie ogródki. Cimochoicz jest jednak doskonale świadoma swojego uprzywilejowania, tak więc niewinna opowiadka o walce ze ślimakami stała się w jej wykonaniu ironicznym komentarzem do jej politycznego zaangażowania. „To, co chciałabym nazwać górnolotnie jakąś formą oporu, możliwe, że reprezentuje nie więcej niż «redukcjonistyczny, hedonistyczny model zdrowia»” – konstatuje artystka.

Dla osób mieszkających poza miastem lub mających możliwość wyjazdu czas pandemii zapewne nie był szczególnie uciążliwy. Co jednak z tymi, którzy swoje mieszkania desperacko chcieliby opuścić, ale nie mieli takiej możliwości? Na ten problem zwraca uwagę Jana Shostak, która w ramach *Solidarności i sprawstwa* postanowiła zaprezentować fikcyjny sklep internetowy Rumianki i Bratki – teoretycznie sprzedający kosmetyki, a w rzeczywistości będący linią pomocową dla osób doświadczających przemocy domowej, która jeszcze się wzmogła podczas pandemii. Warto zauważyć, że rola artystki w tym wypadku sprowadza się do samego wskazania problemu, ponieważ inicjatorką projektu jest Krystyna Paszko, siedemnastolatka z Warszawy, która stworzyła ratunkową markę razem ze znajomymi. Inne oblicze pandemicznej opresji pokazała



Siergiej Szabochin, *ST/RE #12: Zakurzone hasło*, 2020, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Arsenał w Białymstoku

Barbara Gryka w pracy *Nie ma tego złego* – filmie nakręconym w placówce zbiorowej kwarantanny w Starej Dąbrowie, gdzie artystka musiała spędzić dwa tygodnie po powrocie zza granicy. Na oszczędnym nagraniu widzimy korytarz ośrodka i widok na ogródek, po którym surrealistycznie przechadza się osoba w białym kombinezonie. Ten obraz artystka zestawiała z nienawistnymi komentarzami internautów skierowanymi pod adresem przebywających w ośrodku.

Wydaje się, że ze wszystkich pokazywanych na wystawie artystów i artystek Gryka najbardziej dosłownie doświadczyła pandemicznej przemocy i choćby z tego względu jej praca jest jedną z tych, które, według mnie, najpełniej oddają charakter ostatnich miesięcy i konsekwencje pojawienia się wirusa. Trudno bowiem zgodzić mi się z opinią, że pandemiczny kryzys był dla ludzkości szansą – pogłębił raczej izolacjonizm i istniejące już społeczne podziały. W połowie koronawirusowego roku już wiadomo, że kryzys wywołany wirusem SARS-CoV-2 nie doprowadził do żadnego gruntownego przewartościowania reguł rządzących naszą późnokapitalistyczną rzeczywistością – choćby dlatego, że brakuje nam realistycznych scenariuszy, jak taka antykapitalistyczna rewolucja miałaby wyglądać. Można oczywiście o niej fantazjować i do niej przekonywać, jak robi Katya Shadkovska w wideo *Rewolucja/Ewolucja*. Spokojny głos artystki cytującej fragmenty wypowiedzi lewicowych aktywistów ma uspokajać i relaksować, dzięki czemu przekazywane przez nią rewolucyjne treści będą lepiej przyswajane przez słuchaczy. W filmie towarzyszącym temu nagraniu widać artystkę z koleżanką, ubrane w kominiarki i wymachujące rękami przed ekranem, co, jak rozumiem, także miało być kojącym gestem. Może na kogoś to działa, ale mnie raczej zirykowało, nie mówiąc już o fakcie, że stylówka na bojowniczkę ISIS nie

jest specjalnie zachęcająca. Bardziej przekonująco wypadła Weronika Zalewska, która w krótkim wideowykładzie *Istnieją granice wzrostu (ale nie miłości?)* przekazała swoje wątpliwości i przemyślenia związane z polityczną sprawczością sztuki, która często rozbija się o systemowe ograniczenia. „Artyści, mówiąc o kolektywności, są w praktyce zmuszani do indywidualizmu” – mówi w filmie artystka, która spogląda smutno na widza przez nieco infantylne, instagramowe filtry. Płacze się w swoim wywodzie, który gubi się gdzieś w natłoku obrazów, co ma wywoływać wrażenie typowego internetowego zalewu chaotycznych treści. Dzięki pandemii wiemy, że z tego wiru właściwie nie da się uciec, a bycie offline to dzisiaj nie tyle wykluczenie, ile raczej przywilej.

Sytuacja zamknięcia uświadomiła mi, jak ważnym elementem w sztuce jest spotkanie – nie przed ekranami, ale na żywo, w galerii, wśród znajomych, przyjaciół czy po prostu mieszkańców danego miasta lub obszaru. Sztuka może być różna i reprezentować odmienne ambicje, ale w szerszym kontekście społecznym służy przede wszystkim budowaniu wspólnoty – warto ją celebrować i o nią walczyć. W białostockim Arsenale przypomina o tym flaga Moniki Drożyńskiej powieszona przy drzwiach wejściowych galerii. Na fladze artystka wyhaftowała dłoń złożoną w geście wiktorii – dwa palce „dzieli” tu symbolicznie dwumetrowy dystans. Flaga z jednej strony jest linkiem do wystawy wirtualnej, z drugiej oficjalnym przywitaniem gości, którzy po złagodzeniu epidemicznych obostrzeń znów mogą odwiedzać galerię. Może niewielkie, ale jednak jest to jakieś zwycięstwo.

Karolina Plinta



Monika Drożyńska, *Dwa*, 2020
fot. Maciej Zaniewski, uprzejmości
Galerii Arsenal w Białymstoku

Wideo taśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976)

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
15 lutego – 14 czerwca 2020
kurator: Michał Jachuła, współpraca: Julia Leopold

Lata 60. XX wieku były niezwykle ważnym okresem w dziejach współczesnej twórczości artystycznej. Wtedy właśnie ostatecznie ukształtowała się rewolucyjna świadomość nieodwracalności zmian zachodzących w polu sztuki, świadomość, że wstrząsy, z którymi przyszło się mierzyć instytucjom sztuki, nie są epizodycznymi przygodami, po których wraca się do domu i robi rzeczy jak dawniej. Poprzednia dekada – lata 50. – nawiązując do dokonania historycznej awangardy, przyniosła liczne artystyczne odkrycia i wydarzenia, strategie twórcze i dzieła budujące empiryczny fundament dla podążających w ślad za nimi konceptualizacji. Potrzebna była jeszcze tylko chwila, aby dostrzeżono związek między *action painting* a *performance art* i happeningiem, między sztuką poczty a konceptualizmem czy też między *kinetic art* a algorithmiczną sztuką generatywną. I to dokonało się właśnie w latach 60. W rezultacie pojawiły się nie tylko nowe zjawiska artystyczne kontynuujące i przetwarzające wcześniejsze odkrycia, ale także liczne koncepcje i teorie, które określiły nowe ramy i perspektywy twórczości artystycznej, proponując między innymi pojęcia sztuki konceptualnej, sztuki intermedialnej czy też multimedialnej. Ukształtowało się przy tej okazji także przekonanie, że artefakty nie muszą być obiektami, ale mogą też być wydarzeniami bądź procesami. Teoretyczna świadomość dogoniła praktykę.

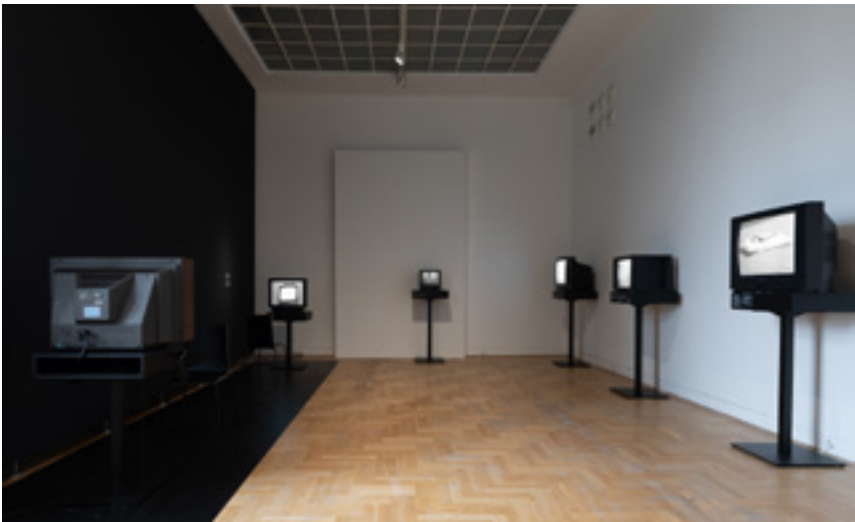
Z takiego tła wyłoniła się sztuka wideo. Początkowo wykorzystywała ona jako swe narzędzia przede wszystkim powszechnie dostępną technologię telewizyjną, odnosząc się przy tym również do rozwijających się społecznych kontekstów telewizji. W polu sztuki pojawiły się więc zarówno monitory, jak i – będące przedmiotem krytycznej dekonstrukcji – telewizyjne reguły komunikacji jako jednokierunkowej transmisji oraz ideologia konsumpcjonizmu. Stąd wzięło się wczesne postrzeganie sztuki wideo jako twórczej odmiany telewizji, sugerowane w tytule słynnej wystawy z 1969 roku w Howard Wise Gallery: *TV as a Creative Medium*. Zarazem jednak, jak to można zobaczyć choćby we wczesnych pracach Nam June Paika, dostrzegano w telewizyjnej technologii nie tylko przestrzeń praktyk wobec niej analitycznych, ale także możliwość jej twórczych nadużyć i wykorzystania, subwersji prowadzących do wykształcenia się nowej odmiany sztuki: wideo-art. W tych

pierwszych latach obserwujemy też kształtowanie się licznych związków między różnymi mediami sztuki, ze znaczącym udziałem wideo, jak choćby związki między elektronicznym medium i performansem w twórczości Joan Jonas. Te trzy modele sztuki wideo: twórcza telewizja, wideo-art i wideo transmedialne, rozwijały się równolegle niemal od samego początku historii tego medium, uwidaczniając bogactwo jego artystycznych potencjałów. I o ile model wideo jako twórczej telewizji wydaje się doskonałym środowiskiem dla rozwoju tendencji konceptualnych, a model wideo-art można uznać za otoczenie niezwykle sprzyjające kształtowaniu się postawy postmodernistycznej, to wideo transmedialne z kolei wpisuje się doskonale we współczesne konteksty transdyscyplinarności. Ta estetyczna wielowymiarowość medium wideo nie tylko wskazuje jego znaczenie w kontekście współczesnej twórczości artystycznej, ale także problematyzuje linearne koncepcje historii sztuki współczesnej. Wideo w swoim pierwszym okresie bowiem, odkrywając własną transhistoryczność, ujawniło zarazem transhistoryczność paradygmatu współczesności artystycznej.

Ten właśnie niezwykle ciekawy okres kształtowania się sztuki wideo przedstawia wystawa *Wideo taśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976)*, zorganizowana w warszawskiej Zachęcie. Pokazano w jej ramach, jak mówi wprost tytuł, wyłącznie taśmy wideo. Nie ma na wystawie wideoobiektów i wideoinstalacji, od których w istocie zaczyna się historia tej dyscypliny artystycznej. Dlatego na wystawie odnajdujemy jedynie trzy prace powstałe w latach 60.: *Button Happening* (1965) Nam June Paika, uważaną za pierwszą w ogóle taśmę Paika, *Lip Sync* (1969) Bruce’a Naumana oraz pochodzącą z tego samego roku taśmę Iry Schneidera *TV as a Creative Medium*, będącą dokumentacją wspomnianej wcześniej wystawy pod tym samym tytułem. Wszystkie pozostałe zostały zrealizowane w latach 70. Ta dysproporcja nie powinna szczególnie dziwić, trzeba bowiem pamiętać, że model Sony Portapak z 1965 roku, określany dziś jako pierwsza przenośna kamera wideo (choć ważył łącznie 22 kilogramy), był pozbawiony baterii, więc nie był zbyt praktyczny. Prawdziwa przenośna kamera Portapak – model CV-2004 – trafiła do sprzedaży, najpierw na rynku amerykańskim, dopiero w 1967 roku. Dlatego właśnie taśmy wideo zaczynają się pojawiać w twórczości artystów działających w USA dopiero pod koniec lat 60.

Wystawa pokazała sztukę wideo jako nową formę obrazowości ugruntowanej z jednej strony w technologii elektronicznej i wyrastającej z niej estetyki, a z drugiej w konceptualno-minimalistycznych tendencjach sztuki tego okresu. Zarazem ukazała ją też jako formę transrodzajową – dialog między trwaniem malowidła a performatywnością obrazu telewizyjnego. Celowi temu, obok ograniczenia się w wyborze

1–4 *Wideotaśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976)*
widok wystawy, fot. Ryszard W. Kluszczyński



1



2



3



4

prac jedynie do taśm (ograniczenie przestrzennych potencjałów sztuki wideo na rzecz wizualnych), sprzyjał również sposób przedstawienia dzieł wideo publiczności. Często prace te wymagały od widzów usytuowania się wobec nich w takiej samej pozycji, w jakiej ogląda się obrazy malarskie (fot. 1). Innym razem z kolei proponowano oglądanie prac w pozycji siedzącej (fot. 2). Ten zabieg – arbitralne uruchomienie dwóch porządków percepcji wobec podobnego rodzaju dzieł – wzmacniał tezę, że obrazowość wideo jest kontynuacją wcześniejszej – malarskiej – a jednocześnie zerwaniem z nią. Istotne znaczenie ma tu też fakt, że obrazy wideo były na wystawie często oglądane w pomieszczeniach z naturalnym światłem. Porządek wystawy konfrontował też publiczny charakter doświadczenia malarskiego z prywatnym, intymnym doświadczeniem telewizyjnym, w zbudowanych w tym celu swoistych kabinach (fot. 3). Wykorzystanie wyłącznie tradycyjnych monitorów pudeł, a nie płaskich, tak jak w przypadku ogromnej większości ekspozycji sztuki wideo (jeśli monitory nie są tam w ogóle wyparte przez projekcje), oprócz przywołania „ducha epoki” na poziomie aparatury przede wszystkim podkreślało transgresyjny charakter elektronicznej obrazowości wideo i wyłaniający się z niego nomadyczny status doświadczenia odbiorczego.

Konstrukcja samej wystawy, czysta, elegancka w swej prostocie, ciekawie nawiązuje do dominujących estetyk końca lat 60. i 70., ale i wydobywa techniczny charakter ekspozycji, eksponując na przykład jej okablowanie (fot. 4).

Wystawa *Wideotaśmy* pokazała sztukę wideo jako nową formę obrazowości ugruntowanej z jednej strony w technologii elektronicznej i wyrastającej z niej estetyki, a z drugiej w konceptualno-minimalistycznych tendencjach sztuki tego okresu.

Wyborem prac i sposobem ich uporządkowania wystawa przedstawia różnorodność postaw w sztuce wideo rozwijających się w tym okresie. Wielu artystów nie potrafiło się wówczas zdecydować, czy wideo ma im pomóc w ukształtowaniu nowej estetyki, nowych form artystycznych, czy też raczej ma posłużyć jako narzędzie zmiany społecznej. Ta zasadnicza dychotomia, właściwie rozpoznana, jest wpisana zarówno w wybór dzieł, jak i w strukturę wystawy. Odnajdujemy na niej głównie prace pojedynczych artystów, ale i jednego kolektywu aktywistycznego – Videofreex. Cała wystawa – ponad 50 prac 42 artystek i artystów – została podzielona przez kuratora, Michała Jachułę,

na cztery rozdziały. W pierwszym umieścił on prace skupione na ruchomym obrazie oraz dzieła odnoszące się do problematyki czasu, przestrzeni oraz rzeczywistości realnej i przedstawianej. Rozdział drugi stanowią prace poruszające kwestie egzystencjalne i tożsamościowe; silnie obecne są w nim wątki feministyczne, na przykład analiza patriarchalnych struktur społecznych. Kolejny rozdział zbiera prace podejmujące perspektywę konceptualną, analizy systemowe i rozważania metaartystyczne. Wreszcie rozdział czwarty i ostatni, najbardziej wewnętrznie zróżnicowany, prezentuje dzieła performatywne, różnego rodzaju działania dokamerowe i narracje.

Wystawa pod względem kuratorskim jest przedsięwzięciem udanym, przede wszystkim ze względu na sposób, w jaki odnosi się ona do medium wideo i sztuki wideo, jak i przez to, w jaki sposób, poprzez organizację wystawy, jej architekturę i sposób angażowania widzów, wciąga ich/je w analizę zarówno specyfiki medium, proponowanego przez nie doświadczenia, jak i miejsca sztuki wideo w kontekście świata sztuki i świata społecznego. Nie należy jej traktować jako próby przedstawienia/odwzorowania stanu sztuki wideo tego okresu, gdyż nie jest pod tym względem w pełni reprezentatywna. Nie sposób na podstawie samego doboru prac zrozumieć, dlaczego powszechnie przypisuje się twórczości Nam June Paika tak wielkie znaczenie w kwestii ukształtowania się sztuki wideo. Na wystawie brakuje zaakcentowania obecności tendencji krytycznych wobec ideologii spekta-

Tadeusz Kantor. Widma

Cricoteka, Kraków
wystawa stała, otwarta od 12 czerwca 2020
zespół kuratorski: Małgorzata Paluch-Cybulska, Michał Kobiółka

Są takie miejsca na wystawienniczej i muzealnej mapie Polski, które nie zmieniają się nigdy. Jeśli zaś podlegają zmianie, to tylko pozornej. Ich tożsamością, funkcją i celem bowiem jest, jak się zdaje, trwać niczym żywa skamielina lub Sycylia w *Lamparcie* księcia di Lampedusy, gdzie wszystko musi się zmienić, aby pozostać takie samo. Jednym z takich miejsc jest odwiedzony przeze mnie dzień przed wizytą w Cricotece zamek w Łąncucie. Nie byłem w nim od czasu ukończenia szkoły podstawowej, a wybrałem się tam z sentymentu w swoje trzydzieste piąte urodziny. Tak jak się spodziewałem, zamek, chociaż poddany gruntownej renowacji, w ogóle się nie zmienił przez te 20 lat. Filcowe kapcie zastąpione zostały wprawdzie foliowymi workami z powodów epidemiologicznych, pojawiły się także bilety na kod kreskowy i audioprzewodniki, te jednak powtarzają ciągle tę samą zgraną płytę. Urodziny okazały się niezwykle udanym powrotem do przeszłości i próbą prywatnej duchologii. Oglądając dzień później wystawę *Tadeusz Kantor. Widma* w głównej siedzibie krakowskiej Cricoteki, czułem się mniej więcej jak dzień wcześniej; tak jakbym stał przed odgrodzonym wyliniałym sznurkiem apartamentem chińskim księżnej marszałkowej Lubomirskiej na łańcuckim zamku i słuchał po raz setny opowieści o jej niskim wzroście i wysokich przychodach. Nie wiedziałem tylko, czy skończyłem właśnie 35 czy 15 lat. I który właściwie mamy rok w tym czarownym Królestwie Obojga Sycylii.

Cricoteka jest bowiem taką właśnie instytucją, która zdaje się zmieniać ciągle tylko po to, aby wszystko w niej pozostało po staremu. Najlepszym przykładem ilustrującym postawioną właśnie tezę i – co tu kryć – krytykę takiego stanu rzeczy są realizowane w niej co jakiś czas kolejne odsłony wystawy stałej. Tych w otwartej w 2014 roku nowej siedzibie instytucji na ulicy Nadwiślańskiej było już cztery; licząc zaś wraz z otworzonymi ostatnio *Widmami* pięć. Dynamika ta jest jednak pozorna, a służy wyłącznie powtarzaniu tej samej narracji na temat Tadeusza Kantora i jego sztuki. Jeśli porównać instytucję wystawienniczą do wydawnictwa, zaś wystawę jednego artysty do książki jednego autora, Cricoteka byłaby takim domem wydawniczym, który od sześciu lat wydaje tę samą powieść w nowej szacie graficznej. Fajne to może dla wyznawców, z pewnością jednak nużące dla ogółu czytelników i czytelniczek.

Cztery poprzednie odsłony wystawy stałej prezentującej twórczość Kantora zatytułowane były kolejno: *Odsłona pierwsza: Kolekcja*, *Odsłona druga: Dzieciństwo*, *Odsłona trzecia: Marioneta*, *Odsłona czwarta: Rzeźba*. Widziałem wszystkie cztery i za każdym razem moje zdziwienie rosło. Nie tyle za sprawą tego, co na kolejnych ekspozycjach było prezentowane, lecz raczej tego, w jaki sposób wystawy te konstruowały narrację na temat niemal kanonizowanego w Krakowie i – to bez ironii – jednego z najważniejszych artystów polskich drugiej połowy

XX wieku. Naturalnie zdawałem sobie sprawę, że każda z czterech prezentacji musi wręcz częściowo wykorzystywać te same prace i artefakty, których liczba jest przecież ograniczona rozmiarami kolekcji będącej w posiadaniu Cricoteki. I tak też było: przy każdorazowej zmianie ekspozycji wymieniano część obiektów, co najwyżej uzupełniając pokaz o inne, pominięte w poprzedniej odsłonie prace.

Jedne z nich, jak na przykład *Kąpiąca się* (1967), obiekt zestawiony przez Kantora z elementów pochodzących ze spektaklu *Kurka wodna* (1967), były prezentowane na wszystkich czterech odsłonach wystawy stałej. Inne, jak choćby *Dzieci w wózku na śmieci* z lat 80., pojawiały się i znikwały, zaistniawszy na odsłonie pierwszej, trafiły do magazynu przy drugiej, by objawić się znów na dwóch kolejnych. W ten oto mniej więcej sposób konstruowane były kolejne prezentacje kolekcji.

Każdej odsłonie towarzyszył odrębny skromny katalog składający się ze spisu eksponowanych prac wraz z ich krótkim opisaniem oraz z folderu zatytułowanego *Wystawa Tadeusza Kantora*, w którym znajdował się tekst poświęcony sztuce (głównie scenicznej) autora *Umarłej klasy*. W związku z tym, że te katalożki były bezpłatne i świetnie zaprojektowane przez Jakuba de Barbaro, zebrałem wszystkie. Zupełnie, jak teraz widzę, niepotrzebnie. Publikacje te bowiem, poza kilkustronicowymi spisami prac z ich opisami i informacją o usytuowaniu w przestrzeni galeryjnej, niczym się od siebie nie różnią. Dołączony do nich bowiem folder *Wystawa Tadeusza Kantora* za każdym razem jest taki sam i snuje identyczną, starą pewnie jak sama Cricoteka historię genialnego artysty i kolejnych faz jego teatru (od Podziemnego Teatru Niezależnego poczynając, a na Teatrze Śmierci kończąc) oraz (w bardzo okrojonym wymiarze) sztuki. Użyte w kolejnych odsłonach wystawy kategorie, takie jak dzieciństwo, marioneta i rzeźba, pozostają więc co najwyżej mglistymi, przywołanymi jedynie hasłowo postulatami, nie zaś istotną podstawą i „prawdziwym” problemem kuratorskim, badawczym i ekspozycyjnym.

Czy naprawdę, mógłby ktoś zapytać, piąta próba pokazania wystawy stałej Cricoteki nie różni się niczym pod tym względem od pozostałych? Czy nie wnosi niczego nowego, rysując niezarysowane dotąd perspektywy i opowiadając nieopowiedziane dotąd historie na temat życia i twórczości artysty? Cóż, najlepszą odpowiedź na te pytania daje piąty już w moim posiadaniu egzemplarz nieśmiertelnego folderu *Wystawa Tadeusza Kantora*, który kolportowano również i tym razem – a skoro był, to wzięłem. Towarzyszył mu tym razem katalożek, w którym kuratorzy wystawy, Małgorzata Paluch-Cybulska i Michał Kobiółka, pisali, że ekspozycja jednocześnie rozwija poprzednie odsłony wystawy stałej, jak i „poszerza zakres tematyczny udostępnionych zbiorów i narracji wystawienniczych”.

Tadeusz Kantor. Widma, widok wystawy, fot. Zbigniew Prokop, Krzysztof Kućma
dzięki uprzejmości Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie



Istotnie, na *Widma* składa się największa jak dotąd liczba eksponowanych w jednej przestrzeni galerijnej prac (prawie 30). W tym sensie faktycznie do czynienia mamy z pewnym poszerzeniem. Być może jest i tak, że – jak deklarują kuratorzy – „w prezentację wpisane jest pytanie o wcześniejsze odsłony wystawy stałej”, z pewną dozą rezerwy proponowałbym jednak czytać kolejną obietnicę kuratorską, wedle której w wystawę wpisana jest też „radikalna zmiana zastosowanej [podczas poprzednich odsłon] narracji o Kantorze”. Żadnej radykalnej zmiany bowiem tutaj nie ma, a narracja prowadzona jest tu tak jak w towarzyszącym każdej wystawie kolekcji kanonicznym folderze *Wystawa Tadeusza Kantora* i w każdym

Krążące po Krakowie i Cricotece widmo Kantora, zamiast wciąż interpretować, należy wreszcie zmienić. Zamykanie go w pseudoteatralnych dekoracjach i budowanie anachronicznej wystawy z ciemności nie służy ani twórczości artysty, ani jemu samemu, któremu bliżej teraz do upiora z *Wesela* niż do pojemnej dyskursywnie hauntologicznej figury widma.

pierwszym lepszym opracowaniu jego dzieła. W dodatku narracja ta prowadzona jest z nieznośnym zacięciem holistycznym. Autorzy ekspozycji sugerują, że zarówno ona, jak i sztuka Kantora obejmuje wszystko, a jej uniwersalność świadczyć ma o jej oryginalności. Przy wejściu na wystawę czytamy, że na biografie i twórczość Kantora wpływ miały: „pierwsza i druga wojna światowa, Holocaust, totalitaryzm, masowe ruchy i ideologie oraz przeobrażenia społeczno-polityczne”. To zaś tłumaczyć ma obecne w jego sztuce „deformację, rozbijanie formy, stany zagrożenia i ryzyka, opresję i tortury, przemoc na sztuce i życiu [WTF?]”. Zaprawdę, jest to rewolucyjne spojrzenie na twórczość artysty.

Ale wejdźmy do środka, do galerii, by zobaczyć, jak taką rzekomo uniwersalną, a naprawdę co najwyżej uniwersalistyczną narrację zbudowaną wyłącznie na enumeracji prowadzi się na 300 metrach kwadratowych. Jak też one pomieszczają ciężar gatunkowy, taką radykalną zmianę? I oto następuje coś (uwaga, spoiler!), czego się nie spodziewacie, czytając obietnice kuratorów, którzy zapewniali, że „przedmioty i kostiumy ze spektakli Teatru Cricot 2 prezentowane są w dużym zagęszczeniu i natłoku, co nawiązuje do pejzażu ruin i obrazu świata po katastrofie”, co sprawić miało, że „w tym kłębowisku obiektów i związanych z nimi idei budowane są napięcia odnoszące się do postulowanego przez Kantora «czytania w spłotach formy sił rządzących naszą epoką»”. Wchodzicie więc po drewnianym, dość wąskim, umieszczonym pośrodku galerii i prowadzącym w jej głąb, załamany jak, czy ja wiem?, berlińska błyskawica Daniela Libeskinda, trapie, który zbudowany jest z desek wziętych jakby z *Powrotu Odysa*, idzicie i myślicie sobie, że pomyliliście wystawę, bo oto w kompletnym mroku, w literalnej ciemności, zarysowuje się przed waszymi oczami ni to wejście do Narnii, ni to instalacja Christiana Boltanskiego. Wystawy nie ma, zamiast niej instalacja spod znaku *environment* zbudowana

z ledwo widocznych, „teatralnie” oświetlonych prac Kantora, do których oczywiście nie sposób podejść, gdyż nie możecie zejść z drewnianego trapu, i których oczywiście nie jesteście w stanie zidentyfikować, bo jest tak ciemno, że katalożek i towarzysząca mu, wydrukowana na czarnym tle mapa przestrzeni galerijnej zwyczajnie się tutaj nie sprawdzają.

Naturalnie taki wytrawny miłośnik Cricoteki i namiętny kolekcjoner folderu *Wystawa Tadeusza Kantora* jak ja nie potrzebuje mapy, gdyż lwią część spowitych ciemnością na wystawie prac widział już z cztery razy w ostatnich latach. Co jednak z innymi,

zapytacie? Bez obaw, w koronawirusowym świecie liczba zwiedzających jest skromna, muzea i galerie będące żywymi skamielinami mogą powrócić do tego, co lubią najbardziej: do trwania i prezentowania sztuki bez zważania na takie detale jak publiczność, co zawsze w nich była jak kwiatek do kozucha i zbędny ornament. Gdy zwiedzałem *Widma*, w galerii znajdowały się jeszcze dwie osoby. Jedną z nich był mój cierpiący na niedowidzenie w półmroku partner, który trzymając się kurczowo mojego ramienia, cudem nie spadł z tego fikuśnego catwalku dla widzów. Drugi zwiedzający nie miał niestety tyle szczęścia. Wszedłszy zamaszczył z aparatem fotograficznym, schował go momentalnie do kieszeni, po czym, może z wrażenia, zwałił się z drewnianego trapu, niemal uderzając głową w ławkę z *Umarłej klasy*. Wstał, otrzepał się i poprosił obsługę o latarkę lub włączenie światła. Niestety okazało się to niemożliwe, wzruszył więc ramionami i wyszedł.

A morał z tej historii jest taki, że krążące po Krakowie i Cricotece widmo Kantora, zamiast wciąż interpretować, należy wreszcie zmienić. Zamykanie go w pseudoteatralnych dekoracjach i budowanie anachronicznej wystawy z ciemności nie służy ani twórczości artysty, ani jemu samemu, któremu bliżej teraz do upiora z *Wesela* niż do pojemnej dyskursywnie hauntologicznej figury widma. Jak na razie wyprawę do Cricoteki rekompensuje wizyta w mieszczącej się na ostatnim piętrze kawiarni. Co za widok!

Wojciech Szymański

Wiosna na osiedlu Bema

Galeria Arsenał, Białystok
20 czerwca – 4 września 2020
kuratorki: Ewa Łączyńska-Widz, Monika Weychert

Najlepszy artysta to martwy artysta, jak mawiają historycy sztuki. Hasło to z powodzeniem można by zastosować także do osób publicznych, wszelkich zasłużonych przywódców, działaczy i bohaterów, którzy z chwilą wyzionęcia ducha z politycznych podmiotów zamieniają się w przedmioty polityki historycznej, których wizerunkiem można dla własnych interesów szermować, nie narażając się na opór ze strony nieboszczyka. Jednym z takich bohaterów w Polsce międzywojennej stał się Józef Bem, człowiek wielu talentów i profesji, zręczny przemysłowiec, inżynier, wynalazca, działacz polityczny, a nade wszystko wojskowy. Karierę militarną rozpoczął już jako piętnastolatek w Korpusie Kadetów, zaś w ciągu niespełna sześćdziesięcioletniego życia zdołał wziąć udział w kampaniach napoleońskich, powstaniu listopadowym, w czasie Wiosny Ludów obskoczyć kilka kluczowych bitew jako dowódca w armii węgierskiej, a karierę zakończyć jako generał armii

Krzysztof Gil, *Panorama*, 2020, fot. Maciej Zaniewski
dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku



Strzeleckim, nieopodal pałacyku, w którym dziś mieści się tarnowskie BWA. Białostocka wystawa to kontynuacja zeszłorocznej ekspozycji *Wiosna (lato, jesień, zima) Ludów* przygotowanej przez Monikę Weychert oraz Krzysztofa Gutfrańskiego właśnie w BWA Tarnów.

W Białymstoku znajdziemy część prac znanych już z Tarnowa oraz szereg nowych, niekiedy powstałych specjalnie na tę okazję. Prologiem jest witająca nas już w holu jedna z nich – tekstylna instalacja Doroty Podlaskiej *Generał uleczony – haft rekonstrukcyjny*. Na zielono-burej tkaninie, przypominającej z jednej strony wzór moro, a z drugiej zagrzybiały całun, artystka pieczołowicie wyhaftowała kilka rozproszonych kości. W ten sposób Podlaska symbolicznie „przywraca” Bemowi fragmenty ciała utracone lub pokiereszowane w ramach rozlicznych kampanii wojennych. Ikona ma się stać na powrót człowiekiem – nie tym znanym z obrazów i medali młodzieńcem z bokobrodami i przerzedzoną czupryną, który, gdyby tylko mundur zamienić mu na tużurek, mógłby równie dobrze uchodzić za romantycznego poetę, lecz weteranem, na którym wojny odcisnęły fizyczne piętno. Mniej dostrzegalne jest tu natomiast piętno psychiczne – możemy sobie co prawda podywagować o tym, czy Bem mógł cierpieć na PTSD, ale praca Podlaskiej ściąga go na ziemię tylko

Ikona ma się tu stać na powrót człowiekiem – nie tym znanym z obrazów i medali młodzieńcem z bokobrodami i przerzedzoną czupryną, który, gdyby tylko mundur zamienić mu na tużurek, mógłby równie dobrze uchodzić za romantycznego poetę, lecz weteranem, na którym wojny odcisnęły fizyczne piętno.

częściowo – starannie zaznaczone na instalacji przypominającej całun kości wyeksponowane są z namaszczeniem niczym relikwie, paradoksalnie znów Bema dystansując od widza. Zasadnicza część wystawy dzieli się na trzy części, w których Bem jako patron to pojawia się na horyzoncie, to znika. Oryginalną podróż prochów generała z Aleppo do Tarnowa i wszystkie skrupulatnie po drodze dokumentowane uroczystości wokół nich oglądamy na wideo zmontowanym z archiwalnych fotografii. Tuż obok wyświetlany jest jej rewers – podróż odbyta w odwrotnym kierunku przez Przemka Branasa, rozpoczęta performansem pod tarnowskim mauzoleum, a zakończona formalną konwersją na islam na granicy turecko-syryjskiej, udokumentowaną na dobrze już znanym wideo z 2016 roku. Mauzoleum

projektu Szyszki-Bohusza powraca jeszcze raz w obrazie Pawła Baśnika, a fragmenty historii Bema – na mrocznej, utrzymanej w czerniach i szarościach, wykonanej przez Krzysztofa Gila węglem, tuszem i grafitem na kartonie reinterpretacji *Panoramy Siedmiogrodzkiej*.

W kolejnym rozdziale na moment tracimy z oczu Bema, by zatopić się w samych obrazach i dźwiękach wojny. O ile jednak na początku kuratorcki zaserwowały nam bogate obrazy szczątków Bema i ich podróży, tak tutaj obrazy wojny zostają mocno zapośredniczone. W pracy Martyny Jastrzębskiej foundfootage’owe urywki hollywoodzkich filmów wojennych sąsiadują z rzeźbiarskimi obiektami w formie modelu samolotu czy inwalidzkich kul o czarnej, gruzłowatej powierzchni, jakby wyrzeźbionymi w smole. Tym uniwersalnym, banalnym kliszom wojennym przeciwstawiona jest praca o konflikcie bardzo konkretnym, choć nieoperująca żadnym obrazem – wiersz Szczepana Kopyta *#kobane* z 2014 roku. W ten sposób wracamy znów na obszar współczesnej Syrii, w której dokonał żywota Bem, a gdzie dziś toczy się kolejna wojna.

Wyklejony na ścianie tekst wiersza nie jest może szczególnie wyrafinowanym rozwiązaniem wystawienniczym, ale w tym przypadku odwrót od prac epatujących obrazami wojny na rzecz krótkiego

utworu o konflikcie obserwowanym przez ekran smartfona broni się swoją treścią, w tym przypadku o wiele ważniejszą niż sposób ekspozycji. Kopyt jako współczesny poeta nie rusza na front – jak Byron porwany romantyczną wizją walki niepodległościowej – ale prezentuje obraz gorzki na wszystkich możliwych poziomach. Mówi o brutalności wojny jako takiej, o jej odbiorze poprzez scrollowanego beznamiętnie newsfeeda, a wreszcie zadaje kluczowe w kontekście wystawy pytanie o postaci bohaterek i bohaterów. W tym przypadku jest to Arin Mirkin, młoda Kurdyjka, która w 2014 roku wysadziła się w powietrze w samobójczym ataku na budynek ISIS nieopodal granicznego miasta Kobane. Zgodnie z intuicjami Kopyta sprzed sześciu lat jej pamięć w powszechnej świadomości długo nie przetrwała. Już w samej formie ataku

Mirkin zaznacza się przesunięcie od dziewiętnastowiecznego obrazu wojny rozgrywanej w białych rękawiczkach, przez bohaterów pokroju Bema, do czystej nekropolityki. Jak pisał Achille Mbembe: „W logice męczeństwa pojawia się nowa semioza zabijania. Nie musi się ona zasadzać na relacji między formą a materią. [...] [C]iało staje się tu właściwym uniformem męczenników. [...] Samo ciało nie ma ani władzy, ani wartości”.

Dawni bohaterowie też jednak nie są wieczni, jak przekonują kuratorcki w trzeciej sali, zdominowanej przez numizmaty i papiery wartościowe. Oglądamy tu między innymi zestaw medali z wizerunkiem Bema, od najstarszego, odlanego w Niemczech tuż po jego śmierci, po skromniejsze peerelowskie medale z lat 70. Najmłodszy z tych walutowych zabytków to banknot dziesięciozłotowy wyemitowany w stanie wojennym – najmniej cenny nie tylko pod względem materiału, ale i rynkowej wartości. Krótką historię symbolicznej i dosłownej dewaluacji wizerunku Bema uzupełniają kuratorcki dwiema starszymi seriami prac na temat pieniędzy i polityki reprezentacji. Z jednej strony mamy więc kolaże Konrada Smoleńskiego z globalnym przejrzeniem wizerunków na banknotach i odbijającej się w nich polityki historycznej, z drugiej alternatywne projekty banknotów Daniela Rumiancewa eksponujące wartość pracy niewidocznej i niedocenionej, znane między innymi z ostatniej edycji Warszawy w Budowie. Dopełnia je wreszcie praca na temat dewaluacji dziedzictwa kulturowego, przygotowana na tytułowym osiedlu Bema w Białymstoku przez Dianę Lelonek. W szklanej gablocie artystka zamknęła stosik podniszczonych przedmiotów, tym razem jednak nie porośniętych przez grzyby i mchy, a zwęglonych w pożarze. Pochodzą one ze szczątków jednego z drewnianych domów na wspomnianym osiedlu, coraz szybciej wypieranych przez nowe budownictwo.

Wszystkie trzy rozdziały składają się na opowieść spójną i efektowną wizualnie, także za sprawą projektu ekspozycji przygotowanego przez studio Matosek/Niezgoda. Wszystko skąpane jest tu w czerniach i iście blackmetalowej, funeralnej powadze, a klimat mauzoleum podkreśla nawet ławka ustawiona przed telewizorami, o przeszkolonym siedzisku, którego podświetlone i wypełnione ziemią wnętrze przypomina kolejną gablotę ze szczątkami. Jednak jako narracja o polityce historycznej i nekropolityce wystawa zdaje się znacząco niedopowiedziana. O ile silne powiązanie z postacią Bema zeszłorocznej wystawy tarnowskiej było oczywiste – przez osadzenie w lokalnym kontekście, sąsiedztwo nie tylko mauzoleum generała, ale i fragmentu pokawałkowanej i rozproszonej po świecie *Panoramy Siedmiogrodzkiej* – tak

w Białymstoku, w którego przestrzeni Bem obecny jest tylko w formie tabliczki z nazwą osiedla, można by oczekiwać poszerzenia jej kontekstu.

Na tle epoki uroczysty transport szczątków Bema to w końcu tylko jeden z wielu akordów szeroko zakrojonej kampanii symbolicznych ponownych pochówków – dwa lata przed nim z Paryża ściągnięto na przykład prochy Juliusza Słowackiego. Przede wszystkim jednak wisi nad wystawą widmo polityki historycznej w wydaniu współczesnym – temat ten daje o sobie znać w pracy Branasa, ale niestety nie zostaje rozwinięty. Sprowadzenie prochów Bema z Turcji przez Węgry wpisywało się wszak w wizję utworzenia Intermarium, którego idea znów odbija się dziś czkawką. Ale spozierający zazdrośnie na Orbánowskie Węgry prezes Kaczyński nie musi sięgać do idei tak odległych, wszak zbudował własny nekropolityczny mit założycielski po katastrofie smoleńskiej. Powstały w odpowiedzi nań wizerunek Lecha Kaczyńskiego wydrążony w brzozie przez Pawła Althamera zdaje się zaś mówić o symbolicznej nekroprzemocy więcej niż operacje na dziewiętnastowiecznych bohaterach i obrazach. Józef Bem to zatem bohater wdzięczny, ale i bezpieczny. Może więc pora pozwolić mu ostatecznie spocząć, a relacje nekroprzemocy badać na przykładzie tych ciał, którym dzisiejsi aktorzy sceny politycznej uporczywie spocząć nie dają.

Piotr Policht

MAŁGORZATA MIRGA-TAS, 29. Ćwiczenia ceroplastyczne

Centrum Polskiej Rzeźby w Orońsku, Galeria Kaplica
6 czerwca – 11 października
kurator: Wojciech Szymański

Wystawa Małgorzaty Mirgi-Tas w Orońsku to na dobrą sprawę tylko jedno dzieło, a dokładniej: część pracy *Lost Memory* (2018–?). Mensa ołtarzowa dawnej kaplicy w Orońsku dźwiga figurę woskową upadającego mężczyzny. Centralnie umiejscowiono jeszcze figurę klęczącej kobiety, a inne woskowe elementy autorstwa Mirgi-Tas przemieszane są na ścianach z pozostałymi tam tablicami epitafijnymi. 29. *Ćwiczenia ceroplastyczne* tworzy kilkanaście odlanych z wosku destruktywnej figuratywnego Pomnika Pamięci o Zagładzie Romów w Borzęcinie, który zaprojektowała ta sama autorka. Bardziej i mniej rozpoznawalnych fragmentów figur, napisów, drzazg. Pomnik bowiem przetrwał zaledwie pięć lat, po czym nieznani sprawcy wyrwali go z betonowej podstawy linami holowniczymi i z niepotykana brutalnością rozbili na kawałki. Różowy wosk nie jest wygładzony i z bliska przywodzi na myśl skórę, z jej niedoskonałościami, porowatością i „żyłkowaniem”. Jeśli patrzeć z większej odległości, ekspozycja rodzi niepokojące wrażenie nieprzystawalności różowych elementów do stonowanej w barwach neoklasycystycznej przestrzeni z fragmentem polichromii autorstwa Alfreda Schouppégo. Dosłownie „obcego ciała”.

Artystka-Romka odnosi się w tej pracy do historii swojego etnosu. Zdekonsekrowana obecnie kaplica tworzy ramę pamięci dla tytułowej „29”: 3 mężczyzn, 5 kobiet i 21 dzieci, czyli 29 ofiar zagłady Romów. Oczywistym kontekstem pracy jest Porajmos – eksterminacja Romów, ale także historia jej upamiętnień i niepamięć. Zagłada Romów długo była wymazywana z obrazu drugiej wojny światowej, jej ofiary uczyniono niewidzialnymi, po prostu usuwając je z oficjalnej pamięci zbiorowej i lokując w społecznej niepamięci. Dopiero

Późno. Warto też zauważyć, że zwykle są to nader skromne tablice czy małe stele. Nieliczne nieco większe pomniki rzadko natomiast znajdują się w kluczowych przestrzeniach publicznych danego miasta. Badacze kultury romskiej Elena Marusziakowa i Vesselin Popow opisują tę sytuację jako „gesty zastępcze” władz. Łatwiej bowiem ufundować ułokowaną na peryferiach małą tablicę mówiącą o zbrodniach nazistowskich niż wszcząć publiczną debatę o zagładzie Romów, współsprawstwie lokalnej społeczności, prześladowaniach w danym państwie, które dokonywały się tuż po wojnie czy współczesnym antycyganizmie. O ile z inicjatywą stworzenia jakiegoś upamiętnienia występowały głównie romskie organizacje i przeżywczy, to jednak niezwykle rzadko zapraszani byli do przedstawienia swoich koncepcji. Powstawały realizacje oparte na wyobrażeniach o romskiej kulturze, narzucane z zewnątrz środowiska romskiego, a Romowie nie mieli żadnego wpływu na kształt, treść inskrypcji czy usytuowanie miejsc pamięci. Można zatem czytać te upamiętnienia jako kolejny wątek utrwalonej przemocy symbolicznej wobec mniejszości.

Na tym tle drewniany pomnik w Borzęcinie z 2011 roku wydaje się wyjątkowy, bowiem jego zaprojektowanie zlecono artystce romskiej. Borzęcińskie miejsce pamięci, usytuowane w lesie z dala od ludzkich siedzib, przywołuje setki podobnych miejsc leśnych rozstrzałań i ich prowizorycznych oznaczeń. Artystka położyła nacisk na swoistą „pamięć lasu” – szczątki ludzi stały się częścią ekosystemu, który nadal trwa, a drewniane elementy pomnika, choć figuratywne, dialogują z leśnym otoczeniem – nie-ludzkimi świadkami. Jednak także i ten pomnik potwierdził dwie prawidłowości. Upamiętnienia

Pokazywana w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku wystawa Mirgi-Tas jest znakomitą wypowiedzią na temat kruchej pamięci mniejszości, która choć przegrywa w wiodącym dyskursie, to się replikuje i trwa mimo wszystkich przeciwności, używając jedynie narzędzi słabego oporu.

w 1982 roku, wyłącznie dzięki „etnicznemu przebudzeniu” i działaniom romskiego ruchu politycznego tamtych czasów: demonstracji w obozie Bergen-Belsen (1979), głodowce na terenie obozu w Dachau (1980) i okupacji archiwum Uniwersytetu w Tybindze (1981), Sinto i Romowie zostali uznani za ofiary nazizmu, ofiary zbrodni na tle rasowym. I tak jak najwięcej pomników Szoah powstało w latach 60., pomniki Porajmos powstawały najliczniej z podobnym piętnastoletnim przesunięciem po 1982 roku, czyli dopiero na przełomie mileniów.

zagłady Romów są bardzo często dewastowane przez „nieznanych sprawców”: od berlińskiego Pomnika Sinti i Romów Pomordowanych w Czasach Nazizmu z 2012 roku, na którego szklanych ścianach wandalę wymalowali swastyki oraz hasło: „Zagazować ich”, po niedawne wydarzenia z 28–29 maja 2020 roku w Budapeszcie, gdzie zniszczono pomnik romskich ofiar Holokaustu, umieszczając na nim napis: „Zwalczanie Cyganów = zwalczanie przestępczości”. Do aktu dewastacji w Borzęcinie doszło w wigilię urodzin Adolfa Hitlera, co



Małgorzata Mirga-Tas, 29. Ćwiczenia ceroplastyczne, widok wystawy
fot. Jan Gaworski, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

także tworzy pewien wzór (próba spalenia koczowiska Romów z Rumunii we Wrocławiu w 2013 roku miała miejsce 20 kwietnia). Notoryczne niszczenie miejsc upamiętniania Romów wyjaśnia koncepcja „nie-miejsc pamięci” Romy Sendyki, o której pisała w 2013 roku w artykule *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de memoire)* w „Tekstach Drugich”: „Są dla otaczającej je wspólnoty niewygodne w takim sensie, że ich upamiętnienie jest większym zagrożeniem dla zbiorowej tożsamości niż (również grożące krytyką) poniechanie upamiętniania. [...] ponieważ społeczność topograficznie przypisana danej lokalizacji nie ma potrzeby lub wręcz nie chce lokować swej pamięci w tym obiekcie: chce go zapomnieć, nie-pamiętać”. Choć wszyscy powtarzają jak mantrę: „Pamiętajmy”, „Nigdy więcej” czy „Nie bądźcie obojętni”, to jednak okazuje się, że empatia nie obejmuje grup wykluczonych, a ofiary Holokaustu mogą nie być traktowane równościowo.

Punktem wyjścia pracy *Lost Memory* jest utrata i jej przeciwdziałanie. Artystka na zniszczenie pomnika odpowiedziała długotrwałym projektem, którego część prezentowana jest obecnie w Orońsku: od 2018 roku odlewa elementy pomnika w nietrwałych materiałach: wosku, mydle, porcelanie. Niemający końca performatywny proces powielania destruktyw to wskazanie na sprawczość przeżywców i ich potomków – tak daleką od biernej figury ofiary. Jeśli miałabym wskazać minus tej pracy, to jest nim kolor woskowych odlewów, który w zamierzeniu miał być prawdopodobnie bardziej cielisty, a obecnie wywołuje wrażenie obcowania z czymś sztucznym.

Wystawa Małgorzaty Mirgi-Tas pozornie wpisuje się w bardzo prosty sposób myślenia: ślad śladu po ofiarach zagłady umieszczono w „miejscu świętym”. Mnie jednak ten pomysł ekspozycyjny wydaje się dość przewrotny i w punkt. Dlatego właśnie zdecydowałam się przywołać w tym tekście rozbudowany komentarz historyczny. Przypomnieć wypada, że jedną z form antycyganizmu jest ahistoryczne traktowanie doświadczenia romskiego, a artyści-Romowie także bywają w tekstach krytycznych egzotyzowani. Praca Mirgi-Tas jest znakomitą wypowiedzią na temat kruchej pamięci mniejszości, która choć przegrywa w wiodącym dyskursie, to się replikuje i trwa mimo wszystkich przeciwności, używając jedynie narzędzi słabego oporu (mówiąc za Ewą Alicją Majewską). Wynoszenie romskiej ofiary „na ołtarze” wydaje się, w tym kontekście, mocnym gestem nasyconym wyjątkowo dojmującą, piękną ironią z ostrzem wymierzonym w społeczeństwo większościowe, dla którego wymazanie największej tragedii Romów w XX wieku okazało się politycznie użyteczne. Czy diagnoza artystki jest trafna, widać po tym, jak często temat zagłady Romów pojawia się w mediach. Nawet takie okazje jak Międzynarodowy Dzień Pamięci o Zagładzie Romów (przypadający 2 sierpnia) jest w nich najczęściej przemilczany, mimo że centralne obchody odbywają się na terenie Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Polsce.

Monika Weychert

Małgorzata Mirga-Tas, 29. Czerwca ceroplastyczne widoki wystawy
fot. Jan Gaworski, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku



DOMINIKA KOWYNIA, Próba cofania

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
22 maja – 21 czerwca 2020
kuratorka: Joanna Rzepka-Dziedzic

Powiada się, że Dominika Kowynia (rocznik '78) to artystka, której malarstwo zostało zauważone i docenione w skali ogólnopolskiej stosunkowo niedawno. Właściwie to kwestia ostatnich kilku lat. Już nie czas na pytania w stylu: dlaczego tak późno? Postawmy sprawę jasno – dzisiaj to pierwsza liga polskiego malarstwa, co potwierdzają seria wystaw indywidualnych, współpraca z galerią, udział w istotnych pokazach w publicznych instytucjach, bardzo dobra recepcja prac. Pod względem stylistyki i ogólnej poetyki jest to twórczość domknięta, niezbyt już podlegająca artystycznym woltom, dodatkowo ugruntowana na wielu motywach, którymi do tej pory opisywała ją krytyka.

Wystawa *Próba cofania* przygotowana przez Galerię Bielską BWA odzwierciedla ten moment. Pojawia się kilkanaście nowych płócien, ale towarzyszą im również starsze realizacje, niektóre sięgające nawet 2015 roku. Rozumiem ten zabieg. Z uwagi na ciężar podejmowanych przez artystkę

określające jej sztukę, jednak podczas oglądania konkretnych obrazów, bez wcześniejszego zapoznania się z dość insiderskimi historiami za nimi stojącymi, trudno będzie nam je wyłuskać. I bardzo dobrze! Na wystawie co chwila natrafiamy na obrazy dwuznaczne, o zawołanym przekazie. Artystka nie ułatwia widzowi zadania – postaci płaczą się ze sobą, są niekompletne, czasami sprawiają wrażenie bardziej wyciosanych niż namalowanych. Pojawiające się znikąd napuchnięte dłonie nie mają właścicieli. Ludzkie twarze są najczęściej syntetyczne, przetarte i bez wyrazu, czasami to po prostu plamy farby. Podobnie z krajobrazami i roślinnością.

Nawet kompozycje z pozoru jednoznaczne nieprzyjemnie uwierają, budząc kolejne wątpliwości. Taki jest na przykład *Wypadek*, obraz przedstawiający wylewające się z dostawczaka zwierzęce truchło. Pytanie, czy tylko zwierzęta ucierpiały? Podobnie *Przedpokój*, czyli przechadzająca się po

Na tle modnych we współczesnym malarstwie estetyk postcyfrowych albo tych sprowadzających obraz do szeregu znaków, znaczków i prostych, atrakcyjnie skonceptualizowanych motywów Kowynia wydaje się reprezentantką zupełnie innej ligi. To gęste malarsko obrazy, niemożliwe do ogarnięcia w zaledwie chwilę.

kwestii (do których mają zaliczać się między innymi katastrofa klimatyczna i ekologiczna, strajki kobiet, protesty społeczne) można przedstawić tę twórczość jako od dawna empatycznie skoncentrowaną na losach planety i jej ludzkich oraz zwierzęcych mieszkańcach. Ten opis już jednak parę razy słyszeliśmy. Nie wiem, czy wystawa „spajająca i rozwijająca wątki obecne w tej twórczości od dawna” to faktycznie najlepszy wybór. Na dobrą sprawę jedyną zmienną w charakterystyce twórczości artystki stanowi, ochoczo zresztą przez kuratorkę Joannę Rzepkę-Dziedzic przywołany, koronawirus. To spostrzeżenie pozostawmy jednak na marginesie.

Nie twierdząc, że podkreślanie zaangażowania i szczerego przejmowania się Dominiki Kowyni losami planety, zwierząt i ludzi mija się z celem. To bez dwóch zdań obecne, ważne i kluczowe wątki

mieszkańcu świnia. Zwierzęta funkcjonują najczęściej w kontekście ludzkim, na przykład jako trofea podczas polowań. Do końca nie wiadomo, jakie relacje łączą ludzkich bohaterów tych obrazów i co dokładnie robią: pomagają sobie czy przeszkadzają, udają się na wycieczkę czy uciekają przed jakimś zagrożeniem, przygotowują się na katastrofę czy próbują ocalić to, co po niej pozostało? Empatia i agresja nigdy nie uwidaczniają się w pracach artystki wprost, choć ani na moment nie opuszcza mnie poczucie, że stanowią fundamentalne podszycie wykreowanej przez artystkę nieprzyjemnej rzeczywistości. Pewnie dlatego na poziomie oddziaływania jej obrazy przypominają mi sceny z opowiadań Flannery O'Connor.

Widz, oglądając zaprezentowane na wystawie płótna, najczęściej zmuszony jest ślizgać się po



Dominika Kowynia, *Próba cofania*, widok wystawy, fot. Krzysztof Morcinek
dzięki uprzejmości Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej

powierzchni. Trochę to męczące – chciałoby się wiedzieć o tych scenach więcej. W tym kamuflowaniu przekazu przejawia się rodzaj artystycznej bezkompromisowości autorki. Dominika Kowynia nic nie musi udowadniać, z niczym się nie afiszuje, nikogo do niczego nie przekonuje. W tym sensie zaangażowane malarstwo artystki wypada wyjątkowo introwertycznie. Nie mam nic przeciwko, bo tym bardziej zwracamy uwagę na formalne aspekty obrazów. A jest na co patrzeć.

Na tle modnych we współczesnym malarstwie estetyk postcyfrowych albo tych sprowadzających obraz do szeregu znaków, znaczków i prostych, atrakcyjnie skonceptualizowanych motywów Kowynia wydaje się reprezentantką zupełnie innej ligi. To gęste malarsko obrazy, nie- możliwe do ogarnięcia w zaledwie chwilę. Płaskie, szkicowo potraktowane partie ubrań, ścian czy tła subtelnie łączą się z jakby wydrapanymi fragmen- tami – najlepiej uwidacznia się to na poziomie detalu, w roślinności, włosach czy też szybach samochodu. Wyjątkowo oryginalnie wypada również samo kadrowanie. W pewnej mierze

kompozycje artystki wywołują wrażenie zaczerp- niętych z fotografii. Z drugiej strony – głównie za sprawą bezbłędnych i nienachalnych zestawień kolorystycznych – całość wydaje się niemal wystu- diowana. Jeśli chodzi o formalną śmiałość i wdzięk, chyba tylko Paweł Śliwiński potrafił wzbudzić we mnie podobne odczucie.

Myślę, że twórczość tej artystki znajduje się obecnie w ciekawym punkcie. Intrygujące formal- nie obrazy, niejednoznaczne w wyrazie, akcentujące bieżące światowe kryzysy i bolączki – pokusa, aby ogrywać je w taki sposób, jaki podpowiada wystawa w bielskim BWA, jest duża. Jednak to nie są afisze ani morały. Malarstwo Dominiki Kowyni nas nie ocali, tym bardziej nie ocali planety. A skoro zdajemy sobie z tego sprawę, być może nadszedł czas, żeby spojrzeć na tę twórczość z nieco innej perspektywy.

Janek Owczarek

Prywatne mitologie. Urodziny Marty

Muzeum Współczesne Wrocław
6 grudnia 2019 – 31 grudnia 2021
kurator: Piotr Lisowski

Prywatne mitologie. Urodziny Marty to wystawa prezen- tująca prace z międzynarodowej kolekcji Muzeum Współczesnego Wrocław. Wystawa nie jest jednak próbą reprezentatywnego przeglądu tych zbiorów, ale opowiedzenia za pomocą dzieł wybranych artystów o sztuce ostatniego półwiecza, ale także o strategii kolekcjonerskiej tej placówki.

Gmach dawnego bunkra, a dziś siedziba Muzeum Współczesnego Wrocław narzuca liczne ograniczenia. Nie chodzi jedynie o szczupłość przestrzeni wystawienniczej, ale też sam układ pomieszczeń. Nieprędko doczekamy się zatem pełniejszej prezentacji zgromadzonych już zbiorów, a są w nich prace ważnych twórców neoawagardy polskiej (Włodzimierz Borowski, Jan Chwałczyk, Anna Kutera, Romuald Kutera, Andrzej Lachowicz, Józef Robakowski) i międzynarodowej (Július Kol- ler, Carolee Schneemann, VALIE EXPORT) oraz najciekawszych reprezentantów sztuki ostatnich 30 lat z Polski (Paweł Althamer, Mirosław Bałka, Wojciech Bąkowski, Agnieszka Polska, Joanna Rajkowska), ale nie tylko (Kader Attia, Jeremy

dziedzictwo, które jest na nowo odczytywane, rein- terpretowane, w którego obrębie są wyszukiwane postaci, wątki czy regiony zapomniane, mniej do niedawna dostrzegane, a nawet pomijane. W filmie Agnieszki Polskiej *Future Days* (2013) – jednej z prac otwierających wystawę *Prywatne mitologie. Urodziny Marty* – pojawiają się nieżyjący już twórcy neoawan- gardowi: Bas Jan Ader, Włodzimierz Borowski, Lee Lozano, Jerzy Ludwiński, Charlotte Posenenske, Andrzej Szewczyk i Paul Thek. Za życia nie mieli okazji do rozmów ze sobą (w większości nigdy się spotkali). Teraz w zaświatach wykreowanych przez Polską rozmawiają o sprawczości i społecznej roli sztuki, dyskutują, spierają się. Bohaterów filmu łączy wspólnota pokoleniowa – urodzili się w latach 30. ubiegłego stulecia lub na początku kolejnej dekady (wyjątkiem jest Andrzej Szewczyk). Choć często pozostawali na marginesie, dzisiaj są na nowo odkrywani. Ich twórczość staje się istotnym punk- tem odniesienia. „Wszystko, co się wydarzy, już się wydarzyło” – mówi jeden z bohaterów *Future Days*. Tak, ale – można dodać – jest inaczej opowiadane.

Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław posiada dwie zasadnicze, bardzo czytelne linie programowe: pierwsza dotyczy tradycji neoawangardy polskiej, druga – współczesności, której korzenie tkwią w doświadczeniu sztuki lat 60. i 70. XX wieku.

Deller, Dominique Gonzalez-Foerster, Klara Lidén, Deimantas Narkevičius, Roman Ondák).

To tylko niektóre przykłady nazwisk obecnych w kolekcji muzeum, zainicjowanej za dyrekcji Doroty Monkiewicz i kontynuowanej przez jej następców. Jednak nawet pobieżny przegląd zbiorów pozwala nakreślić dwie zasadnicze, bardzo czytelne linie programowe, którym jest ona pod- porządkowana (mimo że samo muzeum, opisując swą strategię kolekcjonerską, wymienia cztery: Archiwum Ludwińskiego, Sztuka Byłego Bloku Wschodniego, Tożsamość, Obecne/Nieobecne).

Pierwsza dotyczy tradycji neoawangardy polskiej, ze szczególnym naciskiem położonym na środowisko wrocławskie, wpisanej w szerszy kon- tekst (z zaakcentowaniem Europy Środkowej). To

Drugą główną linią porządkującą ten zbiór jest współczesność, której korzenie tkwią w doświadczeniu sztuki lat 60. i 70. ubiegłego stulecia. Nie mniej istotne są pominięcia czy luki w zgromadzonej już kolekcji, jak brak części waż- nych przedstawicieli sztuki krytycznej lat 90., ale też nikła obecność malarstwa ostatnich dekad.

Wystawa *Urodziny Marty* prezentuje jedynie część dotychczas zgromadzonych zbiorów – nie pokazano na niej wielu ważnych dzieł będących własnością muzeum. W dodatku wiele z ekspono- wanych prac to najnowsze nabytki – w 2019 roku muzeum wzbogaciło swoją kolekcję o 30 obiektów. Fragmentaryczność tego pokazu jest zapewne próbą znalezienia odpowiedzi na warunki wystawien- nicze, ale też wpisuje się w tendencję rezygnacji



Anna Kuter, *Na ogniu i betonie*, 1977, fot. Małgorzata Kujda
dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

z tworzenia stałych, niezmiennych przez lata wystaw, które budują określoną kanoniczną wizję sztuki (czego przykładem jest między innymi regularnie aktualizowany pokaz zbiorów paryskiego Centre Pompidou).

Wystawa *Urodziny Marty* rozpoczyna też dłuższy projekt *Prywatne mitologie* (stąd podwójny tytuł ekspozycji). Ma on być próbą ukazania, przy odejściu od linearnej, chronologicznej opowieści o sztuce, nieoczywistych związków, zależności, koincydencji. I ma pokazać to, co indywidualne, intymne czy prywatne, choć zdeterminowane społecznie.

Jednym z jej istotnych aspektów jest ukazanie trwania neoawangardowej tradycji. Wideo Laure Prouvost *Stong Story Vegetables* (2010) sąsiaduje na niej z filmem *Murderer* (1975) wrocławskiego duetu Antosz & Andzia (Stanisław Antosz i Katarzyna Chierowska). Francuska artystka opowiada dość osobliwą historię: o owocach i warzywach, które pewnej nocy spadły z nieba, zrobiły dziurę w suficie, a następnie wylądowały na jej łóżku. Z kolei *Murderer* rozgrywa się na plaży w Świnoujściu: nieświadoma zagrożenia blondynka pada ofiarą wąsatego mordercy. W obu pracach zaciera się granica między prawdą i fikcją, między kreacją i rzeczywistością.

Powstała w 2017 roku *Skin Doll #2* Anety Grzeszykowskiej, czyli lalka będąca nieoczywistym wizerunkiem artystki, znalazła się nieopodal pracy Krzysztofa Wodiczki, zaś krótki

film z 1976 roku *Bez tytułu (cięcie)* chorwackiego filmowca Gorana Trbuljaka przedstawiający akt zniszczenia sąsiaduje z powstałymi w 2017 roku *Historiami sztuki* Karoliny Breguły opowiadającymi o rozmaitych zamierzonych lub przypadkowych dewastacjach dzieł. Jednak wystawie patronuje przede wszystkim osoba Jerzego Ludwińskiego, którego dorobek stał się dla twórców MWW jednym z kluczy do myślenia o sztuce jako o nieustająco rozszerzającej się strukturze oraz do refleksji nad samą instytucją. Opisywany przez Ludwińskiego proces, nasilający się w latach 60. XX wieku, doprowadził do utożsamienia się sztuki z rzeczywistością, a spór o nią przeniósł się na pola wyznaczone przez stosunki polityczne, społeczne czy światopoglądowe.

Wystawa *Urodziny Marty* jest próbą potwierdzenia aktualności tego rozpoznania. Jak można przeczytać w tekście towarzyszącym ekspozycji, przekonanie Ludwińskiego, że sztuka „przyszłości dążyć będzie do dalszego zacierania swoich granic i obszarów aktywności, zmierzając do całkowitego połączenia się z rzeczywistością”, jest nie tylko pracowaniem przez neoawangardę ambicji historycznej awangardy, ale znajduje odzwierciedlenie we

współczesnych artystycznych poszukiwaniach”. Sam krytyk i teoretyk sztuki jest obecny na wystawie. Natalia LL podczas VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach w 1970 roku okleiła sześcian zdjęciami Ludwińskiego – widok z dwóch profili i *en face* – w podobny sposób, jak wykonuje się dokumentację przestępcom (*List gończy*, 1970).

Cała narracja wystawy została zaś podporządkowana trzem liniom. Pierwsza dotyczy pamięci i historii, ich dokumentowania, przechowywania czy gromadzenia śladów. Ich interpretacji, nowych odczytań. Zarówno historii sztuki, jak i historii społecznej czy politycznej. Bliskiej nam czasowo czy geograficznie oraz bardzo odległej. Ed Atkins w *Podstępny umyśle* (2012) przygląda się – wykorzystując stary materiał

filmowy – rozproszonej dziś kolekcji André Bretona: afrykańskim rzeźbom, rękopisom, książkom i obiektom związanym z ruchem surrealistycznym. W pracy Piotra Kurki *Ceremonie (Istoty)* (2016/2017) pojawiają się odniesienia do wymarłego plemienia Selk’nam zamieszkującego archipelag Ziemia Ognista oraz do... słynnej archaicznej Wenus z Willendorfu. Zaś Karol Radziszewski przypomina historię czarnoskórego uczestnika powstania warszawskiego – Augusta Agboli O’Brown, pseudonim „Ali”.

Cała grupa prac dotyczy znaków i symboli. Ich zmieniania, przemijania, zawłaszczania. Sándor Pinczehelyi w pracy *Sierp i młot* (1973) sfotografował się z tytułowymi narzędziami, tworząc ironiczny portret twórcy w czasach „gulaszowego komunizmu” epoki Jánosa Kádára. Wideo *Czarny kwadrat na Placu Czerwonym* (1992/1997) IRWIN to zapis akcji, podczas której artyści bez uzyskania jakichkolwiek pozwoleń rozłożyli w 1992 roku pod Mauzoleum Lenina na placu Czerwonym w Moskwie wielki kwadrat z czarnej tkaniny, nawiązując swym działaniem do ikonicznego dzieła rosyjskiej awangardy *Czarnego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicza. Z kolei Igor Grubić w filmie *Monument* (2015) pokazuje losy jugosłowiańskich pomników upamiętniających miejsca walki z naziistami w czasie drugiej wojny światowej. Powstałe w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia, niezwykle ciekawe formalnie, dziś w większości niszczone, a pamięć o nich ginie.

W tym zbiorze prac grających ze znakami jest też dyptyk Jarosława Modzelewskiego *Bez tytułu* (1980), będący częścią dyplomu artysty zatytułowanego *Wobec człowieka*, poświęconego tak zwanym znakom umownym, jak pacyfa czy rodło. Nie jest to jedyny przykład malarstwa lat 80. Niedaleko dyptyku Modzelewskiego znalazł się obraz innego członka Grupy – Marka Sobczyka. *16-letnia Olbrzymka z Jastrzębia* (1983)

przedstawia polską judoczkę, olimpijkę i medalistkę mistrzostw świata Beatę Maksymow. Rozpocząła ona swoją karierę w Jastrzębiu-Zdroju, mieście, które było jednym z ośrodków protestów robotniczych (w czasie stanu wojennego doszło tam do pacyfikacji Kopalni Węgla Kamiennego „Manifest Lipcowy”). Jest wreszcie i dwustronny obraz Jerzego Truszkowskiego *Nihilistyczne Zakłady Wydawnictw Somnambulicznych. Amerussian Flag* (1984), w którym artysta wykorzystał szkolną mapę przedstawiającą Europę po drugiej wojnie światowej. Po jednej ze stron płótna zaznaczono wyraźnie Związek Radziecki oraz sowiecką strefę wpływów, po drugiej

Wystawa *Urodziny Marty* rozpoczyna dłuższy projekt *Prywatne mitologie*. Ma on być próbą ukazania nieoczywistych związków, zależności i koincydencji kolekcji MWW. I ma pokazać to, co indywidualne, intymne czy prywatne, choć zdeterminowane społecznie.

Truszkowski połączył flagi obu tych państw. I to obrazy Modzelewskiego, Sobczyka i Truszkowskiego (a także Pawła Susida) są jednymi z najciekawszych punktów wrocławskiej wystawy. Jest to bowiem propozycja spojrzenia na nowo na malarstwo lat 80., długo pozostające nieco na marginesie zainteresowania głównych instytucji zajmujących się sztuką najnowszą.

Obrazy Sobczyka i Susida są też przykładami krytycznego spojrzenia na rzeczywistość. To kolejna z linii narracyjnych, wokół których zorganizowana jest wystawa. Jej zadaniem jest też jednocześnie postawienie pytania o sprawczość sztuki i jej uwikłania w utopie, ideologie czy społeczne zaangażowanie.

Trzeci obszar dotyczy natomiast poszukiwań kształtujących doświadczenie tożsamości jednostki i społecznej interakcji. I to od pokazanego w tej części filmu Iona Grigorescu *Urodziny Marty* (1976) zaczerpnięto tytuł całej wystawy. Rumuński artysta zarejestrował urodzinowe spotkanie. Widzimy rodzinę i przyjaciół w intymnej, bardzo prywatnej sytuacji. Równolegle Grigorescu filmuje to, co dzieje się na ulicy: przechodniów czy bawiące się dzieci. Obie sfery się przenikają. To, co intymne, i to, co publiczne. Trudno je rozdzielić, odseparować. Ujednoznacznąć. I ów brak jednoznaczności można dostrzec na całej wystawie – jakby jej kurator Piotr Lisowski nie chciał wskazywać ostatecznych konkluzji. To słabość, ale też siła tej dość przewrotnej ekspozycji.

Piotr Kosiewski

MARIUSZ WARAS, Mobilki

Gdańska Galeria Güntera Grassa
15 maja – 20 czerwca 2020
kuratorka: Joanna Stembalska



Mariusz Waras, Mobilki, widok wystawy, fot. Mariusz Waras
dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

Mariusz Waras wywodzi się z polskiej sceny streetartowej, na której funkcjonuje już od wielu lat. Opowieść o jego wystawie *Mobilki* w Gdańskiej Galerii Güntera Grassa – która swoją pierwszą odsłonę miała kilka miesięcy temu w BWA Wrocław – można więc zacząć na co najmniej dwa sposoby. Pierwszy to jego narastające zaangażowanie polityczne, które skumulowało się kilka lat temu, kiedy na budynku w Gdańsku, w którym znajdowała się jego pracownia, ogromnymi muralami komentował bieżącą sytuację polityczną w Polsce. Traf chciał, że było to nieopodal Muzeum II Wojny Światowej, więc gdy przejmował je rząd PiS, Waras na ścianie wymalował ogromny portret ministra Głińskiego w stroju egipskiego faraona. Bryła budynku muzeum przypomina piramidę, a wchodząc do budynku, trudno było jego spojrzenia posyłanego z kilkunastometrowego malowidła nie zauważyć.

Później w tym samym miejscu zaczęły pojawiać się kolejne portrety: podobizna Jarosława Kaczyńskiego w stroju

Juliusza Cezara namalowana wyłącznie czerwoną farbą, Jana Szyski z porożem na głowie albo Antoniego Macierewicza jako małego modelarza z papierowym samolotem. Wymowne postacie na bieżąco komentowały polityczną rzeczywistość, ale w pewnym momencie wyszły poza wymiar ściany, krążąc w internecie w postaci plików graficznych. Nieraz obrazowały artykuły będące komentarzami do sytuacji Polski, także wtedy, gdy już zostały zamalowane, a budynek WL-4 wyburzono – podobizna Kaczyńskiego autorstwa Warasa pojawiła się w „Polityce”, ale też w „The New York Times”.

Waras tymi działaniami odwoływał się do ulicznych ruchów artystycznych z lat 80., kiedy ulice miast były pełne hasel opozycyjnych, a nie istniały jeszcze internetowe memy, które później przejęły funkcję komentowania. Gdański artysta

balansuje na pograniczu tych światów – pierwsze życie jego murale mają na ścianie, drugie zyskują w sieci, po udostępnieniu przez internautów; teraz nie trzeba już oglądać ich na żywo. Pandemia tę moc pokazuje dobitnie – Waras w jej trakcie przygotował kilka kolejnych prac, które jedynie naniósł w programie graficznym na zdjęcia ścian gdańskich budynków. Choć opatrzył je hasztagiem #fakemural, mnóstwo osób się nabrało, myśląc, że prace istnieją naprawdę. I na dobrą sprawę w dobie fake newsów fizyczne istnienie murali rzeczywiście zaczyna tracić na znaczeniu, co paradoksalnie bynajmniej nie odbiera im wartości: w takim wypadku są internetowym memem, który na niby funkcjonuje w mieście. Komentarz jest jednak cały czas tak samo celny, a jednocześnie odczarowuje murale jako nośniki w ostatniej dekadzie zawłaszczone przez miasta do zdobienia ścian blokowisk w ramach malarskich festiwalu.

Drugi punkt wyjścia, który też łączy się z tym, co widzimy w GGGG, to projekt *m-city*, zainicjowany przez Warasa ponad dekadę temu. Czarno-białe wizje miast ujęte niczym w Google Maps składały się z modułowych części, wyglądały jak klocki. Rozprzestrzeniając je po miastach, Waras ukonstytuował swój charakterystyczny styl, który później rozwijał, malując industrialne formy pełne kominów, zębatek i fabryk, ale otworzył się też na widza. Dał mu bowiem możliwość samodzielnego korzystania z modułów i tworzenia indywidualnych murali, własnych miast po wydrukowaniu szablonów ze strony internetowej.

Mariusz Waras sytuacje polityczne doprowadza do absurdu, wróć: to, co politycy doprowadzili do absurdu, on przedstawia w formie prostych, jednobarwnych instalacji, które są łatwe w obsłudze jak zabawki przeznaczone dla dzieci do lat trzech.

Mobilki są gdzieś pomiędzy tymi działaniami – to gorzki komentarz do rzeczywistości, a jednocześnie zabawa, podejście z przymrużeniem oka. Są jak pamiętane z dzieciństwa pajacyki na sznurku, którego pociągnięcie wprawia je w ruch. Jednokolorowe, ludyczne, jakby żywcem przyniesione z jarmarku. Można, a nawet trzeba ich dotknąć, bo to widz ożywia je w galerii, wskrzeszając gesty polityków znane z mediów.

Najstarszy mobilek – *Przepraszam, czy tu biją?* – to odwołanie do pobicia w Radomiu działacza Komitetu Obrony Demokracji przez przedstawicieli Obozu Narodowo-Radykalnego. Kolejny, *Pralat*, to pomnik księdza Henryka Jankowskiego w formie wahadła – początkowo artysta miał pomysł, aby postawić go nieopodal kościoła Świętej Brygidy, gdzie znajdował się rzeczywisty pomnik praelata, ale zrezygnowano z tego po filmie braci Sekielskich i reportażu Bożeny Aksamit. Wahadło świetnie odnosi się do dyskusji na temat tej kontrowersyjnej, a jednocześnie znaczącej dla gdańskiej historii postaci. Zostawić czy zdjąć, piętnować czy

nie oskarżać – Waras proponuje rozbijać wahadło tak, jak między jedną a drugą perspektywą wahał się społeczny dyskurs.

W sali GGGG wita nas *Czasy się zmieniają, a Pan Piotrowicz zawsze w komisji*: urna wyborcza, z której wyskakuje postać o konturach Stanisława Piotrowicza – nie sposób jej ukryć, bo konstrukcja huśtawki, na której jest umocowany, sprawia, że niezależnie od tego, jak bardzo chcielibyśmy go schować (czytaj: odwołać), za chwilę pojawia się drugi (czytaj: wraca). Na środku z sufitu zwisa *Pierwszy narciarz RP*, już w tytule niezwykle ironiczny: prezydent Andrzej Duda na nartach – gorzki komentarz do sportowych wyczynów polityka w czasie, kiedy powinien zajmować się swoimi obowiązkami wynikającymi z piastowanego stanowiska. Widzimy też *Zbigniewa Stonogę na liściu* – podobiznę uproszczonej graficznie głowy bohatera czy raczej antybohatera internetu – zduplikowanego niemal jak w programie graficznym. Stonogę-mem u Warasa możemy wprawić w ruch. Gdy zakręcimy kołowrotkiem w znajdującej się nieopodal pracy *Środkowy palec Lichockiej*, reprezentantka niechłubnego gestu-symbole obrazującego stosunek rządu do obywateli kręci dłonią z wystawionym środkowym palcem – uwiecznienie jej gestu po głosowaniu decydującym

o przekazaniu 2 miliardów złotych dla TVP zamiast na oddziały onkologii tu przypomina pajacowanie Jasia Fasoli. A przecież to zdarzyło się naprawdę i śmieszne nie było. Możemy też zabijać kolumną samochodów, które uczestniczyły w *Wypadku premier Beaty Szydło*. Po co? Waras w prześmiewczy sposób pokazuje rzecz oczywistą – kto spowodował wypadek – w której rząd usilnie chciał odwrócić kota ogonem. Są jeszcze gorzkie odniesienia do wydarzeń z ostatnich tygodni – w pracy *Minister zdrowia klaszcze lekarzom* dłonie będącego przykładem hipokryzji ministra Szumowskiego możemy zaklaskać w rzekomej podzięce lekarzom. Kiedy to wszystko wymieniam, aż wierzyć się nie chce, że wciąż mówimy o rządzących, których gesty są symboliczne w najbardziej negatywnym wydaniu, i że tak szybko weszły w obieg. Waras to w kolorowej formie uwypukla, pokazując ich oddziaływanie i szybkie już zakorzenienie w społecznej debacie.

Mariusz Waras, *Mobilki*, widok wystawy, fot. Mariusz Waras
dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej



Ostatnią, najświeższą – bo polska rzeczywistość wciąż nas przecież zaskakuje – jest *P3PR*, logotyp Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej z lat 40., w którym jedną z liter artysta zamienił na cyfrę 3, odwołując się do afery w Programie Trzecim Polskiego Radia, wywołanej piosenką *Mój ból* Kazika Staszewskiego. *Mobilki* nie ograniczają się tylko do ściennych instalacji, które wprawia się w ruch, pociągając za sznurek – jest tu krwistoczerwona skrzynka Poczty Polskiej, na której widnieje nazwisko Duda. Bo przecież taki miał być cel majowych wyborów, wybrać z góry pewnego kandydata, kiedy w czasie pandemii inni nie mogli brać udziału w uczciwej kampanii wyborczej. Waras sytuacje polityczne doprowadza do absurdu; wróc – to, co politycy doprowadzili do absurdu, Waras przedstawia w formie prostych, jednobarwnych instalacji, które są łatwe w obsłudze jak zabawki przeznaczone dla dzieci do lat trzech. Mają większy rozmiar, bo to obiekty w skali 1:1 – podobna Jankowskiego, jak na pomnik przystało, dominuje nad osobami w galerii, obok klaszczącego z kolei obok Szumowskiego możemy przystanąć, głowa w głowę. Waras uprościł postacie, malując każdą w jednym kolorze, są proste do odczytania, zachęcają do interakcji i nadawania nowych sensów. Nie ma co nad nimi deliberować, trzeba się pobawić. Nie są podpisane, ale jeśli choć trochę śledzi się publiczną debatę, trudno nie skojarzyć ikonicznych już (niestety) momentów z udziałem konkretnych postaci – gesty i charakterystyczne rysy twarzy nie są specjalnie trudne do odczytania.

Waras wychodzi z jednowymiarowej ściany, tworząc instalacje odwołujące się do konkretnych wydarzeń, które miały miejsce w Polsce w ciągu kilkunastu minionych miesięcy. Pandemia nie pozwala na malowanie nowych prac, ściany w WL-4 już nie ma, pozostały więc ludyczne mobilki, które przecież równie dobrze można byłoby powiesić sobie nad łóżkiem jak zabawki, tam, gdzie teraz z laptopa wyskakują kolejne memy – funkcję mają tę samą co ściennie murale. Miejsce i forma są inne – to nie monumentalna sztuka w przestrzeni, która jest taka wymowna już za sprawą samej formy, ale niby-zabawki, przedmioty bardziej kameralne. Działają inaczej – przez ludyczny kształt wchodzimy w relację z gestami polityków znanymi z mediów, dostrzegamy ich absurdalność, kiedy napędzamy polityczne gesty. Sami uruchamiamy polityczny potencjał. Waras pokazuje, że wiele z nich jest tak nie na miejscu, że zasługują na absurd ukazania ich w postaci zabawek, kuriozum, bo trudno racjonalnie ustosunkować się do środkowego palca Lichockiej, klaskania Szumowskiego, prezydenta narciarza czy Kaczyńskiego, który lubuje się w rodeo. Waras swoimi pracami o tym przypomina i pokazuje, że być może dla niektórych polityka to jedna wielka zabawa. W sumie śmieszne. W sumie trochę straszne.

Jakub Knera

TERESA TYSZKIEWICZ. Dzień po dniu

Muzeum Sztuki, Łódź
29 maja – 31 października 2020
kuratorka: Zofia Machnicka

Teresa Tyszkiewicz była jedną z najaktywniejszych postaci w polskiej sztuce końca dekady Edwarda Gierka. Uczestniczyła w ruchu Foto-Medium-Art, działała w kręgu Galerii Współczesnej w Warszawie, współtworzyła Zespół Filmowy „Remont”. Pierwsze filmy robiła z mężem Zdzisławem Sosnowskim (między innymi powstałe w 1979 roku *Stałe zajęcie*). W 1980 roku zaczęła tworzyć samodzielnie. Dwa lata później osiadła w Paryżu. Przez ten wyjazd przestała wystawiać w kraju. Przemiany po 1989 roku w jej przypadku nie przyniosły znaczącego odwrócenia sytuacji. Jej twórczość nadal, poza nielicznymi wystawami, jak udział w głośnym *Jesteśmy* w warszawskiej Zachęcie w 1991 roku, była słabo obecna. Dopiero zainteresowanie polską neoawangardą rosnące w drugiej dekadzie XXI wieku spowodowało, że zostały przypomniane prace Tyszkiewicz tworzone ze Zdzisławem Sosnowskim. Łukasz Ronduda w kluczowej dla przypomnienia tego czasu książce *Sztuka polska lat 70. Awangarda* Sosnowskiemu poświęcił nawet oddzielny rozdział. Jego twórczość wpisał w nurt sztuki konsumpcyjnej, podejmującej grę z kulturą masową i popularnymi wyobrażeniami na jej temat, a filmy zrealizowane wspólnie z Tyszkiewicz uznał za najpełniejszy wyraz zainteresowania polskich artystów w tym czasie erotyzmem. Wystawa w Łodzi pozwala – wreszcie – zobaczyć pełny przegląd prac artystki, która zmarła 22 stycznia 2020 roku, niedługo przed otwarciem ekspozycji. Zgromadzono na niej

niemal 80 prac, z których część nigdy nie była prezentowana. Pominęto jednak te najwcześniejsze, zrealizowane wspólnie z mężem. Zrezygnowano też z układu chronologicznego. Z powstałych w ostatnich 40 latach obrazów, filmów, fotografii i obiektów ułożono bardzo spójną opowieść. A nawet, jak to określiła kuratorka wystawy, przybrała ona formę instalacji – prace z różnych okresów ze sobą rezonują (tę jedność podkreśla dodatkowo staranna architektura autorstwa Jarosława Kozakiewicza). Dzięki łódzkiej wystawie Tyszkiewicz okazuje się jedną z najwyrazistszych i najciekawszych artystek ostatniego półwiecza. Tyszkiewicz początkowo koncentrowała się na nowych mediach, przede wszystkim na filmach rejestrujących jej performansy. W ten sposób powstało między innymi *Ziarno* z 1980 roku. To jedna z kluczowych prac na wystawie. Artystka kładzie się na tytułowym ziarnie, zanurza się w nim, obsypuje nim. Żarliwie, wręcz namiętnie. Masy małych ziarenek otulają ją, przysłaniają. Częścią z nich artystka wypełnia pary pończoch. Powstają formy multiplikujące fragmenty kobiecego ciała, żyjącego równolegle, samodzielnego, ale też uzupełniającego członki



Teresa Tyszkiewicz, *Dzień do dnia*, widok wystawy, fot. Anna Zagrodzka
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Tyszkiewicz – okłada się nimi, tuli się do nich, dopina je do swego ubrania...

Wszystko w tym działaniu jest bardzo sensualne, chwilami erotyczne. To wizja kobiety budowana niemalże w kontrze do wcześniejszego wizerunku, kreowanego we wspólnych pracach ze Zbigniewem Sosnowskim, tworzonego zgodnie z ówczesnymi kanonami kobiecości i podporządkowanego wyobrażeniom kreowanym przed modę oraz media i w którym męskie spojrzenie na kobietę odgrywa znaczącą rolę (ale też wizerunku poddawanego przez artystów krytycznemu oglądowi). Dlatego też ten wcześniejszy kontekst wspólnych działań z Sosnowskim, mimo wytyczenia na wystawie owej wyraźnej cezury czasowej, wydaje się wręcz konieczny dla zrozumienia twórczości artystki.

Element swoistej polemiki z tymi wyobrażeniami jest zresztą obecny w pracach samej Tyszkiewicz. W *Ziarnie* pojawia się ona sama w modnych, nawet wyzywających ubraniach. Z kolei w specjalnie na potrzeby prezentacji w Muzeum Sztuki zmontowanym i wcześniej niepokazywanym filmie *ARTA* (1984/2019) zestawiała różne własne wizerunki – kobiety w białej, powłóczystej, dość tradycyjnej sukience i atrakcyjnej, grającej z męskością kobiety ubranej w czarny garnitur i palącej cygaro.

Z kolei w filmie *Dzień po dniu* (1980) widzimy kobietę ciągnącą pończochy wypełnione zapewne ziarnem. To jakby dwie osoby, równolegle istniejące. Jedna w czarnych pończochach i szpilkach, druga bezwładna, obła, trochę bezkształtna.

Teresa Tyszkiewicz w swych działaniach zaczynała sięgać po kolejne materiały: pióra, ziemię, watę. Po to, co niemalże archetypowo z kobiecością jest związane. Zostały one skonfrontowane z ciałem artystki, najczęściej nagim, bezbronnym. I to na zderzeniach, napięciach zbudowana jest jej twórczość – z jednej strony erotyzm i kruchość, z drugiej brutalność, ból i siła. Z jednej strony procesualność, próby zapisania osobistych emocji oraz podświadomych pragnień, z drugiej zmaganie się z materialnością i cielesnością.

Pisanie o roli cielesności w przypadku sztuki kobiet staje się już banałem, jednak w przypadku Teresy Tyszkiewicz nie sposób go pominąć. To ciało, jak mówiła sama artystka, jest „łącznikiem” między rzeczywistością i wyobraźnią. Jest „bazą”, „domem” chroniącym jej osobowość. Jest to też, jak pisze kuratorka łódzkiej wystawy Zofia Machnicka, ciało „świadome swojej seksualności, doświadczające przyjemności, momentami bezwstydne”, a przynajmniej „bez wstydu manifestujące kobiecość i kobiece doświadczenie. Także – a może przede wszystkim – ciało traktowane jako medium artystyczne, jako źródło poznania oraz nierzadko bolesnego doświadczania”.

Po wyjeździe artystki z Polski powstawały filmy, ale też fotografie czy asamblaży, w których wykorzystywane

Teresa Tyszkiewicz sięgała po materiały, które kojarzą się z kobiecością: pióra, ziemię, watę. Zostały one skonfrontowane z ciałem artystki, najczęściej nagim, bezbronnym. I to na zderzeniach, napięciach zbudowana jest jej twórczość – z jednej strony erotyzm i kruchość, z drugiej brutalność, ból i siła.

były zapisy z jej działań. Teresa Tyszkiewicz sięgnęła też po nowy materiał – szpilki krawieckie. To z nich zaczęła tworzyć swoiste obrazy. „Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny” – opowiadała sama artystka. „Uklucie, opór i chęć, aby go zwalczyć. [...] Jest łagodna po ujarzmieniu, ale w trakcie pracy boję się, bo jest niebezpieczna, atakująca”. Szpilki wbijała w fotografie, w papier, płótno. Początkowo sięgała po małe formaty. Często wykorzystywała papier, do którego za pomocą szpilek przytwierdzała na przykład kawałki waty. W innych pracach za pomocą pędzla wprowadzała kolor. Z czasem coraz częściej używała płótna, do którego przyszpilała inne materiały, jak folię czy papier, a same prace zaczęła realizować w sporych rozmiarach – najchętniej używała formatu 300 × 150 cm.

Wbijanie szpilek stało się dla Teresy Tyszkiewicz niemalże rytuałem – 800–1000 szpilek dziennie – swego rodzaju performansem, w którym te same gesty są nieustannie powtarzane. Umiejętne połączenie filmów czy fotografii będących zapisem działań „szpilkowych” jest jednym z największych sukcesów twórców łódzkiej ekspozycji. Owa stałość i niezmiennosc działań Teresy Tyszkiewicz może nawet przypominać inne cykliczne artystyczne działania, jak *Obrazy liczone* Romana Opałki czy *Date Paintings (Today Series)* On Kawary. Tylko że udziałem Tyszkiewicz był też ból, którego nie sposób uniknąć, wbijając raz po razie szpilki – w przypadku dużych prac było to około 20–30 tysięcy szpilek!

Znaczący jest też powrót do formuły obrazu. Tyszkiewicz odwoływała się do tradycji informelu, tworzenia kolaży i asamblaży. Włączała w swe prace bardzo rozmaite materiały, grała z fakturą. Stosowała ograniczoną kolorystykę, z dominacją czerni, czerwieni i bieli. Wreszcie, wprowadzała w obręb obrazu zdjęcie czy rzeczy zużyte, jakiś pasek, czy sztuczne kwiaty.

Elementem łączącym wszystkie te obrazy są właśnie szpilki, wbijane w powietrzną, ale też na przykład przylutowywane. To one sprawiają, że przestrzeń obrazów wydaje się falująca, układa się w arabeski, a czasami w zawile wzory. Prace te wydają się jednocześnie intymne, ale też monumentalne, co dobrze pokazano na wystawie poprzez zawieszenie tych największych w jednym szeregu na ścianie. W pierwszym momencie wydają się one monotonne, niemalże jednakowe. Jednak już po chwili można dostrzec, jak bardzo się różnią od siebie – wielu szczegółów tych prac nie sposób dostrzec nawet na najlepszych fotografiach.

Wystawa w Muzeum Sztuki pokazuje, jak ważny jest bezpośredni, a nie zapośredniczony kontakt z dziełem, zwłaszcza w przypadku twórczości, której materialny aspekt

jest szczególnie znaczący, to, jak i z czego prace zostały wykonane. Sama Tyszkiewicz podkreślała znaczenie przedmiotów, które wykorzystywała w swych pracach, często do niej należących, jak stare buty, owinięte metalowym drutem czy wieszaki przekształcone w obiekt-obrazy. Stała obecność artystki w jej dziełach, odwołania do jej osobistego doświadczenia to jeden z najciekawszych wątków na wystawie. Udało się na niej pokazać tworzenie przez Tyszkiewicz jej prywatnej mitologii, nicowanie własnego wizerunku, tworzenie prac niejednokrotnie brutalnie cielesnych. Uderzająca jest chociażby powtarzalność w jej pracach – asamblażach i obrazach – podłużnych, wygiętych, intensywnie czerwonych, waginalnych form. Jedna z nich niemalże na pół przecina monumentalną pracę *Rouge 1 / Czerwony 1* (1986–1987). Dodatkowo te formy nabite są szpilkami, co sprawia, że stają się groźne, wrogie, niebezpieczne – stąd między innymi skojarzenia z *vagina dentata*. Szczególnie niepokojące zaś stają się te prace, w których artystka wykorzystwała własne zdjęcia, podobnie jak nafaszerowane szpilkami autoportrety. Można nawet odnieść wrażenie, że padły one ofiarą autoagresji. Jakby Tyszkiewicz starała się podważyć własną wizualną atrakcyjność. Uczynić ją bardziej problematyczną.

Bardzo wyraźnie został podkreślony kobiecy aspekt twórczości artystki. Nieprzypadkowo nawet kolorystyka ścian w pewnym momencie przechodzi z bieli w róż. Jednak łódzka wystawa pokazuje coś jeszcze – odwoływanie się przez Tyszkiewicz do minionych estetyk. Tworzone przez nią wzorzyste układy ze szpilek przypominają barokowe ornamenty czy secesyjne wzory. A same obrazy wydają się odwołaniem do tradycji asamblażu czy poszukiwań malarzy z lat 50. i 60., do estetyk jeszcze niedawno uznawanych za minione, a teraz ponownie budzących zainteresowanie.

Teresa Tyszkiewicz nie była jedyną reprezentantką swojego pokolenia, która po okresie neoawangardowych poszukiwań zwróciła się ku dawnym formom. Jednak w jej przypadku prace, które jeszcze niedawno mogły uchodzić za archaiczne, dziś okazują się bardzo współczesne, podobnie jak jej dowartościowanie form kobiecej aktywności, jak krawiectwo czy szwactwo, uważanych do niedawna za pośrednie. Paradoksalnie, jej zmagania ze szpilkami przypomniły o pokoleniach kobiet, które przez stulecia tym właśnie się zajmowały. Być może te wszystkie aspekty twórczości Tyszkiewicz sprawiają, że wreszcie wejdzie ona do kanonu polskiej sztuki. I to na własnych warunkach.

Katarzyna Kozyra



fot. Katarzyna Szumska

Urodziła się w 1963 roku w Warszawie, gdzie mieszka i pracuje. Rzeźbiarka, autorka wideo i instalacji. W latach 1985–1988 studiowała germanistykę na Uniwersytecie Warszawskim. W 1988 roku rozpoczęła studia na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie, w 1993 roku obroniła dyplom w pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego. Jest jedną z najważniejszych przedstawicielek polskiej sztuki krytycznej. W 1999 roku reprezentowała Polskę na 48. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, gdzie za wideoinstalację *Łaźnia męska* otrzymała honorowe wyróżnienie. Jej pracą dyplomową była kontrowersyjna rzeźbiarska instalacja *Piramida zwierząt*. W późniejszych pracach sięgała po fotografię, wideo oraz po performans. W swoich działaniach skupia się na najistotniejszych problemach ludzkiego istnienia: tożsamości, przemijaniu i śmierci. Porusza się w obszarze kulturowych tabu związanych z cielesnością człowieka oraz stereotypów i zachowań zakodowanych w życiu społecznym. W 2012 roku założyła Fundację Katarzyny Kozyry, działającą na rzecz wspierania aktywności kobiet w obszarze kultury i sztuki, w ramach której podejmuje się realizacji projektów o znaczącym wymiarze społecznym oraz artystycznym.

- 1

Wystawa *Urszula Broll. Atman znaczy Oddech* w Królikarni
- 2

The Odyssey Homera w tłumaczeniu Emily Wilson
- 3

Ogród biodynamiczny przy domu Doroty Matery
- 4

Placki z kwiatów cukinii
- 5

Galaretka z czerwonej porzeczki
- 6

Bibel in gerechter Sprache. W wolnym tłumaczeniu – Biblia odczytana w duchu prawdy językowej i historycznej,
- i teologicznej. Ulrike Bail, Frank Crüsemann, Marlene Crüsemann, Erhard Domay, Jürgen Ebach, Claudia Janssen, Hanne Köhler, Helga Kuhlmann, Martin Leutzsch, Kerstin Schiffner, Luise Schottroff, Johannes Taschner, Marie-Theres Wacker
- 7

Bezmatek Miry Marcinów
- 8

Niech się Kazik cieszy czyli RAP. Łukasz Rybarski #hot16challenge2
- 9

Marnotrawstwo serca czyli Lou Andreas Salome Wilhelma Szewczyka
- 10

The Teaching of Contempt. Christian Roots of Anti-Semitism Jules’a Isaaca

B

A

W

OUT OF STH

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI ZEWNĘTRZNEJ

23.10.2020 — 24.01.2021

OUT OF STH: CHŁONNOŚĆ PRZESTRZENI

GALERIA BWA WROCŁAW GŁÓWNY I PRZESTRZEŃ MIEJSKA

www.bwa.wroc.pl

PROJEKT OKNO

CHIAMODDIENT

15 artystek i artystów
15 miejsc
15 działań artystycznych

F

C

F

C

F

PROJEKT OKNO

Poznaj projekt, w którym działania twórcze wychodzą poza ramy instytucji. Wraz z finalistami i finalistkami 19. edycji konkursu Artystyczna Podróż Hestii budujemy artystyczny dialog z lokalnymi społecznościami. Efekty współpracy odkryjesz intencjonalnie lub przypadkiem - będą dostępne dla każdego przechodnia w 15 miastach w Polsce.

Artystki i artyści:

Natalia Galasińska, Veronika Hapchenko, Maja Janczar, Agata Jarosławiec, Adam Kozicki, Anna Kwiatkowska, Małgorzata Mycek, Michał Myszkowski, Grażyna Monika Olszewska, Karolina Pawelczyk, Anna Rutkowska, Ewelina Węgiel, Jan Eustachy Wolski, Bożena Wydrowska, Katarzyna Wyszowska

Więcej o projekcie dowiesz się na:
www.artystycznapodrozhestii.pl



Projekt realizowany przez Fundację Artystyczna Podróż Hestii we współpracy z pracownikami i partnerami ERGO Hestia

CHIAMODDIENT