

SZUM

nauka

posłuszeństwo

uśmiech

dobroć

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

ISSN 2300-3391

04



9 772300 339005

Muzeum Sztuki w Łodzi



2/10/2020-10/01/2021

Photo by Jonathan Horowitz,
from Antoine de Galbert Collection

Płonący dom / Burning house

Wybór z kolekcji Antoine'a de Galberta / Selection from the Antoine de Galbert's collection

ZBIÓR STRATEGII NAWIGACYJNYCH
W RZECZYWISTOŚCI
PÓŹNEGO ANTROPOCENU

aspkatowice



INTERDYSCYPLINARNA
SERIA WYKŁADÓW ONLINE

STAN CZUWANIA

LISTOPAD 2020 – STYCZEŃ 2021

YOUTUBE / FACEBOOK

ASP W KATOWICACH

Ryszard Koziołek, Juhani Pallasmaa, Marek Krajewski, Julia Fiedorczuk,
Ewa Bińczyk, Andrzej Marzec, Astrida Neimanis,
Paweł Śpiewak, Anna Nacher

Organizator



Współorganizatorzy



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

FABRYKA SZTUKI

ART INKUBATOR
W FABRYCE SZTUKI



FUTURES



pr

ms

UNIWERSYTET
ŁÓDŹSKI

organizacja fundacja dla kultury
prohelvetia

AMARANTO
STANOWIENIOWICZ AMARANTO

Partner tłumaczeniowy
thanslateria.pl

Partner hotelowy
Holiday Inn

Partnerzy
P



STRÖER

Współorganizator
Muzeum Sztuki w Łodzi

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

Współorganizator
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Partner
Muzeum Sztuki w Łodzi

Partner
Muzeum Sztuki w Łodzi

B

Paweł Althamer
Przemysław Matecki

RODZINA



➤
6. OUT OF STH:
CHŁONNOŚĆ
PRZESTRZENI

➤
WYSTAWA:
KONFLIKT TERENOWY
www.konflikt.bwa.wroc.pl

**OUT
OF
STH**
MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL SZTUKI
ZEWNĘTRZNEJ



www.bwa.wroc.pl



MUSEUM JERKE

Museum Jerke, Recklinghausen
24.10.2020 – 14.03.2021
Współpraca z Galerią Raster
oraz Fundacją Galerii Foksal

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

Konkurs
dla kuratorów 4

Przestrzenna czułość dźwięku

kuratorka:
Agnieszka Sukienniczak

Artyści:
Jan Ankersztajn
Zuzanna Dembiec
Christina Everts
panGenerator
Katarzyna Krakowiak
Franciszek Sterczewski

11.02–
27.03.2021

**Galeria
Sztuki
im. Jana
Tarasina
w Kaliszu**

Juan Ankersztajn, *soundscape*, video, 2016, Eindhoven

**MAZOWIECKIE CENTRUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ELEKTROWNIA W RADOMIU
UL. MIKOŁAJA KOPERNIKA 1
26-600 RADOM**



GEO METRIA



WYBÓR DZIEŁ Z KOLEKCJI MAZOWIECKIEGO CENTRUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ELEKTROWNIA W RADOMIU,
ZREALIZOWANYCH W TRAKCIE 10 MIĘDZYNARODOWYCH
PLENERÓW ARTYSTÓW POSŁUGUJĄCYCH SIĘ JĘZYKIEM
GEOMETRII, POD KIERUNKIEM DR BOŻENY KOWALSKIEJ.
RADZIEJOWICE – RADOM 2009–2018.

**WYBÓR DZIEŁ Z KOLEKCJI MAZOWIECKIEGO CENTRUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ELEKTROWNIA W RADOMIU,
ZREALIZOWANYCH W TRAKCIE 10 MIĘDZYNARODOWYCH
PLENERÓW ARTYSTÓW POSŁUGUJĄCYCH SIĘ JĘZYKIEM
GEOMETRII, POD KIERUNKIEM DR BOŻENY KOWALSKIEJ.
RADZIEJOWICE – RADOM 2009-2018.**

WYSTAWA CZYNNA
29.10 - 31.12.2020

więcej na:
www.mcswelektrownia.pl

25.10.2020
– 24.01.2021

**PAWILON CZTERECH KOPUŁ
MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ODDZIAŁ MUZEUM NARODOWEGO
WE WROCŁAWIU**

UL. WYSTAWOWA 1
MNWR.PL

CZAS NASZ – UNSERE ZEIT – OUR TIME
GÜNTHER UECKER – WROCŁAW



неподлега



**WSPÓLNY PROJEKT MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU,
DREZDEŃSKIEGO ALBERTINUM (SKD) I INSTYTUTU ADAMA MICKIEWICZA**
A JOINT EXHIBITION PROJECT OF THE MUZEUM NARODOWE IN WROCŁAW,
DRESDEN STATE ART COLLECTIONS AND THE ADAM MICKIEWICZ INSTITUTE

↑
Günther Uecker,
Sandmühle (Młyn piaskowy), 1966–2020
© Nic Tenwiggenhorn / VG Bild-Kunst, 2020



Y INSTYTUCJA KULTURY
K SAMORZĄDU
WZROŚCOTWA,
SOLIDARNEGO

The National Museum in Wrocław is an institution of culture run by the Ministry of Culture and National Heritage.



German Federal Government



Logo of the Institut für Auslandsbeziehungen (ifa). The logo consists of a stylized lowercase 'i' inside a square frame, followed by the text 'Institut für Auslandsbeziehungen'.



STAATSMINISTERIUM
FÜR
EUROPA UND GLIEDERUNG



Vertrag
SACHSEN



spotkań



SZ U

20. edycja konkursu
Artystyczna Podróż Hestii

Zgłoszenia 11.01. – 23.03.2021

www.artystycznapodrozhestii.pl/konkurs
#konkursaph



Organizator

**ERGO
HESTIA**

Mecenas



fot. z archiwum artysty

Lech Mrożek

1953–2020



fot. dzięki uprzejmości rodziny Alicji Wahl
i Fundacji Artion w Warszawie

Alicja Wahl

1932–2020



Tekst: Karolina Plinta

Od redakcji

Zamknięciu 31. numeru „Szumu” towarzyszy początek drugiego lockdownu – i choć w narodzie panują nastroje dużo bardziej wojownicze niż na początku roku, niepewność na temat tego, co przyniesie jutro, jest podobna. Można więc powiedzieć, że niniejszy numer dokumentuje krótki okres „nowej normalności” pomiędzy zamknięciem instytucji kultury wiosną i zimą. Znajdziecie w nim jednak dużo więcej niż tylko podsumowanie najciekawszych wydarzeń tego szczególnego sezonu.

Numer otwiera brawurowy esej profesor Anny Markowskiej, specjalistki nie tylko od sztuki Wrocławia, ale także widm i rzeczy tego miasta. Tekst pod tytułem *Nowe zasady dla (wypędzonej) Królewnej Śnieżki* poświęcony został – jakżeby inaczej – wystawie *Nowa normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*. Jak pisze Markowska, wrocławska impreza wpisywała się w politykę budowania nowego porządku na Ziemiach Odzyskanych – nasz stosunek do historii Sympozjum jest więc przy okazji pytaniem o ocenę samego PRL. Podobne sprzężenie zachodzi w przypadku postaci Jacka Kuronia. Tak przynajmniej twierdzi Rafał Jakubowicz, który w „Obiekcie kultury” wnikliwie przygląda się muralowi Kuronia autorstwa Wilhelma Sasnała i zadaje pytanie o zasadność bezkrytycznego upamiętniania architektów neoliberalnej transformacji przełomu lat 80. i 90.

W tym numerze zjawiska doby komunizmu rozpatrujemy także w „Bloku”, w którym znajdziecie esej Thus Linh Nguyen Vu będący analizą pasjonującej książki Łukasza Stanka *Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War* poświęconej współpracy państw „globalnego socjalizmu” i globalnego Południa na niwie architektury i urbanistyki. W dziale „Teoretycznie” Jakub Banasiak omawia dwie głośne publikacje: *Egoistów. Trzecią drogę w kulturze polskiej lat 80*. Marcina Kościelniaka, przewartościowującą tradycję Kultury Zrzuty, oraz *Galerię Wschodnią. Dokumenty 1984–2017*, będącą monumentalnym opracowaniem tej ważnej dla środowiska łódzkiego

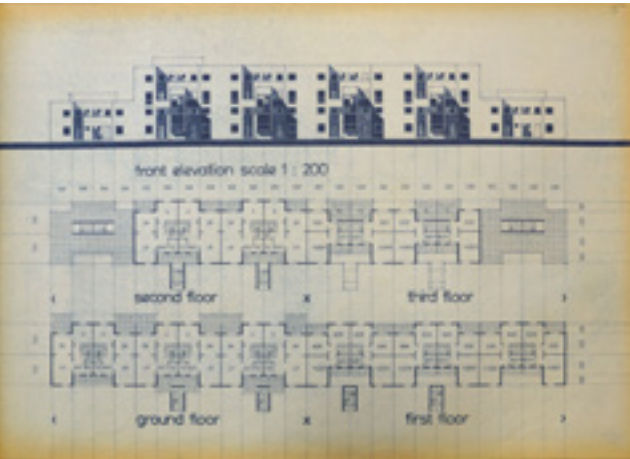
i jednej z najdłużej działających w Polsce autorskich przestrzeni sztuki. Naczelny „Szumu” rozmawia też z człowiekiem instytucją, czyli Wojciechem Kozłowskim. Okazją jest podwójny jubileusz: trzydziestopięciolecie pracy Kozłowskiego w BWA Zielona Góra i pięćdziesięciopięciolecie istnienia samej placówki.

Nie mogło też zabraknąć omówienia najgorętszej wystawy indywidualnej międzylockdownowego sezonu. W „Interpretacjach” Agata Pyzik przygląda się wystawie Joanny Piotrowskiej *Zaduch* (Zachęta), której nastrój i tematyka niepokojąco korespondowały z czasem pandemii. Wśród recenzji znajdziecie ponadto omówienia blockbustrowego pokazu Urszuli Broll w Królikarni (na który wybrała się Olga Drenda), wystawy Mariana Szpakowskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi (Piotr Kosiewski) czy *Fotorelacji. Wojny 1920* w Muzeum Narodowym w Warszawie (Wojciech Szymański). Tradycyjnie w numerze grudniowym znajdziecie także recenzje najciekawszych wystaw Warsaw Gallery Weekendu – tym razem są to: *Abzgram* Karoliny Wojtas w Instytucie Fotografii Fort, którą opisał Piotr Policht (praca z tego cyklu zdobi także okładkę), i *Placa za pracę domową* w Fundacji Galerii Foksal, zrecenzowana przez Agatę Pyzik. W dziale „Do widzenia” prezentujemy prace artystki nie tylko obecnej na WGW, ale królującej w tym roku również na międzynarodowych salonach – Małgorzaty Mirgi-Tas. Na „Stronach artystek i artystów” gościmy z kolei Wiktorię Wojciechowską, Katarzynę Wojtczak, Wiktorię Walendzik, Marcellego Adamyczka, POSTHUMANOPOL oraz, podobnie jak w numerze 30., duet Paweł Althamer/Przemysław Matecki. To powtórzenie nieprzypadkowe – pokazujemy ich najnowszy obraz-manifest wspierający białoruską rewolucję. Numer zamyka lista „Wskazanych” postaci, której znaczenia dla polskiej sztuki tłumaczyć nie trzeba – Wernera Jerkego, założyciela Museum Jerke w Recklinghausen.

- 1
- Joanna Piotrowska, *XXIV Frowst*, 2013–2014, dzięki uprzejmości artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie
- 2
- Małgorzata Mirga-Tas, *Romane Graja*, 2020, dzięki uprzejmości artystki
- 3
- Zespół mieszkaniowy w Al-Ka'im, Irak, 1982, Arcom, ICPMC (Rumunia) Arhivele Naționale ale României, f. Romproiect, 7256



2



3

OKŁADKA:
Karolina Wojtas, z projektu *Abzgram*, 2017
dzięki uprzejmości artystki

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

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

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

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

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

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Marta Lissowska

REDAKCJA STYLISTYCZNO-JĘZYKOWA I KOREKTA:
Paulina Bieniek

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 Słodkowski, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Tonia, Magdalena Ujma, Tomasz Żaluski, Rafał Żwirtek

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

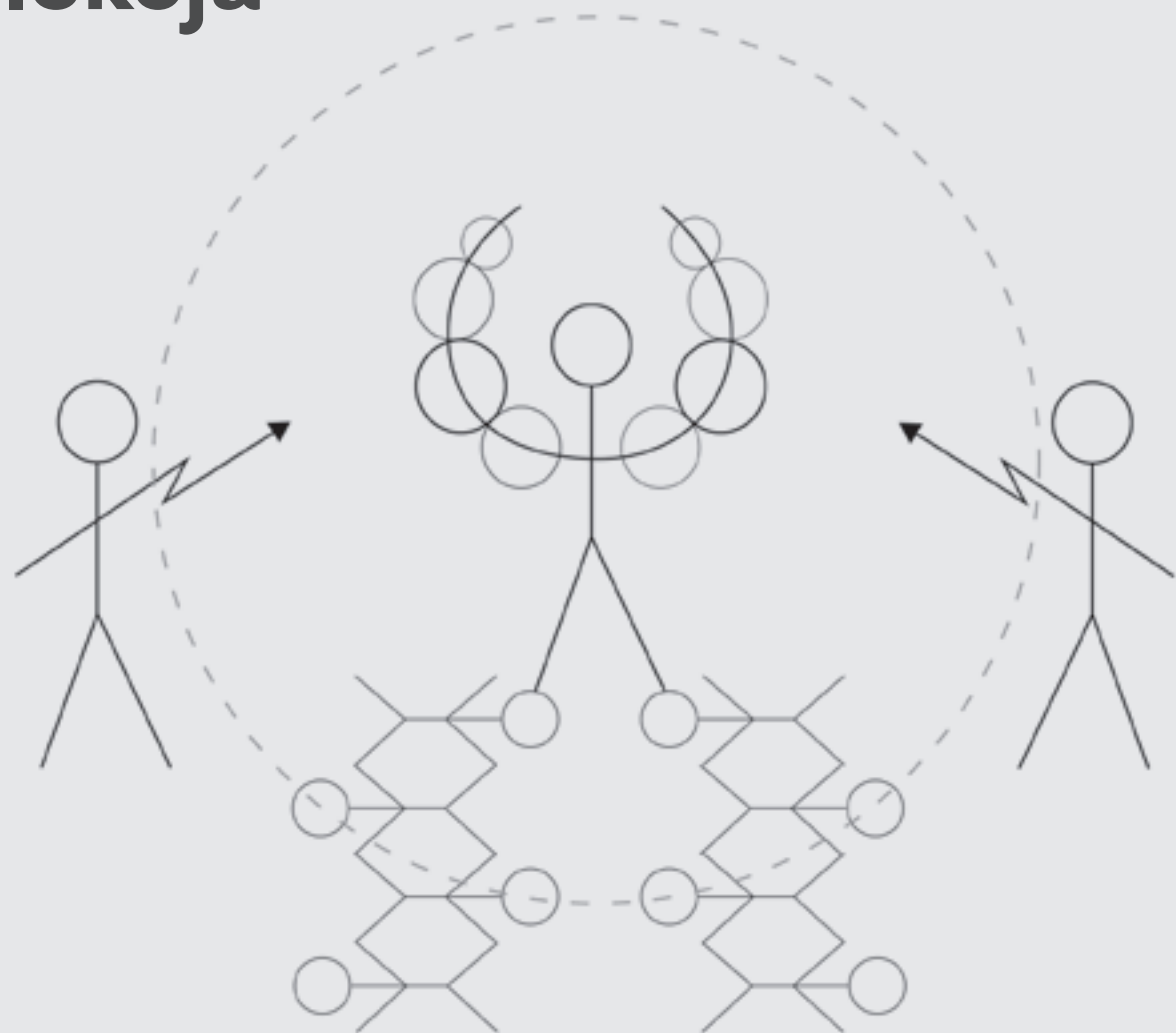
NR 31 ZIMA 2020 – WIOSNA 2021

OD REDAKCJI	11	tekst: Karolina Plinta
TEMAT NUMERU	24	Nowe zasady dla (wypędzonej) Królowy Śnieżki tekst: Anna Markowska
INTERPRETACJE	42	Czy kiedyś jeszcze zaznam spokoju? Joanna Piotrowska w Zachęcie tekst: Agata Pyzik
OBIEKT KULTURY	54	Cień Jacka Kuronia. Wokół muralu Wilhelma Sasnała tekst: Rafał Jakubowicz
TEORETYCZNIE	64	Mapa i terytorium tekst: Jakub Banasiak
BLOK	80	Tworzenie światów. Architektura i globalna zimna wojna tekst: Thuc Linh Nguyen Vu
DO WIDZENIA	100	Małgorzata Mirga-Tas
ROZMOWA	106	Siła eklektyzmu Z Wojciechem Kozłowskim rozmawia Jakub Banasiak fotografie: Dawid Misiorny
STRONA ARTYSTKI/ARTYSTY	122	Paweł Althamer, Przemysław Matecki, <i>Białoruś</i>
	123	Wiktoria Wojciechowska, <i>Mobile Stones</i>
	124	POSTHUMANOPOL
	125	Marceli Adamczyk, 🏠
	126	Wiktoria Walendzik, <i>Ja z Czarnym Wilczurkiem i Szarym Wilczurkiem w mojej pracowni, która jednocześnie jest garażem</i>
	127	Katarzyna Wojtczak, <i>Homophobic Bricks</i> (z cyklu <i>Modern Order</i>)
RECENZJE	128	
WSKAZANE	164	Werner Jerke

SPROSTOWANIE
Autorką zdjęć ilustrujących recenzję wystawy *Wideotaśmy* („Szum” nr 30) jest Anna Zagrodzka, a nie, jak mylnie napisaliśmy, Ryszard W. Kluszczyński – autor tekstu. Za pomyłkę uprzejmie przepraszamy.

Nowa Kolekcja

Galeria Miejska Arsenał



www.arsenal.art.pl

27.11.2020_28.02.2021

wernisaż online: 27.11.2020_g. 18.00

kurator: Marek Wasilewski

Na wystawie pokazane zostaną prace: Izabelli Gustowskiej, Jarosława Kozłowskiego, Rafała Jakubowicza (zakupy z funduszu MKiDN) oraz Jany Shostak, Franciszka Orłowskiego, Jana Domicza, Pawła Matyszewskiego, Martyny Miller i Katarzyny Wojtczak, Marii Ornaft, Rafała Żarskiego, Tytusa Szabelskiego i Kuby Borkowicza (prace zakupione w ramach akcji „Poznań Wspiera”).

POZnań*

arsenał

Województwo
Kujawsko-Pomorskie

SZUM

HNBT

Czas Kultury

iks

kultura.pl

PROFILE
FUNDACJA



KUJAWY
POMORZE



Województwo
Kujawsko-Pomorskie

Institucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

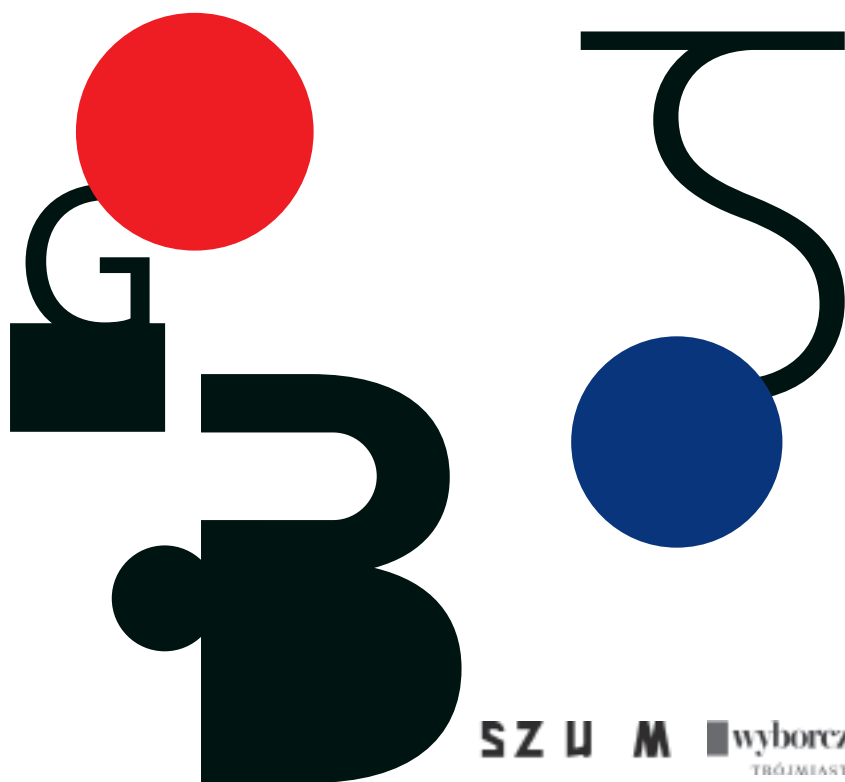
EWA HARABASZ CZERWIEN I FIOLET

OTWARCIE: 11 GRUDNIA 2020
WYSTAWA CZYNNA DO 10 STYCZNIA 2021



GALERIA SZTUKI WOZOWNIA
TORUŃ, UL. DUCHA ŚW. 6
WWW.WOZOWNIA.PL

GDAŃSKIE BIENNALE SZTUKI 2020



11.12.2020
20.02.2021



SZUM

wyborcza.pl
TROJMIĘSTO

inyour
pocket
ESSENTIAL
CITY GUIDES

Gdańsk Strefa
Prestizju
gdanskstrefa.com

odzieżgrana

BOTANICZNE POSZUKIWANIA

SZTUKA BOTANICZNA W XXI WIEKU

5.11.2020 – 28.02.2021

EXPLORING BOTANY

BOTANICAL ART IN THE 21ST CENTURY

MARTIN J. ALLEN
BASILIUS BESLER
MACIEJ BIENIASZ
ELISABETH BLACKWELL
THÉODORE DE BRY
MARY DILLON
EDYTA DUFAY
AKIKO ENOKIDO
KEIKO FUJITA
LISBETH HABUSTA
ANDREAS HENTRICH

UTAGAWA HIROSHIGE
KATSUSHIKA HOKUSAI
ŁUKASZ HUCULAK
MARIKO IKEDA
MIEKO ISHIKAWA
JACKY JOUSSON
UTAMARO KITAGAWA
STANISŁAW KLUCZYKOWSKI
KAROLINA KOWALSKA
SVETLANA LANSE
KATARZYNA MAKIELA-ORGANISTY

VICTORIA MEZENOVA
SIMONETTA OCCHIPINTI
IWONA ORNATOWSKA-SEMKOWICZ
CRYSPIJN VAN DE PASSE STARSZY
CRYSPIJN VAN DE PASSE MŁODSZY
ANNIE PATTERSON
SYLVIA PETER
KAMILA PIAZZA
SILVANA RAVA
VERENA REDMANN
BOŻKA RYDLEWSKA

JUSTYNA STOSZEK
FIONA STRICKLAND
YOSHIHIRO SUDA
EMANUEL SWEERT
YUI TOMBANA
CHRISTOPH JACOB TREW
ACHIM WEINBERG
ESMEÉ WINKEL
ALEXANDER VIAZMENSKY
HERMAN DE VRIES



Robert McNeill, Banksia speciosa / Banksja / Showy banksja, 2020, akwarela na papierze / watercolour on paper, 75 x 57 cm

manggha

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

FUNDACJA KYOTO-KRAKÓW
Instytut Kyoto - Kraków
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Partnerzy wystawy
Exhibition Partners
Dom Norymberski

KUNSTKABINETT
STREHLER
FORUM
BOTANISCHE
KUNST

Patroni medialni
Media Partners
KAR
NET
Japonia
online
czasodzieci.pl
SZUM
Pręsto



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŹNIA

SENSORY/ORDERS



SENSORY ORDERS

WYSTAWA | EXHIBITION
6.11.2020-10.01.2021

CSW ŁAŹNIA 2 | ŁAZNIA 2 CCA
UL. STRAJKU DOKERÓW 5
GDAŃSK NOWY PORT

WWW.LAZNIA.PL | WWW.SENSORYORDERS.COM

ŁAŹNIA2
NOWY PORT

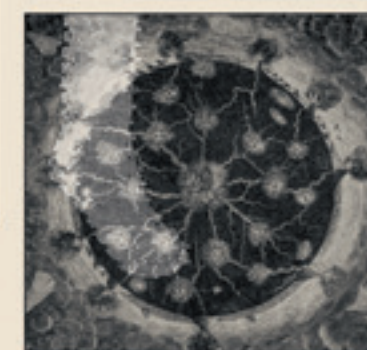
ORGANIZATORZY



PARTNERZY



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca



Martwa natura

Adamczyk, Artman, Atman,
Bożek, Czachor, Jakimiak,
Januszaniec, Keil, Nowacka,
Nowacka, Stoczyński, Wolińska

prapremiera: 6 listopada 2020

spektakl dostępny na platformie
www.VOD.powszechny.com

Martwa natura to zbiór elegii, które pozwalają nam nie tyle przepracować stratę, ile uświadomić sobie, co niesie ze sobą świadomość braku i nieobecności. To spektakl opowiadający o katastrofie klimatycznej i sposobach jej doświadczania. Joseph Beuys – aktywista i niepokorny artysta, nieugięty rzecznik troski o środowisko naturalne – stanowi punkt wyjścia dla wędrówki po tych terytoriach sztuki, które są podejrzewane o właściwości terapeutyczne.

Spektakl w ramach projektu Beuys
dzięki wsparciu Fundacji Współpracy
Polsko-Niemieckiej



Patroni
medialni

wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

cojestranczi

P
Przegląd

PLATO

TRYPA

“WHY TO PRETEND TO BE BETTER,
SMARTER, MORE PIONEERING,
MORE CULTURED?” T. R.

STORIES OF LOVE, ANARCHY, CARE
AND DISRUPTION AS ARE TOLD
W I T H

WOS ROMYOS &
CHABA PELEBANWOU

Intensities
theme for 2020

PLATO place for art

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

Until 28/2/2021

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

OSTRAVA!!!

Życie Ludzi

Losy mrówek, pszczoł i termitów, tak drobne w przestrzeni, a niesiężne niemal w czasie, są doskonałym skrótem naszych własnych losów, które tu możemy ująć w dłoń, mimo że składały się na nie wieki. Dlatego to należy zbadać je starannie. Są one ich prefiguracją dokładną, wbrew upłynionym milionom lat, cnotom, bohaterstwom niezliczonym i poświęceniom, które by u nas wzbudzały podziw. Czyż atoli losy tych owadów uległy zmianom na lepsze? Utrwaliło się ich życie potrosze, ubezpieczyło przeciw niektórym niebezpieczeństwom, czyliż atoli osiągnięto pewien poziom szczęścia i czy nędzna zapłata odpowiada niezmiernemu trudowi?

M. Maeterlinck *Życie termitów*



kronika

zycieludzi.kronika.org.pl

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

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

GALERIA BIELSKA BWA

UL. 3 MAJA 11
BIELSKO-BIALA

POLE BITWY

KURATORKA
ADA PIEKARSKA

• PAWEŁ BAŚNIK • PIOTR BUJAK • MACIEJ CHOŁWA •
• KATARZYNA GÓRKA • KAROLINA JARZĘBAK •
• ROBERT KUŚMIROWSKI • NIKITA KRZYŻANOWSKA •
• KASPER LEONIM • JAN MOŹDŻYŃSKI • DOMINIKA OLSZOWY •
• LIJANA PISKORSKA • IRMINA RUSICKA •
• MIKOŁAJ SOBCZAK • STACH SZUMSKI •

04.12
2020
28.02
2021

CO SOBIE KTO NA SWÓJ TEMAT WYMYŚLI WHATEVER YOU COME UP WITH ABOUT YOURSELF

19.12.2020 – 28.02.2021

artyści i artystki / artists:

Karolina Babińska
Jan Baszak
Karolina Breguła
Piotr Bruch
CentrumCentrum
(Łukasz Jastrubczak,
Małgorzata Mazur)
Hubert Czerepok
Danuta Dąbrowska
Wojciech Dada
Jagoda Dukiewicz
Karolina Freino
Dariusz Fodczuk
Agnieszka Grodzińska
& Przemysław Piniak
Małgorzata Goliszewska
Martyna Hadyńska
Natalia Janus Malewska
Kamil Kuskowski
Natalia Laskowska
Tomasz Lazar
Lump
Adam Majiczek
& Adam Witkowski
Artur Malewski
Marszałek
Grażyna Monika Olszewska
Witek Orski
Maciej Osmycki
Bartłomiej Ołocki
Teresa Otulak
Ul Paźniak
Rufus
Arkadiusz Piętaś
Alicja Pilarczyk
& Nieszka Bogusławska
Pracownia Filmu Spotecznego
Zbigniew Romańczuk
& Radek Nagay
Wiesława Ruta
Daniel Rycharski
Maryna Sakowska
Aleksandra Ska
Łukasz Skąpski
Katarzyna Szeszycka

Natalia Szostak
& Weronika Fibich
Monika Szpener
Monika Tichy „Pacyfka”
i Lambda Szczecin
Andrzej Wasilewski
& Mikołaj Iwański
Wiktoria Walendzik
Michał Radomił Wiśniewski
Anna Witkowska
Waldemar Wojciechowski
Zorka Wollny
Romek Zańko
Bartosz Zaskórski
Agata Zbylut

ze specjalnym udziałem /
with special participation of:
Barbara Kruger*

kurator i idea wystawy /
curator & author of exhibition concept:
Stanisław Ruksza

współpraca kuratorska – zespół TRAFO /
curatorial collaboration – TRAFO team:
Daria Grabowska
Ada Kusiak
Emilia Orzechowska
Jędrzej Wijas
Andrzej Witczak

*Barbara Kruger, *Bez tytułu (Twoje ciało to pole walki) Polska wersja /*
Untitled (Your Body is a Battleground) Polish version, 1991/2020,
plakat/poster 76 x 55 cm, MSPM BKR 25925
Dzięki uprzejmości artystki i Sprüth Magers, Berlin. / Courtesy of the artist and Sprüth Magers, Berlin
Praca z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. /
Work held in the collection of the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw.

Tytuł wystawy został zaczerpnięty z książki *Bambino* Ingi Iwasiów.
The show title is a quote from the book *Bambino* by Inga Iwasiów.

Tomasz Lazar, *Kiss*, Para całująca się podczas imprezy Tanzboat. / Couple kissing at Tanzboat party.
(fragment pracy / cropped photo), Szczecin, 2017

TRAFO
TRAFOSTACJA SZUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie
Świętego Ducha 4 | 70-205 Szczecin
T: +48 91 400 00 49 | E: mail@trafo.art
facebook.com/trafo.art



Praca będzie prezentowana na wystawie
Co sobie kto na swój temat wymyśli,
dofinansowanej ze środków
Miasta Szczecin.

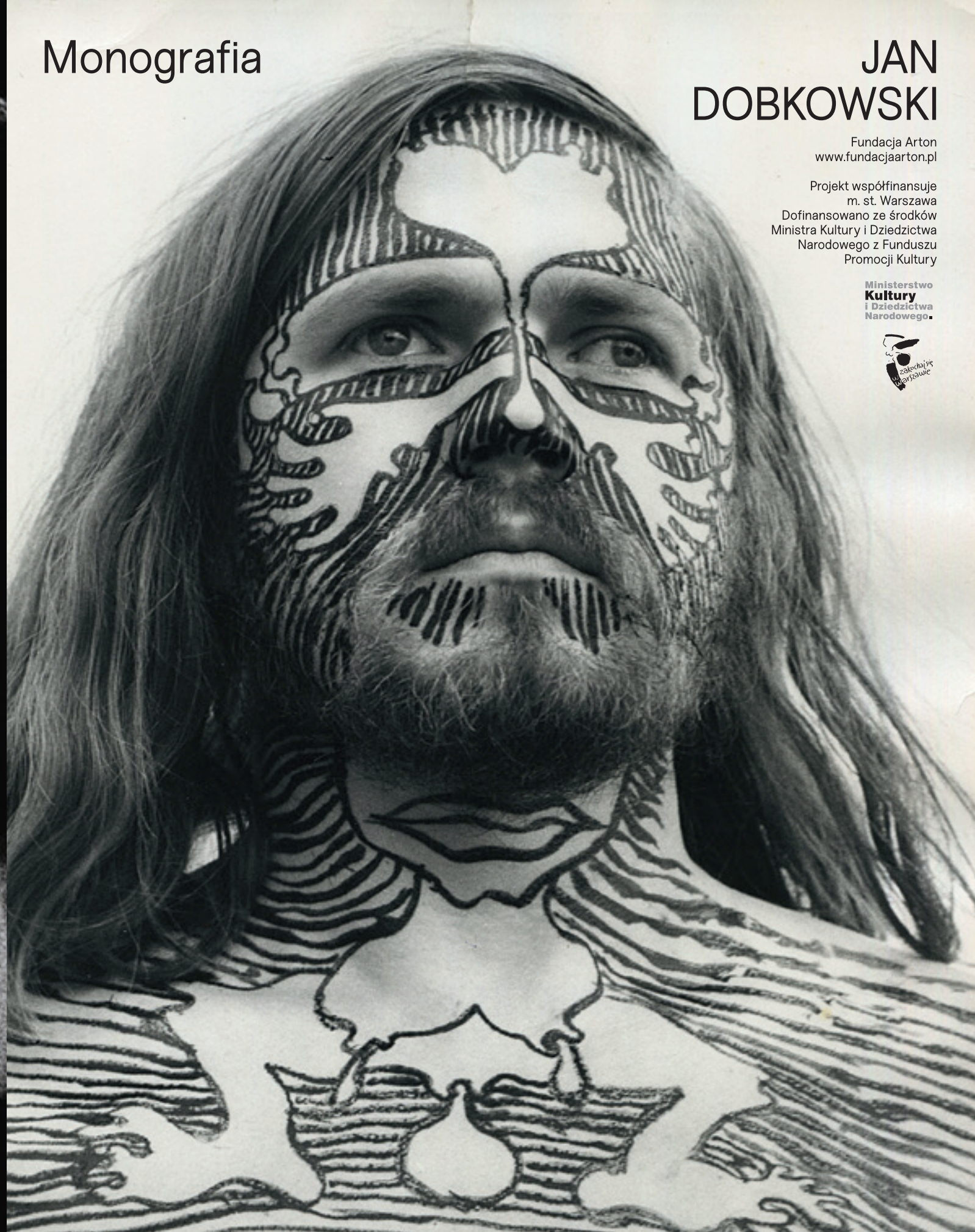
Monografia

JAN DOBKOWSKI

Fundacja Arton
www.fundacjaarton.pl

Projekt współfinansuje
m. st. Warszawa
Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego z Funduszu
Promocji Kultury

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Tekst: Anna Markowska

Nowe zasady dla (wypędzonej) Królowny Śnieżki

Nowa normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70
Muzeum Współczesne Wrocław
13 sierpnia – 14 grudnia 2020
kurator: Piotr Lisowski

Macocha, Śnieżka, artyści, sztuka (i miasto)

Dawno, dawno temu wypędzona przez Złą Macochę z rodzinnego domu Królowna Śnieżka wdarła się na cudzą posesję. Szczęśliwie olśniła mieszkających tam krasnoludków swoją urodą. Gdy jeszcze im posprzątała i dała jeść, obiecując dodatkowo prac, szyć oraz – ponoć – nawet dziergać, krasnoludki pozwoliły jej u siebie zamieszkać. Po 1945 roku, dokładnie jak w baśni braci Grimm, wypędzone ze swych domów polskie królowny (i polscy królewicze) obiecały Myśliwemu – za cenę życia – że pójdą w głąb dzikiego lasu i nigdy nie wrócą do domu. Jednak na tym podobieństwie się kończą: w swych odnalezionych po straszliwej tułaczce nowych mieszkaniach, z niepasującymi łódeczkami, znaleźli trupy krasnoludków z powykrzywianymi gębusiami oraz złośliwie porozbijane talerzyki, by nikt nic już z nich nie mógł zjeść. W zburzonym mieście przestrzeń gęstniała od przekleństw, strachu i nienawiści. Unosił się duszący swąd wojny. Powojenny polski Wrocław, niedawno jeszcze niemiecki Breslau,

ZŁOTY KIOSK, odsłona XVIII: Liliana Piskorska, Sosna
z sześcioma reklamami, fot. Maria Sobala, dzięki uprzejmości
ZŁOTEGO KIOSKU we Wrocławiu



był monstrualną kupą gruzu pod rządami Złej Macochy, która – poszerzając granice swego królestwa – podążyła wraz z Myśliwym za Królową. Ćwierć wieku później, gdy odbudowa katastrofalnie zrujnowanego miasta przyspieszyła, powstał pomysł pomalowania ścian zawalonych budynków, by nieco rozweselić ponurą aurę ulic. Pomysł rozrósł się w *Symposium Plastyczne Wrocław '70* – nastawione na codzienność mieszkańców estetyczne uzdatnienie tego, co mija się w codziennych wędrówkach. Skromny pomysł szybko zmienił się w refleksję nad zamieszkiwaniem w mieście, sposobami wyrażania swej indywidualności i wspólnotowości.

Kolejne pół wieku później zrodziła się w Muzeum Współczesnym Wrocław chęć podsumowania tego, co się wówczas działo. Tak jak poprzednio oprócz wystawy zaplanowano spotkania i debaty. Główne przesłanie wystawy *Nowa normatywność. Symposium Plastyczne Wrocław '70* streszcza umieszczony na początku neon Rafała Jakubowicza z 2010 roku *SP/PS (Sztuka pojęciowa / Post scriptum)*. Neon odtwarza ośmiokrotny zapis w pionowej kolumnie słowa „sztuka” nakreślony na kartce papieru przez Jerzego Ludwińskiego – od wyraźnych liter do linii nieczytelnego bazgrołu o miękkim i nieregularnym przebiegu. I otóż właśnie ta miękka linia, coś jakby słowo wyrażone w języku, którego (jeszcze?) nie znamy i którego sens właściwie ciągle mutuje, ma symbolizować integrację nowej sztuki (postsztuki) z rzeczywistością. Neon – nazwany kiedyś „zanikającym” – sugeruje więc znikanie sztuki (takiej, jak ją rozumieliśmy dotychczas), a jednocześnie jej wnikanie w przestrzeń i nasze ciała.

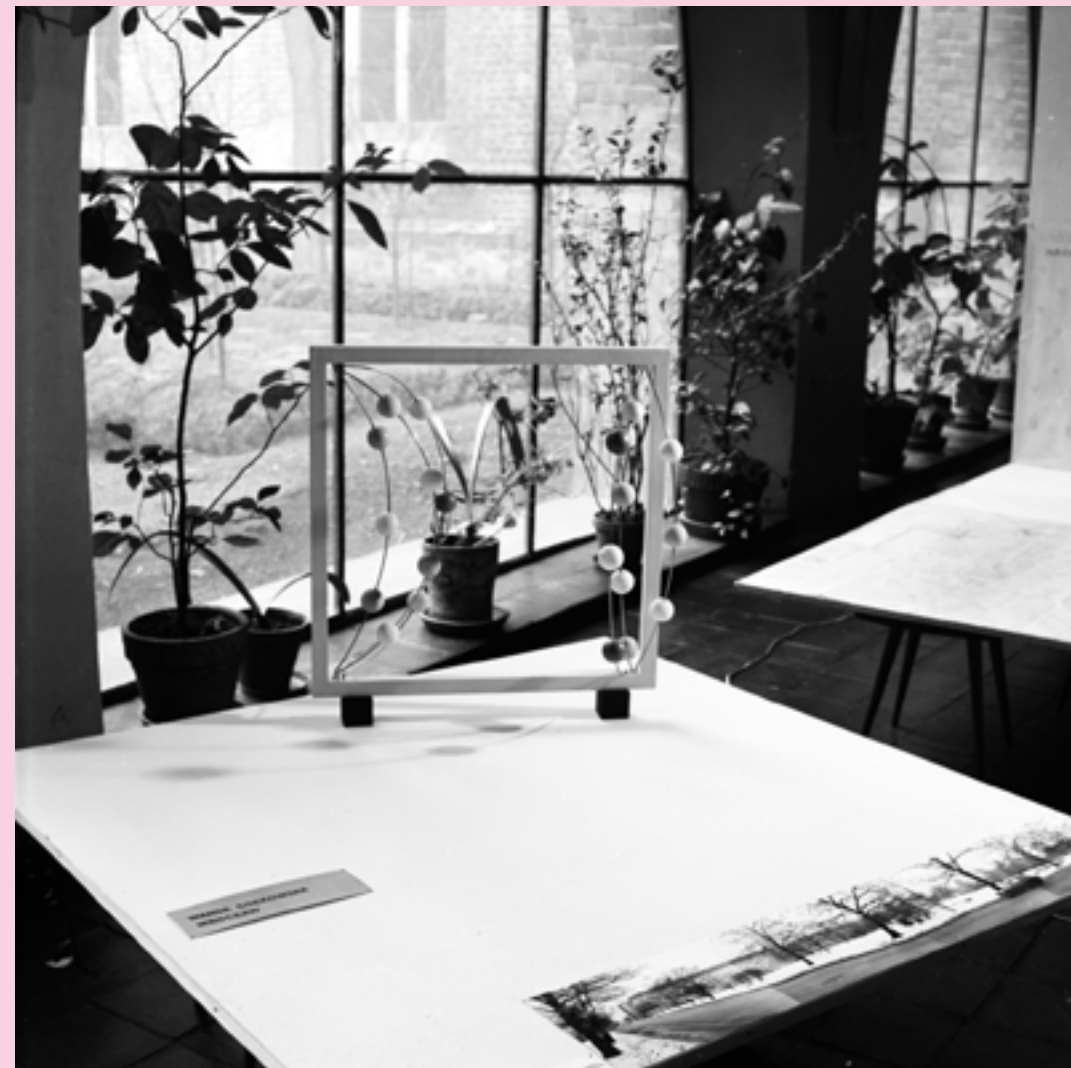
Można powiedzieć, że rysunkowy zapis był uwodzącym prorocstwem życia w stanie wieczystej

związać końca z końcem. Ale – nie moralizujemy – choć były udary, zawały, odwyki, pretensje i pukanie się w czoło, warto było! Sztuka okazała się ofertą nowego modelu życia na lekkim rauszu i jeśli tylko zgadzałaś/zgadzałeś się na stan *frugality*, czyli daleko posuniętej gospodarczej moderacji, to po prostu dało się stworzyć świat na obrzeżach, azyl na peryferiach. W dekadzie Gierka oszukiwana przez dworaków Zła Macocha postarzała się i miewała spazmy miłościwego sentymentalizmu. Ciągłe odbywały się wielkie propagandowe imprezy ku czci jej urody i rządów obliczonych na wieczność, ale na ich obrzeżach rozpościerał się teren negocjacji, obmyślony jako przestrzeń miłosierdzia i wspaniałości. Kto ciekaw, jakie władza przygotowywała dla ludu igrzyska z okazji okrągłych rocznic zwycięstwa nad faszyzmem i „powrotu ziem piastowskich do Macierzy”, niech sięgnie po książki historyczne czy kroniki filmowe. Bo w publikacjach historyczno-artystycznych zamiast kiermaszów, stoisk, popisów, przemówień, baloników i lodów na patyku, jakie pojawiły z okazji kolosalnych, scentralizowanych obchodów dwudziestopięcioletnia, wyłania się ściśle niematerialne i ascetyczne słowo „konceptualizm”, nieco mylące ze względu na zakładaną współmierność tego, co działo się po dwóch stronach żelaznej kurtyny odgradzającej władztwo Złej Macochy od reszty świata. Częściowo faktycznie tak było, nowe konceptualne myślenie przekraczało granice zwaśnionych państw; wskazuje na to na przykład wystawa *Exhibition Galeries Pilotes* (1970) w paryskim Musée d’Art Moderne, na której Galeria Foksal pokazywała tych samych co we Wrocławiu artystów. I tu, i tam pojawiła się nawet ta sama konceptualna praca – *Zaczyna się we*

W zburzonym mieście przestrzeń gęstniała od przekleństw, strachu i nienawiści. Unosił się duszący swąd wojny. Powojenny polski Wrocław, niedawno jeszcze niemiecki Breslau, był monstrualną kupą gruzu pod rządami Złej Macochy.

łaski, gdy zamiast tylko siódmego dnia świętować będziemy codziennie – krocząc miejskimi ulicami, kupując w kiosku papierosy i oddając butelki do skupu. Ta cudowna idea ekstatycznej enklawy artystycznej codzienności na absolutnym marginesie państwa świetnie sprawdzała się do stanu wojennego, a nawet jeszcze w jego trakcie. To fakt, potem – w zmienionych warunkach – artyści zapłacili za swe nowe koncepty załamaniem nerwowym, wielu po prostu odeszło ze sztuki, nie mogąc

Wrocławiu Zbigniewa Gostomskiego. Zauważyć można, że również w nowojorskim MoMA odbywały się paralelne – podobne w najogólniejszym sensie do wrocławskiej imprezy – konceptualne wydarzenia i w tym sensie kontakt z tym, co było za żelazną kurtyną, został szczęśliwie podtrzymywany. Do marca trwała w MoMA wystawa *Spaces* (polskie symposium właściwie też było o produkcji przestrzeni), a od lipca ruszyła konceptualna *Information*. Jej kurator, Kynaston McShine, niezłomny w swej



Wanda Górkowska, *Kompozycje z elementów ruchomych* 1970, fot. Michał Dłamek, dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

W PRL sztuka okazała się ofertą nowego modelu życia na lekkim rauszu i jeśli tylko zgadzałaś/zgadzałeś się na stan *frugality*, czyli daleko posuniętej gospodarczej moderacji, to po prostu dało się stworzyć świat na obrzeżach, azyl na peryferiach.

postawie introdukcji nowej sztuki, to postać równie ikoniczna jak pięć lat odeń starszy Jerzy Ludwiński, stojący za wieloma pomysłami Symposium. Jednak choć można snuć porównania formalne dotyczące nowatorskich pomysłów czy nawet relacji z rzeczywistością polityczną, to współmierność losu McShine’a i jego polskiego „odpowiednika” jest dość nikła. Ludwiński wkrótce po Symposium zostanie pozbawiony pracy pozwalającej mu na frugalną egzystencję na granicy nędzy. I być może dałoby się to odnieść do dawno minionej rzeczywistości, gdyby nie to, że dzisiaj to z kolei Jakubowicz kopie się z koniem na swej macierzystej uczelni, a wrocławskie muzeum mimo obietnic władz ciągle mieści się w poniemieckim

Symposium było miastotwórczym wydarzeniem. Podjęło kwestie zamieszkiwania i uczestniczenia w przestrzeni, otwierania się na ludzi w codziennej niewspółmiernej potoczności. Było to wbrew wymyślonej sprytnie przez Złą Macochę „ugodzie”, by każdy sobie rzepkę skrobał osobno, w swoim domku.

bunkrze, jakby to wszystko, co robili artyści we Wrocławiu, było o zasiekach i militarnym izolatorium, a nie o otwieraniu się na ludzi i przestrzeń. Wszak Symposium było miastotwórczym wydarzeniem. Podjęło kwestie zamieszkiwania i uczestniczenia w przestrzeni, otwierania się na ludzi w codziennej niewspółmiernej potoczności. Było to wbrew wymyślonej sprytnie przez Złą Macochę „ugodzie”, by każdy sobie rzepkę skrobał osobno, w swoim domku, a wspólnotę z innymi odczuwał jedynie na wielkich imprezach propagandowych z wyidealizowanymi portretami władczyni, która chciała być najpiękniejsza na świecie. W 1970 roku dobitnie zapytano, do kogo właściwie należy miasto.

W kontekście sztuki w 1970 roku najwięcej mówiło się chyba jednak o cudem niemal wywiezionej z przywłaszczzonego

przez Złą Macochę Lwowa *Panoramie Racławickiej* (1884). Gigantyczny obraz, zwinięty w rulon, nie mógł się doczekać pozwolenia władz na publiczną ekspozycję. Sugerował bowiem, że przeszłość niekoniecznie wyglądała tak, jak zadekretowała niegodziwa Macocha. Stał się więc „dyżurną fatamorganą”, widmem przeszłości. Prace nad mającym go pomieścić budynkiem-rotundą były ciągle wstrzymywane. Stwarzało to sytuację zawieszenia, którą idealnie wyczuł Andrzej Żuławski, czyniąc kilka lat po Symposium z wnętrza pustego budynku *Panoramy* scenografię do filmu sci-fi *Na srebrnym globie* opowiadającego o tworzeniu cywilizacji nowego człowieka w kosmicznej pustce.



Ścieżki do interpretacji, widok wystawy, fot. Małgorzata Kujda
dzięki uprzejmości Fundacji Art Transparent we Wrocławiu

Obiecywana przez artystów Symposium ’70 lekkość stała się wyzwolenczą siłą. Nawet nie chodzi o to, że cudownie twórczo jest żyć bez pamięci, w obrębie znaków pustych, napełniając je znaczeniami, jakie tylko przyjdą nam do głowy. Przede wszystkim – ileż można się było nurzać w morzu ruin i poczuciu klęski.

Wyrzucanie gruzów
Tytuł *Nowa normatywność*, wymyślony przez Piotra Lisowskiego, kuratora wystawy i nowego dyrektora MWW, oddaje to, co chodziło artystom w latach 70. po głowie (a chodziło niekoniecznie po to – jak sądzą niektórzy nieprzejednani – by przypodobać się władzy, czyli Złej Macosze). Praca Gostomskiego wprowadzała wyswobadzającą lekkość zarówno w bezpretensjonalnej formie, jak i w komentarzu artysty. Widmowe i pracochłonne malowidło lwowskie, istniejące w formie plotki, podnosiło wielkość rodziny Królowny Śnieżki składającej się ponoć z samych najwznioślejszych bohaterów, przepełnionych patriotycznym zapałem i chęcią przelania krwi za każdy skrawek rodzinnej ziemi. Niczego takiego nie było w istniejącym jedynie konceptualnie dziele Gostomskiego: dowolność miejsca usytuowania podkreślona została multiplikacją fabrycznie wykonywanych powtarzalnych elementów („Zaczyna się we Wrocławiu. Mogłoby zacząć

się gdziekolwiek”) i wzmocniona radością prostego działania (usadowione wedle „systemu” elementy „nic nie znaczą, ich forma niczego nie wyraża”).
Obiecywana przez Gostomskiego i innych artystów Symposium ’70 lekkość stała się wyzwolenczą siłą. Nawet nie chodzi o to, że cudownie twórczo jest żyć bez pamięci, w obrębie znaków pustych, napełniając je znaczeniami, jakie tylko przyjdą nam do głowy. Przede wszystkim – ileż można się było nurzać w morzu ruin i poczuciu klęski. Uznający zachodnią granicę Polski układ RFN–PRL, który samo zamieszkanie we Wrocławiu czynił nieco pewniejszym, jeszcze nie został podpisany (stanie się to dopiero w grudniu). Ci, którzy nie chcieli już upamiętniać i pamiętać, i tak wiedzieli, że *Panorama Racławicka* jest rytuałem władzy: innej władzy, ale jednak władzy z jej rytuałami heroicznego zapamiętywania i wygładzania tego, co niewygodne. Gdy ktoś zauważy, że bez sensu jest wspominać akademickie dzieło w 1970 roku, bo przecież nic to nie wnosi

Zbigniew Makarewicz, NONSENS & SENS | Zbiory / podziory, kompatybilne / niekompatybilne. 2020, wystawa i instalacja dzięki uprzejmości Galerii Entropia we Wrocławiu



do konceptualizmu, odpowiem, że wnosi gniew i sarkazm, poczucie zawieszenia i – jakby – niebytu. Przeszłość – dając tożsamość – potrafi boleśnie zamykać na niewspółmierną terażniejszość, rodząc jedynie frustrację. W gruncie rzeczy, czy Styka, czy Cybis – nie było różnicy: cały ten świat dawnej sztuki na przyznanych Polsce ziemiach, należących do 1945 roku do Niemiec, raził nieadekwatnością. Nie było nawet sensu polemiki. To w Krakowie można było sobie artystycznie opakowywać *Hołd pruski*, bo ten wisiał – jak przed wojną – w Sukiennicach. Wrocławscy artyści byli radykalniejsi, bo sytuacja była skrajniejsza: wymiatanie widm oznaczało nawiązywanie relacji z aktualną – bodaj efemeryczną – sprawczością, a zdecydowane gesty uczestnictwa w przestrzeni wspólnej otwierały dzieło na mieszkańców miasta. Otwarcie na aktualną rzeczywistość oznaczało wyjście z sytuacji ubezwłasnowolnienia. Mistrzem wrocławskiej duchologii, zanurzonym w przeszłości, był nieznoszący artystycznych nowinek pierwszy szef PWSSP Eugeniusz Geppert, lwowiak i krakus: swoje przedwojenne konne sceny, chwalcę polski oręż, zastąpił po wojnie błękitnymi widmami koników zabawek. Ostateczne wyjście z tej melancholijnej błękitnej poświaty okazało się głównym celem Sympozjum. W tym znaczeniu Sympozjum '70 to paradygmatyczne wydarzenie, zbiorowy wysiłek, na jaki co jakiś czas zdobywają się Polacy, gdy pokłady szlachetności Królowy Śnieżki okazują się zbiorem komunałów, a z mitów oraz baśni trzeba przebić się do co prawda skrzeczącej, ale za to namacalnej rzeczywistości.

Odniesienie się artystów Sympozjum do konkretnych wrocławskich lokalizacji poszło w dwóch głównych kierunkach: po pierwsze, sztuki *site-specific*, ściśle związanej z kontekstem, a po drugie, sztuki łamiącej ograniczenia czasu i miejsca, szukającej uniwersalnych układów i niemożliwych systemów; w obu przypadkach posługiwano się często środkami nieartystycznymi, czyli zewnętrznymi w stosunku do sztuki. Jednocześnie młodzi wrocławscy artyści – co wynika z zachowanych stenogramów dyskusji – mieli świadomość swojej wartości i odrębności. Krajowa konfrontacja stworzyła okazję do porywów lokalnego patriotyzmu, co samo w sobie było ciekawe. Wyrzucanie gruzów stwarzało nową tożsamość.

Sympozjum'70 to paradygmatyczne wydarzenie, zbiorowy wysiłek, na jaki co jakiś czas zdobywają się Polacy, gdy pokłady szlachetności Królowy Śnieżki okazują się zbiorem komunałów, a z mitów oraz baśni trzeba przebić się do co prawda skrzeczącej, ale za to namacalnej rzeczywistości.



Szczepin 70/20/70. Warsztaty z Jerzym Kosalką, fot. Anna Krukowska
dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

Trudne pozycie i radość swingu

Pomysł kuratora na wystawę o Sympozjum '70 był z jednej strony dokumentacyjno-informacyjny, a z drugiej – badawczy. W pierwszym przypadku Muzeum Współczesne słusznie chwali się swoimi zbiorami, bardzo konsekwentnie nastawionymi na archeologię współczesnego Wrocławia oraz produkcję historii mówionej. W drugim – działa jako katalizator współczesnych społecznych zmian w skali mikro (w dzielnicy Szczepin-Stare Miasto muzeum pełni funkcję lokalnego domu kultury)

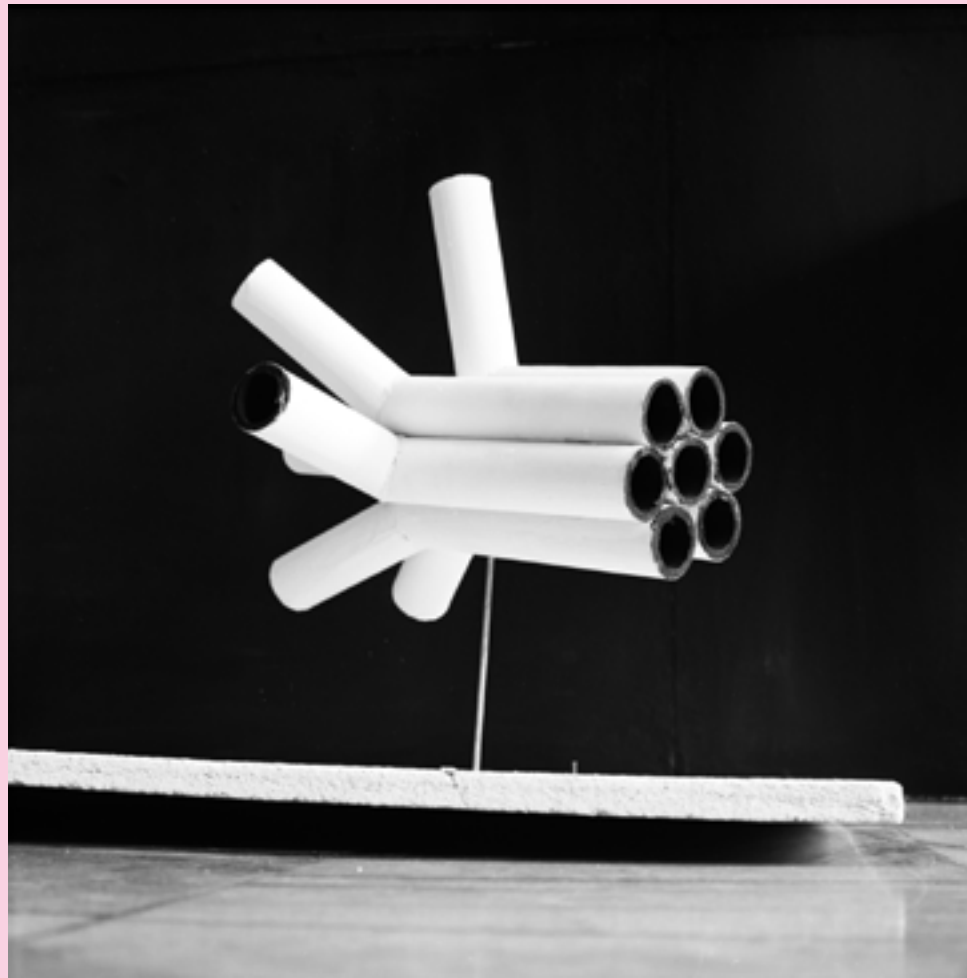
i makro (co wiąże się z szeroką perspektywą, między innymi z udziałem artystów zagranicznych: Daniela Malone’a, Ali Savashevich i Yuriya Bileya). Część nowych prac na *Nowej normatywności* uwodzi praktycznością, na przykład Biley, interpretując *Kompozycję pionową nieograniczoną* Henryka Stażewskiego – triumfalne jubileuszowe snopy światła wzbijające się ku niebu dzięki lotniskowym reflektorom – zaproponował, by do stworzenia efektownej luny wykorzystać doświetlenie pomidorów w szklarni w pobliskich Siechnicach. Z kolei Mikołaj Tkacz sprawnie streścił w swym dowcipnym komiksie główne

tezy *Sztuki w epoce postartystycznej* Ludwińskiego. To duża ulga dla wielu, bo tekst nie jest dostępny w internecie. Grupa Why Quit (Karolina Balcer, Iwona Ogrodzka) postawiła karuzelę przed budynkiem MWW i dała zwiedzającym wybór – czy zechcą tylko się pobawić na naprędce stworzonym placu zabaw, czy raczej wejść do muzeum i zgłębić inne sensy outdoorowej instalacji. Wystawa wydaje się dzisiaj atrakcyjniejszym sposobem badania przeszłości niż spekulacja



Henryk Stażewski, *Kompozycja pionowa nieograniczona*, 1970
fot. Michał Diamant, dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

Zbigniew Dubak, Andrzej Lechowicz, Natalia LL, *Kompendium z cyklu Zespół Instrumentów optycznych*, projekt, 1970, fot. Michał Diamant dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław



Wystawa wydaje się dzisiaj atrakcyjniejszym sposobem badania przeszłości niż spekulacja intelektualna na podstawie samych tekstów – z powtarzalnymi metodologiami i ściśle abstrakcyjnym sposobem myślenia; a *curatorial research* umożliwia więcej niż scjentyzm: odwołanie się do fantazji, intuicji, materializowanie przypuszczeń i alternatyw.

intelektualna na podstawie samych tekstów – z powtarzalnymi metodologiami i ściśle abstrakcyjnym sposobem myślenia. Dlatego stała się jedną z wielu ścieżek produkcji wiedzy, a *curatorial research* umożliwia więcej niż scjentyzm: odwołanie się do fantazji, intuicji, materializowanie przypuszczeń i alternatyw. Bez wstydu i wyrzutów sumienia można przejechać się na karuzeli, a nawet wymieniać żarówki w siechnickich inspektach, by dzięki tym niefrasobliwym czynnościom inaczej pojąć przeszłość. Prace z Sympozjum – w zamiarze Lisowskiego – miały więc nie tyle dostarczać informacji (którymi jesteśmy przytłoczeni), ile pracować w ten sposób, by ze śladu przeszłości stawać się heterotemporalnym uniwersum dzisiejszego

miasta. Żywe dziedzictwo musi zaś być dowolnie – bez cenzury – interpretowane. Nie jest to proste, zważywszy, że w międzyczasie to Śnieżka polubiła nadzór i monitoring. Widmontologia, ustanowiona we Wrocławiu błękitnymi konikami zabawkami Gepperta, powraca dziś w postmodernistycznych strategiach powtórzeń dawnych prac. Pod patronatem MWW powstały dwa *reenactments* *Ofiarowania pieca* (1966) Włodzimierza Borowskiego, pracy z wcześniejszego, puławskiego sympozjum-pleneru artystów. Na *Nowej normatywności* przypomniano *Ofiarowanie bunkra* Oskara Dawickiego z 2013 roku



Jerzy Kosalka, Tomasz Opania, *Entropolux*, działanie performatywne dzięki uprzejmości Galerii Entropia we Wrocławiu

i przedstawiono zrobioną specjalnie na wystawę najnowszą pracę Barbary Gryki. Pierwsza kontynuowała ironię Mistrza, a druga porywała się na terapię i regenerację. Rekonstrukcje mają walor i poznawczy, i subwersywny. W przypadku Dawickiego patronują postawie trickstera, w przypadku Gryki – matronują postawie naprawczej. A choć *déjà vu* w jakimś stopniu wysledzić już można było w *Archeologii Festung Breslau* – pracy sympozjalnej Makarewicza – to zamiar wówczas był inny, dystansujący się od przeszłości i cyrkulacji powtórzeń. Planując wykopy na usypisku gruzów u zbiegu Ślężnej, Kamiennej i Borowskiej, artysta ukazywał przeszłość równie odległą jak – nie przymierzając – kultura przeworska czy ahrenburska. Fascynująca nowość wydawała się wówczas możliwa, nie można jej było zbyć kpina czy pomysłami regeneracji. Zaczynało się od zera, na nowo, jakby wszystko, co stare, bezpowrotnie się skończyło.

Wystawa w MWW towarzyszy rozpisany na wiele tygodni debatom i warsztatom, w które zaangażowano – jak 50 lat temu – nie tylko

tubylców. Strategia ruchów miejskich dla Wrocławia operuje pojęciami „tożsamość” i „zabytek” oraz koncepcją działań rewitalizacyjnych. Sztuka współczesna, starannie ukryta w sformułowaniach dotyczących dbania o estetykę, po prostu nie istnieje. Można więc sądzić, że wystawa Lisowskiego zmienia tę sytuację. Odpowiadająca za edukację w MWW Anna Krukowska, wykorzystując siły powstałej grupy roboczej Sympozjum 70/20, dwoi się i troi, by odkurzone, wczorajsze koncepcje dzisiaj poszerzały wyobraźnię mieszkańców, a problemy zdefiniowane w przeszłości przez artystów ukazały swoją aktualność. Jednym z pomysłów były wędrowki po mieście – rodzaj dryfów – przywołujące kontekst Sympozjum. Prowadzili je Michał Duda, historyk architektury, oraz Agata Iżykowska-Uszyk, edukatorka i animatorka. Z kolei dzięki Kolektywowi Kariatyda powstało wiele haseł Wikipedii, między innymi dotyczących udziału kobiet „sympozjastek”, gdyż marginalizacja kobiet była dość wyraźna (wśród zaproszonych 12 krytyków była jedna kobieta – Bożena Kowalska, a wśród zaproszonych

Fascynująca nowość wydawała się w 1970 roku możliwa, nie można jej było zbyć kpina czy pomysłami regeneracji. Zaczynało się od zera, na nowo, jakby wszystko, co stare, bezpowrotnie się skończyło.



1 Rama do wypełnienia. Miejskie oprowadzania
Symposium Wrocław 70/20, fot. Mariusz Witkowski
dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

2 Niewidzialny Manhattan. Alternatywna topografia
osiedla Plac Grunwaldzki, fot. Michał Bednarski
dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

3 Rama do wypełnienia. Miejskie oprowadzania
Symposium Wrocław 70/20, fot. Jerzy Wypych
dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław



1



2



3

55 twórców 7 artystek: Emilia Bohdziewicz-Winiarska, Wanda Gołkowska, Barbara Kozłowska, Natalia LL, Maria Michałowska, Ludmiła Popiel i Anna Szpakowska-Kujawska). Z kolei *Śniadania z Symposium*, zorganizowane przez Fundację Ładne Historie oraz Stowarzyszenie Żółty Parasol, to dwie akcje wspólnego weekendowego spożywania posiłków inspirowanych pracami artystycznymi. Fundacja Art Transparent w ramach imprez towarzyszących zrobiła między innymi oprowadzanie i piknik przy pracy Barbary Kozłowskiej *Samotność* (interpretacji przestrzennej poezji strukturalnej Stanisława Dróżdża pod takim samym tytułem, zrealizowanej notabene przez tę fundację w 2016 roku).

Koncepcja kuratorsko-badawczej interwencji w archiwa na wystawie *Nowa normatywność* umożliwia jednak przede wszystkim rozmowę o kwestiach, które w medialnej przestrzeni publicznej skazane są dzisiaj na retorykę sekowania się dwóch zwaśnionych polskich plemion. Jedno uważa, że choć może faktycznie Zła Macocha nie była najpiękniejsza, to tatuś de facto nie miał ani wyboru, ani szczęścia w miłości; drudzy dyskredytują nie tylko mariaż, ale i wszystko, co powstało w trakcie trudnego pożycia. Waśnie w błękitnej poświacie, przy użyciu dawnych symboli, prowadzą do innych konkluzji niż podczas przechadzki po mieście czy kręcenia się na karuzeli. Bo czy – na przykład – idea współpracy artystów z robotnikami była faktycznie jedynie propagandową ustawką PRL, która nie powinna być kontynuowana? To pytanie stawiał Artur Żmijewski na plenerze rzeźbiarskim w Świeciu (2009), słusznie przywołanym na *Nowej normatywności* jako dzieło penetrujące dawne pytania neoawangardy o społeczną użyteczność sztuki. Pozytywny dorobek PRL to ciągle gorący kartofel, a przecież – dodajmy jeszcze – wiele prac Symposium miało charakter afirmatywny. Dzisiejsza kapitalistyczna perspektywa doprowadzić może zresztą nawet do zapłakania nad tym, jak ciekawe były dawne dyskusyjne plenery artystyczne i sympozja. Nie łudźmy się jednak, *Nowa normatywność* jest także o kontroli i dyscyplinowaniu, o władzy rozproszonej i represyjnej, w której sztuka staje się jednym z ponurych narzędzi dozoru. To się wbrew pozorom nie skończyło, także wśród „naszych”. Z trudem więc przebijają się

prawda, że emancypacyjny potencjał sztuki nie jest wcale taki oczywisty. Bo choć Królewna Śnieżka została szczęśliwym swingersem (a nie zakonnica), to z czasem zaczęła pruderyjnie dbać o reputację i udawać kogoś, kim nigdy nie była.

Dawcy formy i marzenia o lataniu

O czym więc było Symposium, a co wykracza poza rok 1970, inicjując długoterminową debatę? Jakie wnioski wyciągnąć można z *Nowej normatywności*? Paradygmatyczną wystawą pokolenia Symposium Wrocław '70 była otwarta rok wcześniej w Bernie wystawa *Gdy postawy stają się formą* (1969) Haralda Szeemanna, z wielką reprezentacją nie tylko Amerykanów, ale i Włochów skupionych w ruchu *arte povera*. Jeden z ich autorytetów – Jerzy Grotowski – mieszkał i tworzył we Wrocławiu, i już w 1967 roku, dzięki zaproszeniu od Pontusa Hulténa, widział gorącą amerykańską ekipę artystów (która potem pojawiła się w Bernie) w sztokholmskim Moderna Museet. Szeemann, podobnie jak Joseph Beuys (którego odwiedzi dwa lata później idol młodych wrocławskich konceptualistów, profesor PWSSP, Alfons Mazurkiewicz), dodawali skrzydeł. Koncepcja dzieła będącego jedynie śladem procesów wynikających z określonej postawy była różnie realizowana w konkretnych przypadkach, ale generalnie stawała się nową rękojmnią uczciwości, wraz z nowym



Nadużycia. Zorka Wolny. Koncert we wnętrzu instalacji Barbary Kozłowskiej
Interpretacja przesiżniona poezji strukturalnej Stanisława Dróżdża „Samotność”
inspirowany koncertem na 28 poduszek i zachód słońca Jerzego Rosolowicza
fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

Pozytywny dorobek PRL to ciągle gorący kartofel, a przecież – dodajmy jeszcze – wiele prac Symposium miało charakter afirmatywny. Dzisiejsza kapitalistyczna perspektywa doprowadzić może zresztą nawet do zapłakania nad tym, jak ciekawe były dawne dyskusyjne plenery artystyczne i sympozja.

zapisem dzieła i próbą wyjścia z układu artystycznego. Pojawiła się kwestia artystycznych wędrowek i rezydencji oraz sztuki *site-specific* uczestniczącej tu i teraz w przestrzeni instrumentalizowanej przez władze (czyli „innego” zmienianego w uniwersalizujące „to samo”). Pałaca stała się kwestia wymyślenia sposobów dystrybucji sztuki i jej cyrkulacji, a to doprowadziło z kolei do rozpadu struktury czasowej i przestrzennej. Niemożliwe dzieła stawały się wyzwaniem dla intelektu (na przykład *Dialog* Borowskiego – jedno krzesło ustawione w Elblągu, a drugie we Wrocławiu).

Dzieła sympozjalne miały formę projektów do wykonania przez kogoś innego, a współpraca z przemysłem potraktowana została całkiem

niefunkcjonalnych obiektów, z którymi nie do końca wiadomo co zrobić – pierwszą słynną durnostojką była wszak potencjalnie *Fontanna* Duchampa, dzieło inne i niepasujące do całości i przez to tylko właśnie krytykujące ową całość. W tajemniczą i magiczną absurdalność zainwestował na *Nowej normatywności* Kasper Lecnim, który zaprojektował z materiałów z recyklingu samoporuszającą się po podłodze szczotkę oraz wykonał niepokojąco piękny obiekt ze stalowego drutu. Może wyda się to anachroniczne, ale gdy patrzę na rzeźby Lecnima (czy sympozjalny szklany pomnik Władysława Hasióra), nie mam wątpliwości, że Sympozjum było też o nowym pięknie. Bezapelacyjnie bowiem to właśnie z zachwyty nad pięknem sympozjalnej

Sympozjum '70, zachowując krytyczny, poznawczy aspekt sztuki (a więc czujność wobec politycznych manipulacji), upominało się o egzystencjalny wymiar dzieła, co było naturalną konsekwencją zamieszkania w mieście *ground zero* – apokaliptycznej scenerii jednego z największych rumowisk Europy.

serio. Estetyka zrób-to-sam przebiła się w wielu przykładach: w koncepcji sztuki neutralnej Jerzego Rosołowicza i w zaproponowanych przez Stanisława Fijałkowskiego gestach performatywnych: całowania ziemi i odciskania w niej śladów swoich stóp, kolan, dłoni i twarzy. Partycypacja wybrzmiała wyraźnie w projekcie ekipy Mariana Bogusza, który zachęcał mieszkańców do działań poetycko-plastycznych, uzupełniających działania zaangażowanych artystów. Generalnie jednak, choć artyści działali poza galerią i nie projektowali tradycyjnych pomników, to i tak pozostawali tradycyjnymi dawcami formy, niezręczniejszymi ze swej uprzywilejowanej roli. Gdy podnieść kryterium uwrażliwienia na kontekst, uznać można, iż prace na przykład Zbigniewa Gostomskiego, Tadeusza Kantora, Konrada Jarodzkiego czy Kajetana Sosnowskiego były uniwersalizujące, a Zbigniewa Makarewicza czy Stanisława Fijałkowskiego – specyficzne dla danej lokalizacji, ale ta dychotomia nie opisuje złożoności projektów: krzesło-potykaniec Kantora miało potencjał lokalnej „durnostojki”, podobnie jak *Krzywa wieża* Jarodzkiego – dziwny pęk stalowych rur na platformie z betonu czy *Kinepentasfera* Sosnowskiego – forma przestrzenna wykonana z miętko zakrzywionych szyn nawiązujących do pętli wstęgi Möbiusa. Prace te, stwarzające nowe sytuacje, zyskiwały walor lokalnej specyfiki. Nie wyśmiewam się przy tym wcale z dziwnych,

pracy Sosnowskiego (och, piękno istnieje, odczepcie się!) powstała równie zjawiskowa – zaprezentowana na wystawie – praca Kuby Bąkowskiego *Interwencja 2019*. Lekkie, uwodzące i taneczne formy *Kinepentasfery* Bąkowski przełożył na dokamerowe działania skoczków, którzy po zachodzie słońca, z przymocowaną lampą diodową, wykonywali powietrzne ewolucje zostawiające zamazyste świetlne smugi, o równie wyrafinowanych liniach jak te w obiekcie Sosnowskiego. Marzenie o lataniu ziściło się w estetycznym uniesieniu. Na Sympozjum pojawił się też nurt kontestacyjno-ironiczny wybrzmiewający najpełniej w *Pręgierzu* Anastazego Wiśniewskiego, pracy przypominającej monstrualny różowy fallus, odnoszący się do wszechobecnej męskiej dominacji. Duch przekory na *Nowej normatywności* był kontynuowany między innymi przez *Wrocławską emanację wzorca jaja kurzego, fotografowaną przez wodę zimną, letnią i gorącą* (2020) Pawła Freislera.

Jeśli krytykę instytucji powiążemy w oczywisty sposób z epistemicznym stosunkiem do sztuki, to Sympozjum, zachowując taki krytyczny, poznawczy aspekt sztuki (a więc czujność wobec politycznych manipulacji), upominało się o egzystencjalny wymiar dzieła, co było naturalną konsekwencją zamieszkania w mieście *ground zero* – apokaliptycznej scenerii jednego z największych rumowisk Europy. To właśnie ontologiczny wymiar powrócił dziś z całą mocą i w nowej humanistyce,

- 1 Szczepin 70/20/70. Warsztaty z Jerzym Kosalką, fot. Marta Sobala dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław
- 2 Liliana Piskorska, *Sosna z sześcioma rękami*, performans na Wzgórzu Słowińskim, fot. Wojciech Chrubasik, dzięki uprzejmości ZŁOTEGO KIOSKU we Wrocławiu
- 3 Żywy Pomnik ARENA, akcja w przestrzeni miejskiej, malowanie drzewa – rzeźby plenerowej Jerzego Beresia, dzięki uprzejmości Galerii Entropia we Wrocławiu



1



2

3





ZŁOTY KIOSK, odsłona VII: Jolanta Nowaczyk
Anna Szpakowska-Kujawska, *Sirk or Swim*, fot. Marcin Szczygiel
dzięki uprzejmości ZŁOTEGO KIOSKU we Wrocławiu

ZŁOTY KIOSK, odsłona VII: Jolanta Nowaczyk
Anna Szpakowska-Kujawska, *Sirk or Swim*, fot. Marta Sobala
dzięki uprzejmości ZŁOTEGO KIOSKU we Wrocławiu



Tęsknota za niewinną Śnieżką wraca i wracać będzie w narracji władz, podobnie jak wyciąganie trupa Złej Macochy stanowi ciągle pomysł na budowanie wspólnoty. Jubileuszowa wystawa o tworzeniu miasta w tym względzie daje jednak jednoznaczny przekaz: spróbujmy (znów) być optymistyczni i pragmatyczni.

i w koncepcjach kuratorskich (na przykład niedawny *Wiek półcienia* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej)¹, wskazując na sztukę komunikującą i łączącą.

Inaczej niż 50 lat temu Sympozjum Wrocław '70, wystawa *Nowa normatywność* nie tylko nie miała dużego finansowego wsparcia władz, ale również ich zainteresowania. W kontekście pandemii tytuł nabrał nowego znaczenia: debaty odbywają się w dużej mierze online, nie ma więc rozmów do białego rana. A ponieważ wszystko jest nagrywane i puszczane w internecie, zyskuje wypolerowaną jakość gotowego produktu. Pandemia dopisała kuratorowi niespodziewane sensy normatywności, które skłaniają ostatecznie raczej do pytania o to, co z higienicznej normy się wychyla.

We Wrocławiu istnieją dwie artystyczne legendy dotyczące genezy współczesnego miasta. Jedna to tradycja Sympozjum: o konceptualnych orłach, które w 1970 roku przyleciały z całego kraju, by dzięki swojej szlachetnej mądrości i prestiżowi zaproponować nowe rozwiązania. Druga to tradycja kontestujących nygusów osadzona w latach 80. – wesołych niechlujów i nie-żłomnych imprezowiczów grupy Luxus i ich akolitów,

preferujących śmieci, kolory i dobrą zabawę. Pierwsza to legenda inżynierów, druga – majsterkowiczów. Jedni cali na czarno, drudzy barwni, bo z recyklingu. Conceptualiści z niechęcią patrzą na „fajnzizm” młodszych i – jak nieoficjalnie to ujmują – głupszych kolegów, a akolici Luxusu nie znoszą pretensjonalności „starych zgredów”. Czy czas pokazał, że taką dychotomię należałoby uchylić i szukać porozumienia? Kurator *Nowej normatywności* znalazł złoty środek – zaprosił młodych artystów (którzy w ogóle nie wiedzą, że w mieście toczyła się wojna), jednego członka Luxusu oraz takich artystów, którzy czerpiąc z neoawangardowych praktyk lat 70., nie są w ogóle związani z Wrocławiem.

Tęsknota za niewinną Śnieżką wraca i wracać będzie w narracji władz, podobnie jak wyciąganie trupa Złej Macochy ciągle stanowi pomysł na budowanie wspólnoty. Jubileuszowa wystawa o tworzeniu miasta w tym względzie daje jednak jednoznaczny przekaz: spróbujmy (znów) być optymistyczni i pragmatyczni. Skoro niegdysiejsze wertykalne, odświeżone snopy świetlne nad miastem sparafrazowano po pół wieku horyzontalnym doświetlaniem warzywnych inspektów, to w sumie całkiem nieźle się potoczyło.

¹ Zob. Piotr Policht, *Sztuka postziemi*, „Szum” 2020, nr 30, s. 38–51 [przyp. red.].

Tekst: Agata Pyzik

Czy kiedyś jeszcze zaznam spokoju?

Joanna Piotrowska w Zachęcie

Joanna Piotrowska, *Zaduch*
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
18 września – 6 grudnia 2020
kuratorka: Magdalena Komornicka

*Jestem taka – jestem taka zmęczona.
Bolą mnie ręce – boli mnie cała głowa.
Paranoja jest goła!*

Kora, *Paranoja jest goła*

Dziś od rana czuję coś, co nazywam „sztywnicą” – rodzaj paraliżu ciągnącego się od gardła, przez cały przełyk, aż do żołądka, który wieńczy ognista kula kłującego, przeszywającego bólu. Nie, nie umieram, czytelniku, mam jedynie atak paniki. Stres związany z kolejną falą pandemii; tym, czy sobie poradzę, czy świat aby nie zniknie do końca roku (przynajmniej taki, który daje się jeszcze jakoś zaakceptować). Wystawa Joanny Piotrowskiej w Zachęcie, pierwsza tak duża solowa prezentacja w Polsce tej wschodzącej międzynarodowej gwiazdy, opowiedziała mi o tym, co sama czuję, i co, jak podejrzewam, czuje większość – choć najnowsze pokazywane w Zachęcie prace powstały w 2019, a nie 2020 roku. Artystka zrobiła to przez wykorzystanie języka gestów, przez specyficzne ułożenie ciał – skręconych w osobliwych bolesnych konwulsjach,



Joanna Piotrowska, *Bez tytułu*, 2015, dzięki uprzejmości artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

pozamykanych szczelnie we wnętrzach niczym w terrariach. Jak my podczas pierwszego i zapewne tego zbliżającego się lockdownu.

Mam może banalny, ale rzadko zawodzący mnie klucz do twórczości artystycznej. Otóż jeśli czyjąś twórczość udaje się sprowadzić do czegoś bardzo prostego, pojedynczej idei, mimo że prowadzi do niej wiele zawijasów i pokrętna droga, to już sporo. Wielu twórców za swoimi zawijasami nie skrywa bowiem nic. Natomiast ci, którzy skrywają jedną, dwie lub więcej rzeczy, bywają już twórcami wybitnymi.

Wydaje mi się, że Joanna Piotrowska jest na razie autorką jednej obsesji, gra na jednej nucie – ale jak ta nuta potrafi donośnie wybrzmieć! Przekonałam się o tym na *Zaduchu*, na który szłam bez większego przekonania. Wystawę Piotrowskiej poprzedzał spory hajp, bo to artystka dziś bez wątplenia modna – a to zawsze budzi moją podejrzliwość. Niemniej jej twórczość od lat dobijała się, dotąd bezskutecznie, do mojej świadomości. A to, co zaskakiwało mnie od początku, zarówno w samej sztuce, jak i w sukcesie Piotrowskiej, to właśnie fakt, jak bardzo ta twórczość jest prosta, jak mocno zasadza się na kilku powtarzalnych pomysłach i motywach. Artystka pomysły te obsesyjnie drąży i dąży w ich realizacji do perfekcji. Jest w tym boleśnie trafna – na tyle boleśnie, że szybko mam tej sztuki dość; ale mam dość i dlatego, że sztuka prosta i powtarzalna staje się końcu irytująca. Jednak Piotrowska jest najlepsza właśnie wtedy, kiedy trzyma się swoich obsesji.

Ciało we wnętrzu

Ciała u Piotrowskiej rzadko mają twarze. Są jak postaci uporczywie powracające w snach, ale nie takie, które nas prześladują; przeciwnie, to ci, do których rozpaczliwie próbujemy dostać się my, śniący. Ciekawe są podobieństwa i zbieżności tego, co artystka próbuje przedstawić przez odwołanie się do rozmaitych teorii psychoanalitycznych, zwłaszcza ukutych przez myślicieli identyfikujących się z tak zwanym zwrotem afektywnym. Od połowy lat 90. wielu badaczy, zainspirowanych między innymi pismami Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego o Spinozie i filozofii baroku, zaczęło eksplorować teorię afektów jako sposób rozumienia tych sfer doświadczenia, włącznie z doświadczeniem



Joanna Piotrowska, *Bez tytułu*, 2015, dzięki uprzejmości artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

ciała, która nie dopasowuje się do racjonalnego paradygmatu reprezentacji. Podejście afektywne jest zainteresowane najszerszym możliwym spektrum zetknięć i przecięć ciała i afektu, które, co więcej, nie muszą ograniczać się do doświadczeń i emocji ludzkich. U Piotrowskiej podstawowe są te dwie sfery: jedna afektywna, druga – perwersyjna.

Piotrowska podejmuje temat interakcji ciała z przestrzenią, ciało poruszanych afektami, emocjami; to przygody ludzi, którzy są przede wszystkim czującymi ciałami, a nie chłodno analizującymi swoje położenie racjonalnymi podmiotami. W poszczególnych cyklach, zwłaszcza w *Stable Vices* i *Frowst*, próbuje dociec, jak afekt

Joanna Piotrowska, *Zaduch*, widok wystawy
fot. Jakub Cerowicz, dzięki uprzejmości
Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Ze względu na fotograficzną naturę dzieła Piotrowskiej przedstawione pozy przybliżają się do zdjęć poglądowych w książkach medycznych mających ukazać jakieś schorzenia psychiczne i fizyczne. Fotografia wzmaga też poczucie uwięzienia i unieruchomienia ciała, którymi, niczym wielką marionetą, poruszano z zewnątrz za pomocą jakichś impulsów i efektów.





Joanna Piotrowska, *Zaduch*, widok wystawy, fot. Jakub Certowicz
dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

ożywia ciało i – w konsekwencji – odpowiedzieć na odwieczne pytanie: czy to ciało jest więzieniem dla umysłu, czy to umysł i irracjonalność są więzieniem dla ciała? Wydaje się, że u Piotrowskiej te dwie rzeczy dzieją się jednocześnie. Wszystkie przedstawione przez nią sytuacje i osoby zdają się przede wszystkim cierpieć. Cierpi ciało, uwięzione i wykręcone w dziwnych, nienaturalnych pozach albo gestach, które ucieleśniają jakieś skrajne emocje i lęki – a więc cierpi i dusza. Interesuje mnie tu kwestia bólu – czyli momentu, w którym swego rodzaju „nadmiar siebie” w środku powoduje, że chciałoby się siebie „wyrzygać”, aby ciało eksplodowało, choć „ja” pozostaje cały czas uwięzione, dusząc się tak niemiłosiernie. Ze względu na fotograficzną naturę tego dzieła przedstawione pozy przybliżają się też do zdjęć poglądowych w książkach medycznych mających ukazać jakieś schorzenia psychiczne i fizyczne. Fotografia wzmacnia też poczucie uwięzienia i unieruchomienia ciała, którymi, niczym wielką marionetą, poruszano z zewnątrz za pomocą jakichś impulsów i efektów.

Artysta jest dziś zobowiązany wiedzieć dużo więcej niż kilkadziesiąt lat temu, bo też niewyobrażalnie powiększyła się ilość dostępnych informacji. Czasem wydaje mi się, że niektórzy artyści, którzy zabierają się do poważnych tematów czy próbują intelektualizować swoje prace, są tymi, którzy nie powinni tego robić, nie mają do tego wystarczającego przygotowania, ich przemyślenia są płytkie, więc spłaszczają oni elementy swoich prac, które dużo lepiej wypadłyby realizowane intuicyjnie. U Piotrowskiej panuje zrównoważenie jej zainteresowań naukowych czy intelektualnych z tym, co jest w stanie wykonać, z jej wizją. Mimo wielu nawiązań czuć, że nie jest to dzieło chłodno wykalkulowane, ale wręcz pulsujące od emocji.

All of our false devices

W kontekście pandemii najżywiej pulsuje oczywiście nietytułowany cykl z 2017 roku dotyczący budowania tymczasowych schronień domowych. Artystka każe rozważyć od podstaw samo pojęcie „domu”, bo dom to przecież przede wszystkim rodzina, schronienie, które tworzą zacieśnione wcześniej więzi. Tymczasem na zdjęciach Piotrowskiej widać raczej więzi chore lub utrudnione, naznaczone perwersją i władzą jednych nad drugimi.

Artystka poprosiła swoich znajomych, którzy mieszkają w różnych miejscach globu, o to, żeby w swoich mieszkaniach odtworzyli ze znajdujących się tam sprzętów jakąś ideę domu czy schronienia. Fascynująca jest różnorodność tych odpowiedzi: od tych, którzy podeszli do tego niemalże racjonalnie, dosłownie „wybudowując” coś w rodzaju szałas, w którym były wszystkie potrzebne rzeczy, po konstrukcje całkowicie absurdalne i prześmiewcze. Zdjęcie, które mnie najbardziej poruszyło, przedstawia kobietę leżącą na materacu i przykrytą po prostu stertą kołder i innych materaców. Księżniczka



Joanna Piotrowska, *Biting Ball*, 2019, dzięki uprzejmości
artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Zdjęcie, które mnie najbardziej poruszyło, przedstawia kobietę leżącą na materacu i przykrytą po prostu stertą kołder i innych materaców. Księżniczka na ziarnku grochu na opak, która odwróciła konstrukcję i zamiast zapewnić sobie miłe posłanie, to grube posłanie zamieniła w swoją tarczę – niczym wielką ciężę z kołder.



Joanna Piotrowska, *Bez tytułu*, 2017, dzięki uprzejmości
artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

na ziarnku grochu na opak, która odwróciła konstrukcję i zamiast zapewnić sobie miłe posłanie, to grube posłanie zamieniła w swoją tarczę – niczym wielką ciężę z kołder.

Pomysł może razić nadmierną prostotą. Nie ma w tym żadnej głębszej filozofii. W dodatku niebezpiecznie przypomina film Larsa von Triera *Melancholia*, którego bohaterka, cierpiąca na depresję, w obliczu końca świata porzuca wielkie plany i – uświadamiając sobie nędzę swoich karierowych dążeń – buduje szałas z patyczków. Chęć przetrwania ludzkości sprowadza się do kruchej, rachitycznej konstrukcji i czekania na koniec.

Takie było moje pierwsze skojarzenie, co mnie od razu zirytowało – bo nawet jeżeli lubię ten film, odwołanie do von Triera było zbyt banalne. Tym, co natomiast zaintrygowało, jest fotograficzna realizacja kolejnych odsłon domu ukazująca przede wszystkim brak bezpieczeństwa odczuwany w życiu na co dzień, często nawet w zamożnych mieszczańskich wnętrzach wyposażonych w jakieś nowoczesne sprzęty. Okazuje się, że one w żaden sposób nie chronią, nie dają żadnego poczucia bezpieczeństwa.

Druga rzecz, która mnie zainteresowała, to ograniczenie fotograficznych środków do

U Piotrowskiej proste elementy stają się *uncanny*, po freudowsku niesamowite. „Niesamowitością” promieniają wnętrza – które choć pozornie zwyczajne, nawet przytulne, nie dają poczucia bezpieczeństwa. Postaci zachowują się jak podczas seansów spirytystycznych: skupione i nieruchome, jakby krążyły między nimi duchy i przekazywały niesamowite treści.



Joanna Piotrowska, *Bez tytułu*, 2019, dzięki uprzejmości artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

minimum. Na plan pierwszy wybijają się dzięki temu detale, których zazwyczaj w ogóle się nie dostrzega. W domu mojej babci w Płońsku, gdzie spędzałam jako dziecko wszystkie wakacje, były schody, do których chodnik był przytwierdzony metalowymi prętami, jak na moim ulubionym zdjęciu Piotrowskiej, z innego już cyklu (*Untitled*, 2015). Pamiętam, że jak na nie wbiegałam, to wielokrotnie o nie zaczepiałam i się wywierałam. Te schody od razu mogły wywołać pamięć o czymś niebezpiecznym, śliskim, stromym. Gdy byłam dzieckiem, te schody budziły we mnie lęk, stanowiły przestrzeń niebezpieczną, gdzie coś może mi się stać. U Piotrowskiej – która przeфотографowuje w tym cyklu pozy z podręczników do samoobrony – te proste elementy stają się *uncanny*, po freudowsku niesamowite. „Niesamowitością” promieniają też wnętrza z innych zdjęć – które choć pozornie zwyczajne, nawet przytulne, nie dają poczucia bezpieczeństwa. Postaci również zachowują się jak podczas seansów

spirytystycznych, popularnych w XIX wieku: skupione i nieruchome, jakby krążyły między nimi duchy i przekazywały niesamowite treści.

I nic tego bezpieczeństwa nie daje, bo nie daje go również druga osoba. Prócz tego, że bohaterowie portretów Piotrowskiej próbują sobie sklecić jakieś nieudolne schronienia z domowych sprzętów, schronienia szukają też w związkach, relacjach, często sprawiających wrażenie niezdrowych, przepełnionych walką o dominację. Próbują tworzyć symbiotyczne kokony ze swoich ciał, ze splecionych dłoni, ramion, konstrukcji tworzonych z kończyn. Wygląda, jakby chcieli nieść sobie nawzajem pomoc i wsparcie, ale w ogóle się to nie udaje. Próba przytulenia, kontaktu fizycznego wydaje się zupełnie nieudana (jako wyraz czułości) i tylko podkreśla kruchość ciał, ale i nieudolność relacji, które mają w sobie coś kostropatego i niewydarzonego. I twarze: mimo że wiele zdjęć Piotrowskiej podpada pod kategorię „portret”, są to portrety, na których właściwie



Joanna Piotrowska, *Zaduch*, widok wystawy, fot. Jakub Certowicz dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Mimo że wiele zdjęć Piotrowskiej podpada pod kategorię „portret”, są to portrety, na których właściwie nie widać twarzy. Ciała zlewają się z wnętrzem, czyli swoim więzieniem; długie włosy zlewają się z dywanem albo z zasłoną, przylepiają się do ściany.

nie widać twarzy. Ciała zlewają się z wnętrzem, czyli swoim więzieniem; długie włosy zlewają się z dywanem albo z zasłoną, przylepiają się do ściany. Jak w spełnionym koszmarze sennym, w którym tracimy nad ciałem wszelką kontrolę i tym samym podmiotowość.

Nie wszystkie realizacje Piotrowskiej wydają mi się udane, jej filmy są na przykład zbyt łopatologiczne, nie mają tego samego co fotografie ładunku grozy, liryzmu i niesamowitości. To zbyt oczywiste: w filmie dziewczyna dotyka części swojej twarzy i ciała tak, jakby testowała, czy działa, ale też sprawdzała w znaczeniu niemal eugenicznego testu – czy wszystko do siebie pasuje tak, jak powinno. Jednak nie ma tu nic, co wydobywałoby te prace z gąszczy innych, inspirowanych Michelelem Foucaultem i jego *Nadzorować i karać*, w którym ciała są poddawane dyscyplinie, a oświeceniowej racjonalności mówi się „sprawdzam”. Nietrwale związki, toksyczna rodzina nuklearna – to wszystko

wielokrotnie już przerobiliśmy, ale może dziś, kiedy ta jednostka nuklearna poddawana jest próbie izolacji w pandemii, jej wszystkie mankamenty jeszcze bardziej eksplodują. Jeśli drugi lockdown nastąpi (piszę to w połowie października), a raczej na pewno tak się stanie, wnętrza naszych mieszkań, ich najdrobniejsze detale, znowu zaczną odgrywać dużo większą rolę, niż ma to miejsce na co dzień.

Warto w końcu zwrócić uwagę na aspekt klasowy koncepcji świata u Piotrowskiej. Wspomnieliśmy o *Melancholii*, w której tymi, którzy czekali na zagładę, byli oczywiście ci najbardziej uprzywilejowani. Bohaterowie cykli Piotrowskiej, choć żyją skromniej, też do najbiedniejszych nie należą. Podczas zamknięcia kwestia posiadania jakiegokolwiek schronienia, domu i bezdomności wzmacnia się i podnosi kwestię posiadania dóbr w późnym kapitalizmie. Choć Piotrowska ujednoliciła swoje wnętrza, choć zostają one częściowo zatarte przez czerń i biel, mimo wszystko łatwo

możemy zauważyć, że pewne wnętrza są bardziej przypadkowe (zapewne wynajmowane), a inne bardziej wystylizowane, w jednych są komunistyczne dywany, w innych ładne designerskie meble. Kiedy Zofia Rydet przygotowywała swój *Zapis socjologiczny*, to, co od razu rzucało się w oczy, to bardzo silne pragnienie gromadzenia, zbierania wszystkiego przez człowieka PRL. Bohaterowie *Zapisu* pozują, dumni z dobytku, nawet jeśli prezentuje się on obskurnie lub biednie. Tak jakby niewyrzucane nigdy w myśl praktycznego nastawienia w czasach przedkonsumpcyjnych przedmioty miały nas chronić od złego. U Piotrowskiej są wnętrza uogólnione, nie ma fetyszu gromadzenia. Możemy zobaczyć, ile się zmieniło przez te 30–40 lat. Współczesnego człowieka przedmioty zdają się oddalać od poczucia sensu i zaczepienia, wchodzą mu w drogę.

U Piotrowskiej postaci wydają się zafiksowane w przyporządkowanych im miejscach. Wykonują jakieś bezradne, puste znaczeniowo gesty i ruchy. Jak miałyby się stamtąd wydostać? Jaka idea czy emocja albo jakie inne rozwiązanie może im gwarantować wyjście z tego więzienia?

Bóle głowy
Z pewnością sąsiedztwo wielkiej retrospektywy Moniki Sosnowskiej, która obejmuje i okala wystawę Piotrowskiej, było zamierzone przez instytucję i kuratorów. Wystawa Sosnowskiej umocowuje i ugruntowuje dosyć skromną w porównaniu z nią prezentację Piotrowskiej. Gigantyczne, groźnie wyglądające modernistyczne ruiny Sosnowskiej, sprawiające wrażenie wielkiego wysypiska śmieci, dobrze komentują nagi, powyginany wewnętrznie i pełen lęków świat wybebeszonych uczuć i emocji u Piotrowskiej. Kluczowe jest sąsiedztwo instalacji Sosnowskiej *Przedpokój*, czyli obłożonego drobnomieszczańską tapetą w biedermeierowskie wzory kanciastego, niekończącego się, przerażającego labiryntu. To jakby wizualne odzwierciedlenie tytułowego zaduchu, w którym żyją postaci u Piotrowskiej. Możemy sobie doskonale wyobrazić rodzinne portrety Piotrowskiej wiszące na tych ścianach.
Postaci unieruchomione, spetryfikowane, zastygłe w bezruchu, zalane lawą – siedzą i czekają na koniec świata. Twórczość Piotrowskiej można by zestawić z dwiema innymi artystkami posługującymi się medium fotografii. Ciekawe byłoby zestawienie Piotrowskiej z Anetą Grzeszykowską, która od lat bada relacje rodzinne, relacje wnętrza i zewnątrz, pozytywu i negatywu,

jak i niemożność zamieszkania tego wnętrza. Samowymazywanie, negatyw, odwracanie i nieobecność – zwraca tym większą uwagę na obecność. W jej filmach, takich jak *Ból głowy* czy *Bolimorfia* (oba z 2008 roku), ciało artystki, wielokrotnie zmultiplikowane, rozpadało się na części, a samotne kończyny rozpoczynały dramatyczny, fantomowy taniec. Jeszcze bliższy podejściu Piotrowskiej wydaje się cykl *Negative Book* z 2013 roku, w którym Grzeszykowska używa siebie – czy raczej swojego ciała (jaka jest różnica?) – i konturuje je na czarno aż do uzyskania „pozytywnego” efektu w negatywie. Można powiedzieć, że Grzeszykowska zмага się z samą sobą i obsesyjnie wraca do (nieobecności) swojego wizerunku.
W cyklu *Frowst* Piotrowska odwołuje się do tak zwanych ustawień hellingerowskich,

pseudonaukowej terapii grupowej, w której chory ustawia innych uczestników w pozycjach symbolizujących jego relacje rodzinne, co ma doprowadzić do przełamania danej unieruchomionej sytuacji. Jednak u Piotrowskiej postaci wydają się zafiksowane w przyporządkowanych im miejscach. Wykonują jakieś bezradne, puste znaczeniowo gesty i ruchy. Jak miałyby się stamtąd wydostać? Jaka idea czy emocja albo jakie inne rozwiązanie może im gwarantować wyjście z tego więzienia? Schorzenia psychiczne i fizyczne mają najróżniejsze źródła, a dodatkowo są ze sobą silnie powiązane – w obie strony. Podczas pandemii rozmaite neurozy, również te wynikające z osamotnienia, z braku dotyku – będą się tylko potęgować. Wnętrza może ochronią przed krążącym wirusem, ale co z innymi niebezpieczeństwami? Jednak to nie jest sztuka dydaktyczna, która by oferowała jakieś wyjście z tej sytuacji.
Zwróciłam uwagę na jeszcze jedno: jak starannie wystawa była rozplanowana, jak precyzyjnie zdjęcia rozmieszczone. Wiele nowoczesnych powieści XX wieku ukazywało tragedię umysłu i racjonalności w starciu z tym, co irracjonalne, właśnie poprzez architekturę i działanie wewnątrz. Na myśl przychodzi oczywiście przede wszystkim Franz Kafka: *Proces*, *Przed prawem*, *Zamek*, *Przemiana* – dramaturgii tych opowieści nie byłoby bez



Joanna Piotrowska, *Zaduch*, widok wystawy, fot. Jakub Certowicz
dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Gallerii Sztuki w Warszawie



Joanna Piotrowska, *Zaduch*, widok wystawy, fot. Jakub Cierowicz
dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Przestrzenie, które zamieszkujemy, przede wszystkim jednak przestrzenie naszych ciał, coraz silniej skolonizowanych przez polityczną, medyczną i inną mediację kapitału, są w pewnym sensie nie do użytku. Świat staje się powoli miejscem nie do życia.

niezwykle starannej analizy przestrzeni. Przestrzenie te były naturalnie projekcją wnętrza, przed którym bohaterowie próbują rozpaczliwie uciec. Ich ucieczka „do góry” jednak nigdy się nie udaje. Beznadziejnie tkwią więc w miejscu.

Tym większy niepokój wywoływało patrzenie na te obrazy paranoicznego uwięzienia w olbrzymich wnętrzach Zachęty, gdzie sufit znajduje się pewnie z 10 metrów nad nami. Co zaskakujące, mimo to udawało się wywołać efekt dziwnie nerwowy, jakby sklepienie miało nam spaść na głowę. Przestrzenie, które zamieszkujemy, przede wszystkim jednak przestrzenie naszych ciał, coraz silniej skolonizowanych przez polityczną, medyczną i inną mediację kapitału, są w pewnym sensie nie do użytku. Jesteśmy jak zwierzęta w zoo – na jednym ze zdjęć (*Enclosure XXX*, 2019) widzimy wybieg, na którym obok pozornie niewinnego, a w istocie przerażającego baseniku-bajorka postawiono tamę-granicę, bezsensowną i kompletnie bezużyteczną – zniechęcającą do korzystania z niego. Świat Piotrowskiej to świat, od którego coraz bardziej boli mnie głowa, ale który rozpoznaję i w którym na co dzień żyję. Świat klaustrofobicznych kokonów. Miejsce nie do życia. Zaduch, duszności, duchota. Niemożność wyrwania się z tej sytuacji.

Na koniec jeszcze słowo o medium. Być może puryści fotografii mogliby się tu i ówdzie przyczepić – czy to jeszcze fotografia, czy może już sztuka konceptualna, w dodatku przeintelektualizowana? Wiadomo, że fotografia nie ma dzisiaj granic, jednak warto zaznaczyć, że fotografie Piotrowskiej sprawdzają się też poza cyklami – jako autonomiczne prace. Wciąż myślę o dziwnym zdjęciu z mężczyzną z wąsami, do którego zwrócona (a więc tyłem do nas) jest kobieta z długimi włosami – nie wiem, czy siedzi mu na kolanach, czy siedzi naprzeciwko, czy to zdjęcie jest perwersyjne, czy całkiem zwyczajne. (Przez całe dzieciństwo bałam się mężczyzn z wąsami i ilekroć jakiś wchodził do pokoju, chowałam się pod stół; do tej pory próbuję rozwikłać dlaczego). Albo czym są „rękawice do dotykania zwierząt”, które zaprezentowane w minimalistyczny sposób wyglądają jak fetyszystyczne skórzane rekwizyty do BDSM? Na ich powierzchni widać wszystkie najdrobniejsze ziarna i szczegóły – i nagle widzimy ten przedmiot całkowicie na nowo. Podobnie jak inne, na pozór zwyczajne sytuacje zaaranżowane na zdjęciach Piotrowskiej.

Joanna Piotrowska, *Enclosure XXX*, 2019, dzięki uprzejmości artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



Tekst: Rafał Jakubowicz

Cień Jacka Kuronia Wokół muralu Wilhelma Sasnała

Kuroniów dwóch

Warszawa wzbogaciła się o nowy, świetnie zaprojektowany i zrealizowany mural autorstwa Wilhelma Sasnała przedstawiający Jacka Kuronia. Mural znajduje się na budynku przy ulicy Złotej 58, gdzie mieści się CXIX Liceum Ogólnokształcące, którego Kuroń jest patronem. Malowidło robi wrażenie: na narożnych ścianach powstały monumentalne, kilkunastometrowe portrety – Kuronia nieco ponadtrzydziestoletniego, właśnie po raz pierwszy zaaresztowanego (ściana od ulicy Złotej), oraz już starszego, może z lat 80., a może 90. (ściana od ulicy Jana Pawła II).

Kuroń był jednym z „zawodowych opozycjonistów” doby PRL – przedstawicieli antykomunistycznej inteligencji, których zadaniem miało być inicjowanie, koordynowanie, ale także, już w drugiej połowie lat 80., trzymanie w ryzach społecznego oporu. Słowem, Kuroń jest ikoną. Toteż kompletnie nie dziwi iście hagiograficzny wydźwięk większości wzmianek i artykułów prasowych, które ukazały się po odsłonięciu dzieła Sasnała. Jednak – o czym dziś często się zapomina – Kuroń był również jednym z motorów neoliberalnej transformacji. Dlatego gest



fot. Jakub Szafrński / Krytyka Polityczna



fot. Jakub Szafrński / Krytyka Polityczna

Jacek Kuroń jest ikoną. Jednak – o czym dziś często się zapomina – Kuroń był również jednym z motorów neoliberalnej transformacji.

malarza deklarującego niegdyś, że zawsze czuł się „na lewo”¹, skłania do postawienia pytania o to, czy po krytycznym przepracowaniu neoliberalnego projektu, w dużej mierze również przez środowisko artystyczne, architekci polskiej transformacji zasługują na takie upamiętnienie. A w ogólniejszym planie – pytania o dzisiejszą ocenę procesu polskiej transformacji ustrojowej. Albo inaczej: nawet jeśli Sasnal upamiętnił Kuronia-opozycjonistę z lat 60., 70. i 80. (zasłużenie), to czy można zapomnieć o Kuroni-u-zwolenniku terapii szokowej z lat 90.² To pytania aktualne szczególnie w dobie „wojny o pomniki”. Nie chodzi o to, żeby szukać pęknięć

albo dziur w systemie aksjologicznym Kuronia, ale uczciwie zrekonstruować jego postawę, publiczne wypowiedzi oraz dokonania po 1989 roku.

Na muralu od strony ulicy Złotej młody Jacek Kuroń rzuca czarny cień – jednak jego transformacyjny „cień” nie został w pracy Sasnala przepracowany. Jest to tym bardziej szokujące, że mamy rok 2020, a nie 2005, i wiedza o transformacji jest już obszerna i łatwo dostępna³. W przypadku naszego pokolenia – a należę do tej samej generacji co autor muralu (oba urodziliśmy się w pierwszej połowie lat 70.) – możemy przecież nawet odwołać się do własnych, indywidualnych doświadczeń

2008); Tomasz Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy: etnografia człowieka zdegradowanego* (Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009); Jane Hardy, *Nowy polski kapitalizm* (tłum. Agata Czarnacka, Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”, Warszawa 2010); Katarzyna Duda, *Kiedyś tu było życie, teraz jest tylko bieda. O ofiarach polskiej transformacji* (Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”, Warszawa 2019); Joanna Wawrzyniak, Aleksandra Leyk, *Cięcia. Mówiona historia transformacji* (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019).

1 *Jestem polskim malarzem. Sławomir Sierakowski rozmawia z Wilhelmem Sasnałem*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 21.
2 Na ten temat zob. Jan Sowa, *Inna Rzeczpospolita jest możliwa. Widma przeszłości, wizje przyszłości*, W.A.B., Warszawa 2015, s. 167.
3 Zob. na przykład: Jacek Tittenbrun, *Z deszczu pod rynnę. Meandry polskiej prywatyzacji*, t. 1–4 (Zysk i S-ka, Poznań 2007); Elizabeth Dunn, *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy* (tłum. Przemysław Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa

Na muralu od strony ulicy Złotej młody Jacek Kuroń rzuca czarny cień – jednak jego transformacyjny „cień” nie został w pracy Sasnala przepracowany. Jest to tym bardziej szokujące, że mamy rok 2020, a nie 2005, i wiedza o transformacji jest już obszerna i łatwo dostępna.

fot. Jakub Szafrński / Krytyka Polityczna



z lat 90. Wątpię, by nasze wspomnienia z tamtych czasów były categorycznie odmienne. Nietrudno było przecież zaobserwować wówczas to, o czym pisał Jarosław Urbański: „Rośnie rezerwowa armia pracowników, bezrobotnych, zatrudnianych na niepełnych etatach, sezonowo, wypychanych na obszary gospodarki nieoficjalnej oraz zmuszanych do samozatrudnienia”⁴. Nawet jeśli bezrobocie i związane z nim poniżenie czy śmieciowe zatrudnienie nie dotknęło nikogo z bliskich artysty, to przecież było ono widoczne choćby na wszechobecnym billboardzie Marcina Maciejewskiego *Jak tu teraz żyć?* (Galeria Zewnętrzna AMS, 2002).

Spróbujmy więc spojrzeć na dzieło Wilhelma Sasnala z perspektywy ludzi skazanych na przemiał (czyli tak zwanych kosztów społecznych przemian ustrojowych), którzy też

przecież, spacerując po warszawskiej Woli, muszą mijać mural. Jacek Kuroń, teoretyk lewicy w latach 60., radykalny rewizjonista, współautor głośnego *Listu otwartego do członków POP PZPR*, w którym proletariats postrzegany był jeszcze jako siła inicjująca rewolucję przeciw klasowemu panowaniu partyjnej biurokracji, a z powodu którego został zresztą skazany na trzy lata i sześć miesięcy pozbawienia wolności, już w połowie lat 70. zaczął zmieniać poglądy. Myśl Kuronia ewoluowała do tego stopnia, że po 1989 roku – jak pisał David Ost – „ubolewał, że ludzie, ze względu na jego przeszłość, nadal nazywają go lewicowcem”⁵. Jego przekonania z czasem stawały się coraz dalsze od ideałów socjalizmu, coraz bardziej mętne, wręcz pełne sprzeczności i paradoksów. Popierał koncepcje Jeffreya Sachsa (choć sam często przyznawał, że ma niewielkie pojęcie

4 Jarosław Urbański, *Prekariat i nowa walka klas. Przeobrażenia współczesnej klasy pracowniczej i jej form walki*, Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”, Warszawa 2014, s. 257.

5 David Ost, *Kłęska „Solidarności”. Gniew i polityka w postkomunistycznej Europie*, tłum. Hanna Jankowska, Muza, Warszawa 2007, s. 207.

o gospodarce), z którym odbył prywatną rozmowę w swym mieszkaniu, aprobując skrajnie neoliberalne reformy; osłaniał plan Balcerowicza, dążąc do szybkiej prywatyzacji. „Powołanie Jacka Kuronia na stanowisko ministra pracy – pisał Tadeusz Kowalik – było jedną z najbardziej spektakularnych (by nie powiedzieć – chytrych) decyzji personalnych Tadeusza Mazowieckiego. Legenda opozycji demokratycznej, współtwórca Komitetu Obrony Robotników, wówczas jeden z trzech kandydatów Wałęsy na stanowisko szefa rządu, nawet po ostatecznym wyborze Tadeusza Mazowieckiego pozostał jednym z głównych «rozgrywających» na nowej scenie politycznej. Na pewno mógłby stać się niebezpieczny dla władzy, gdyby był poza rządem. Premierem nie został prawdopodobnie dlatego, że postrzegano go (zwłaszcza w konserwatywnych kręgach kościelnych) jako lewicowca. Nie dostrzeżono jeszcze, że był gotów zawiesić swoje lewicowe poglądy na czas tworzenia fundamentów kapitalizmu”⁶.

Kowalik pisał o Kuroniu krytycznie, jednak z dużą dozą sympatii i wyrozumiałości – w końcu obaj wywodzą się z tej samej formacji ideowej. Podczas jednej z konferencji nazwał go „anestezjologiem”⁷, co Kuroń chętnie zaakceptował. Właśnie w tej roli – „anestezjologa” – już jako minister pracy „komentował aktualne wydarzenia w popularnych, cieszących się wielką oglądalnością cotygodniowych pogadankach telewizyjnych. Były one pełne współczucia dla cierpiących z powodu szokowej

Spróbujmy spojrzeć na dzieło Wilhelma Sasnała z perspektywy ludzi skazanych na przemiał (czyli tak zwanych kosztów społecznych przemian ustrojowych), którzy też przecież, spacerując po warszawskiej Woli, muszą mijać mural upamiętniający Kuronia.

terapii”⁸, która miała ustabilizować gospodarkę, a „stała się narzędziem tworzenia nowej, kapitalistycznej struktury społecznej, przypominającej pierwotną akumulację kapitału”⁹. Prosocjalne działania Kuronia, których imperatywem była mieszanek współczucia dla wykluczonych połączonego z odrazą wobec przedstawicieli *homo sovieticus*, „wyrwane z kontekstu politycznego i nieosądzzone w żadnym politycznym kursie, osuwały się w dobroczynność”¹⁰, jak zauważył Andrzej Leder.

6 Tadeusz Kowalik, *www.polskatransformacja.pl*, Muza, Warszawa 2009, s. 86.
7 Por. tamże, s. 86–88.
8 Tamże, s. 87.

Strajki dwa
W przeciwieństwie do licznych komentatorów muralu Sasnała Michał Siermiński potraktował polską lewicę opozycyjną bez taryfy ulgowej – co zrozumiałe, biorąc pod uwagę brak jego osobistych relacji z aktorami ówczesnych wydarzeń oraz dystans pokoleniowy. Jeden z rozdziałów jego *Dekady przełomu* (Warszawa 2016) został poświęcony właśnie Jackowi Kuroniowi. To krótka, acz niezwykle interesująca analiza oraz przekonująca dekonstrukcja postawy oraz wolt ideowych Kuronia. Największe wrażenie robią przytoczone przez Siermińskiego wypowiedzi samego Kuronia. Rzucają one snop światła na sposób myślenia ikony opozycji. Burzą tym samym zapamiętany przeze mnie, chociażby ze wspomnianych pogadarek, obraz Kuronia – sumienia bezdusznego systemu, w spranej dzinsowej koszuli, człowieka – wydawałoby się – autentycznie zatroskanego losem masowo zwalnianych pracowników, tracących źródło utrzymania oraz godność. Warto więc przywołać kilka z nich.

„Kiedy na przykład udzielasz pomocy intelektualistom – pisał Kuroń – to jest on w sytuacji uprzywilejowanej. Może dalej pracować i to czasami z większą swobodą niż dotychczas. Może studiować, pisać. Kiedy represjonowany jest robotnik, rzecz już się komplikuje. Pozbawiony możliwości wykonywania swojego zawodu, może oczywiście czas spędzać inaczej niż dotychczas, ale

bywa, że to go deprawuje. Jak długo można bezkarnie czytać, kopać piłkę, uprawiać działkę? Zaczyna się męczyć. Jeśli go to zmobilizuje i będzie starał się znaleźć inną pracę, to nie ma problemu. Gorzej jak się przyzwyczai, że żyje z zapomogi, jak polubi to, że nie pracuje. Zacznie gonić za tym, żeby ktoś dał kolejną zapomogę, i cała nasza piękna inicjatywa obróci się przeciw niemu. Tych, którzy mają w ogóle taką postawę życiową, w każdym społeczeństwie jest niemało, więc i wokół nas mnóstwo

9 Tamże, s. 104.
10 Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 189.

Wilhelm Sasnał, fot. Agata Hudomięt
dzięki uprzejmości Wolskiego Centrum Kultury w Warszawie



Po tym, jak powstał rząd kontraktowy, Kuroń zdobył się na osobliwą refleksję: „Gdy powołano rząd z solidarnościowym premierem, okazało się, że wraz z unieważnieniem fałszywej teorii marksizmu przestała istnieć klasa robotnicza i tym samym przestała być «kierowniczą siłą narodu»”.

ich zaczęło się z początku kręcić. Dla dobra społecznego należało tych wydrwigroszy przepędzić, a tym, którzy się mogli nimi stać – uniemożliwić to. Zmusić ich do pracy”¹¹. Bo wiadomo – niepracujący robotnik tylko się „męczy”, co go „deprawuje”, a jeśli czyta – to „bezkarnie”. Czytający intelektualista zaś się rozwija. Rzecz jasna, intelektualnie.

Po tym, jak powstał rząd kontraktowy, Kuroń zdobył się na osobliwą refleksję: „Gdy powołano rząd z solidarnościowym premierem, okazało się, że wraz z unieważnieniem fałszywej teorii marksizmu przestała istnieć klasa robotnicza i tym samym przestała być «kierowniczą siłą narodu». Bardzo długo nie docierało to do świadomości działaczy robotniczej «Solidarności»”¹². Wynikałoby z tego, że skok w kapitalizm zmiotł proletariat jako podmiot historii. Trudno o większe bzdury – klasa robotnicza w kapitalizmie nie znika, wręcz przeciwnie¹³. Już w kwietniu 1990 roku okazało się, że polska klasa robotnicza na szczęście (i na nie-szczęście Kuronia) jednak żyje i działa. Odbył się wówczas pierwszy poważniejszy protest pracowniczy w postkomunistycznej Polsce – strajk słupskich kolejarzy. Nie wnikając tu w zajmujące szczegóły i podłoże napięć, warto zaznaczyć, że regionalne biuro Solidarności uznało strajk za nielegalny, zaś strajkujących poparła jedynie komórka Solidarności z dworca w Słupsku. Kuroń wykorzystał zawirowania w szeregach związku, którego władze jawnie popierały transformację, odcinając się tym samym od swoich szeregowych członków, czyli tak zwanych związkowych dołów.

11 Michał Siermiński, *Dekada przełomu. Polska lewica opozycyjna 1968–1980. Od demokracji robotniczej do narodowego paternalizmu*, Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”, Warszawa 2016, s. 204.
12 Tamże, s. 206.
13 Zob. Harry Cleaver, *Polityczne czytanie Kapitału*, tłum. Iwo Czyż, Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trojka”, Poznań 2011.

„Minister pracy Jacek Kuroń oznajmił, że będzie negocjował tylko z oficjalnymi przedstawicielami związku, a więc nie uczestnikami strajku ze Słupska, którzy utracili związkowe poparcie”¹⁴ – pisał David Ost. Dziewięciu pracowników kolei rozpoczęło strajk głodowy, odwołując się do znanej w czasach PRL taktyki robotniczych protestów. „Pomysł, że głoduje się o podwyżkę prac, jest głupi i nieuczciwy. Brałem udział w paru głodówkach: głodowaliśmy o uwolnienie więźniów politycznych. Głodowaliśmy symbolicznie – wyznaczaliśmy sobie czas, kiedy przerwiemy głodówkę. W Słupsku zagłodowano bezterminowo. Albo zamorduję tych ludzi w Słupsku, albo po prostu rozpieprzę politykę państwową, za którą jestem odpowiedzialny. Przykro mi, ale w takiej sytuacji – wspominał Kuroń – mogę powiedzieć tylko jedno – nie rozpieprzę polityki państwowej”¹⁵. Symboliczna głodówka z wyznaczonym z góry terminem jej przerwania jest doprawdy śmieszna – jawi się raczej jako rodzaj diety mającej na celu oczyszczenie organizmu z toksyn niż poważny protest. Dla Kuronia nobilitujące są walki o uwolnienie więźniów politycznych, czego nie można powiedzieć o walkach klasowych. Jak niedwuznacznie zasugerował: wolał zagłodzić strajkujących niż zmienić politykę państwa. Groźby nie przyniosły rezultatu. W drugiej połowie maja

że mamy takie zamiary [...]. Zrozumiałem, że tą metodą strajku nie złamiemy. Idea, że robi to wojsko, okazała się niemożliwa do zrealizowania. Od czasu, kiedy zlikwidowano w wojsku specjalne oddziały kolejowe (stało się to, zanim zostaliśmy rządem), to nie mają tam specjalistów od tych prac. Uważam to za poważny błąd, ponieważ pewnego dnia mała grupa kolejarzy może całkowicie sparaliżować państwo. Rząd musi mieć możliwość przełamania takiego strajku. Nie może być bezbronny”¹⁶. Zawodowy opozycjonista, współtwórca KOR, rozważający pacyfikację robotniczego strajku za pomocą łamistrajków bądź wojska? Rozważający wysłanie żołnierzy przeciwko protestującym związkowcom? Niewykluczone, że zrobiłby to, gdyby nie fakt, że zabrakło zasobów. Gdy pierwszy raz czytałem ten fragment – a czytałem go z niedowierzaniem – przyszła mi na myśl inwektywa, która nie nadaje się do przytoczenia w artykule (i zapisałem ołówkiem w książce adekwatne słowo na „s” – gwoli ścisłości dodam, że nie chodzi o „solidarność”). W 1990 roku odbyło się spotkanie premiera i ministrów z przedstawicielami Stoczni Gdańskiej. Stoczniowcy wyrażali swoje niezadowolenie. Kuroń, choć dobrze wiedział, że bez poparcia mas opozycyjne elity będą bezsilne, odciął się od robotników natychmiast, gdy tylko elity na robot-

W drugiej połowie maja 1990 roku słupscy kolejarze na dwie godziny wstrzymali ruch pociągów. Dwa dni później stanęła polska kolej. „Naturalnie pracowałem nad tym – wyznał Kuroń – aby ten strajk złamać, aby spowodować, żeby tam, gdzie są blokady [...], wprowadzić łamistrajków i puścić normalnie pociągi”.

1990 roku słupscy kolejarze na dwie godziny wstrzymali ruch pociągów. Dwa dni później stanęła polska kolej. „Naturalnie pracowałem nad tym – wyznał Kuroń – aby ten strajk złamać, aby spowodować, żeby tam, gdzie są blokady [...], wprowadzić łamistrajków i puścić normalnie pociągi. Przede wszystkim uruchomić główne linie. W pewnym momencie wzięliśmy pod uwagę możliwość, że przywozi się specjalne drużyny do trzech nastawni, które blokowały całą ważną linię. Służba Ochrony Kolei i policjanci oczyszczają, wchodzi łamistrajki i przepuszczają pociągi. Byliśmy do tego gotowi, ale jeszcze nic nie zrobiliśmy, a już wszyscy wiedzieli,

niczych plecach, między innymi stoczniowców właśnie, wspięty się na szczyty władzy. „Wkurzyłem się – wspominał – i powiedziałem, że faktycznie trzeba skończyć z przywilejami komunistycznymi, także z tymi, które mają wielkie zakłady pracy, na przykład stocznia. – Niby dlaczego «handlarz», jak pogardliwie mówicie, ma zarabiać mniej, jeżeli więcej i sprawniej pracuje? Trzeba skończyć z tymi komunistycznymi przesądami!”¹⁷. W tym samym duchu utrzymana jest inna przytoczona przez Siermińskiego wypowiedź Kuronia: „Osobiście nie czuję się zobowiązany wobec robotników w ogóle, czy to wielkoprzemysłowych, czy z jakiegoś

14 David Ost, dz. cyt., s. 144.
15 Cyt. za: Michał Siermiński, dz. cyt., s. 205.

16 Cyt. za: tamże, s. 205–206.
17 Cyt. za: tamże, s. 207.



fot. Jakub Szafrński / Krytyka Polityczna



fot. Jakub Szafrński / Krytyka Polityczna

konkretnego zakładu. Na swoją pozycję pracowałem sam, ciężko i przez lata. Siedzia-łem w różnych więzieniach, w sumie nazbierało się tego dziesięć lat. Robotnicy – jak każda grupa zawodowa – są różni, przeciętnie ani lepsi, ani gorsi niż na przykład urzędnicy. Są, czy w każdym razie byli, tacy, co oczekiwali szczególnych przywilejów tylko z tego powodu, że byli zatrudnieni na robotniczym stanowisku [...]. Powtarzam, nie czuję się wobec nich zobowiązany”¹⁸. Nie można w żaden sposób wybronić tych antyrobotniczych i klasistowskich wynurzeń „anestezjologa” terapii szokowej, który – jak przyznał – umiał znaleźć się w nowej rzeczywistości i odegrał istotną rolę w uspokajaniu nastrojów społecznych, bez którego szokowa operacja oznaczająca zaszczepienie w Polsce najgorszej odmiany kapitalizmu mogłaby się nie powieść. Mówiąc wprost: są one kompromitujące. Dodajmy, że przytoczone cytaty nie pochodzą z podsłuchów SB, ale z książek autorstwa samego Kuronia – *Gwiezdnego czasu* (Londyn 1991), *Mojej zupy* (Warszawa 1991) czy *Autobiografii* (Warszawa 2011).

18 Tamże, s. 208.

Pytanie o gest Wilhelma Sasnała jest w gruncie rzeczy pytaniem o sens kreowania na bohaterów liderów transformacyjnej Polski – kraju, w którym skutki społeczne transformacji odczuwamy do dziś, w którym z premedytacją rozbito najsilniejszy ruch związkowy w powojennej Europie.

Kto na mury

Tadeusz Kowalik spostrzegł, że Jacek Kuroń „pod koniec 1993 roku powrócił do swoich lewicowych poglądów, a w 1994 roku dokonał bardzo zasadniczej krytyki dotychczasowej transformacji”¹⁹. Owszem, Kuroń złożył, w przeciwieństwie do innych fundatorów terapii szokowej – użyjmy w tym kontekście lewicowej czy wręcz komunistycznej nomenklatury – samokrytykę²⁰. Jednak konfesje byłego ministra pracy nie miały już wówczas większego politycznego znaczenia. Podobnie jak niedawne „nawrócenie” jego protegowanego, Jeffreya Sachsa. Warto pamiętać, że alternatywy dla systemu niesprawiedliwości społecznej, którego symbolem stała się „kuroniówka”, istniały. Wiedział o tym doskonale, bo wielokrotnie o tym mówił i pisał Tadeusz Kowalik. I były one w zasięgu ręki. Ale to już temat na inne rozważania.

Pytanie o gest Wilhelma Sasnała jest w gruncie rzeczy pytaniem o sens kreowania na bohaterów liderów transformacyjnej Polski – kraju, w którym skutki społeczne transformacji odczuwamy do dziś, w którym z premedytacją rozbito, a następnie zniszczono największy i najsilniejszy ruch związkowy w powojennej Europie. A także pytaniem o to, kogo dziś powinniśmy upamiętniać – postsolidarnościowe elity władzy, politycznie odpowiedzialne za kompradorską prywatyzację i neoliberalne dokręcanie śruby klasie robotniczej, która wbrew przekonaniu Kuronia nie przestała istnieć po 1989 roku, czy też tych, którzy odważyli się na opór, protestując – jak ślupscy kolejarze – w imię godnych płac i lepszych warunków życia. I wreszcie jest pytaniem o pokoleniową recepcję w środowisku artystycznym (myślę tu i o autorze muralu, i o kuratorze Franciszku Orłowskim) takich postaci jak właśnie Jacek Kuroń, które symbolizują nie tylko opór w PRL, ale także politykę gospodarczą po 1989 roku. „Jeśli miałbym wskazać kilka osób, które z podniesioną głową szły przez lata PRL-u i w heroiczny sposób próbowały zmieniać rzeczywistość, to na pewno Kuroń by się wśród nich znalazł”²¹ – powiedział Sasnał w jednym

z wywiadów. Co jednak z „drugim” Kuroniem, tym starszym, którego oblicze zdobi drugi mur warszawskiego liceum? Może ten wizerunek powinien wyglądać nieco inaczej? Wydaje się, że nasza generacja – mówię tu przede wszystkim o artystach i artystkach wizualnych – w większości nadal ma wdrukowane schematy myślowe dotyczące oceny transformacji ustrojowej i jej głównych aktorów kompatybilne z siermiężną piarową narracją „trzydziestolecia wolności”, które można określić – za Dorotą Masłowską – jako zestaw „gotowych poglądów do uważania”. Przez długi czas, wskutek powszechnego dyskredytowania teorii Marksa (czy wręcz samego faktu stratyfikacji klasowej społeczeństwa), w czym udział miał zarówno Kuroń, jak i jego pobratymcy, brakowało języka, którym można by o tym mówić. Jerzy Kochan pisał: „Wielki kryzys, po upadku pewnej formacji lewicowej, po drastycznej klęsce historycznej, po przegranej walce strajkowej czy zbrojnej, zdarzał się w historii ruchu robotniczego nie raz. Zawsze owocowało to także załamaniem refleksji teoretycznej, falą rewizjonizmu, odchodzenia od marksizmu, nastrojami klęski i dezorientacji”²². Obecnie ten język wreszcie odzyskujemy. Również dla świata sztuki. Chociaż – jak pokazuje mural Sasnała – świat ten ciągle ma z nim problem, wpisując się w mitotwórczą narrację ojców założycieli transformacji ustrojowej.

19 Tadeusz Kowalik, dz. cyt., s. 150.
20 Michał Siemiński, dz. cyt., s. 209.
21 Piotr Policht, *Wilhelm Sasnał: Przestaliśmy bać się miasta [WYWIAD]*, „Culture.pl”, 2.07.2020, <https://culture.pl/pl/artikul/wilhelm-sasnal-przestalismy-bac-sie-miasta-wywiad> [dostęp: 27.08.2020].

22 Jerzy Kochan, *Socjalizm*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2013, s. 129.

Tekst: Jakub Banasiak

Mapa i terytorium

Marcin Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
Warszawa 2018, 588 s.

Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017
red. Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski
Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of... Muzeum Sztuki w Łodzi
Łódź 2019, 918 s.

W ostatnim czasie ukazały się dwie książki, które w znaczący sposób poszerzają stan wiedzy z zakresu historii sztuki polskiej XX i XXI wieku: *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* Marcina Kościelniaka (2018) oraz *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017* pod redakcją Daniela Muzyczuka i Tomasza Załuskiego (2019). Każda z nich ma odmienny charakter: odwołując się do klasycznego podziału Haydena White’a, można powiedzieć, że Kościelniak proponuje spójną narrację, a *Galeria Wschodnia* (ściślej: stanowiący jej rdzeń monumentalny tekst Załuskiego) zbliża się do formatu kroniki. W obu przypadkach rezultaty są znakomite, a co więcej – obie pozycje uzupełniają się, pracując na sobie wzajemnie. Dlatego też chciałbym zaproponować ich równoległą – a może nawet dialektyczną – lekturę.



O nowy nihilizm
Egoiści opierają się na założeniu, że uniwersum symboliczne lat 80. było zdominowane przez wartości narodowo-katolickie – najsilniej w pierwszej połowie dekady (na której autor się koncentruje). Podstawowym nośnikiem tych wartości była jak najszerzej rozumiana kultura, i to zarówno na poziomie indywidualnym, jak i zbiorowym. Nie jest to oczywiście rozpoznanie nowe; jednak Kościelniak – badacz zajmujący się politycznością i historią teatru – akcentuje performatywny wymiar tego zjawiska; i słusznie, mowa wszak o pulsującym splocie wizerunków (krzyże, proporce, przedstawienia Maryi i Chrystusa, orły w koronie), spektakli (msze za ojczyznę, zgromadzenia, adoracje, manifestacje), języka mówionego (kazania, rozmowy, „szzeptanka”), a w końcu tekstów (ulotki, literatura podziemna, publicystyka i krytyka artystyczna, teksty towarzyszące wystawom i dziełom). *Egoiści* zagadnienie to nie tylko wyczerpująco problematyzują, ale również niemal namacalnie ukazują jego skalę: książka przetykana jest blokami czarno-białych ilustracji, które doskonale wydobywają specyfikę sfery



publicznej lat 80. Materiał ilustracyjny nie stanowi tu więc tylko zwyczajowego apendyksu (reprodukcje dzieł), ale ma także funkcję perswazyjną, a przede wszystkim dyskursywną: stanowi dopowiedzenie wywodu. Dzięki temu wydarzeniem performatywnym staje się sama książka.
Na takim też tle snuta jest opowieść o Kulturze Zrzuty, a ściślej – o politycznym potencjale tej nieformacji i niegrupy (najlepiej powiedzieć chyba: środowiska). Polityczność jest tu wszakże rozumiana możliwie szeroko – jako horyzont naszego rozumienia świata. Innymi słowy, stawką *Egoistów* jest nie tylko opowieść o wycinku historii sztuki polskiej, ale i o Polsce samej. Kościelniak przekonuje, że hegemonia imaginarium narodowo-katolickiego była w latach 80. tak dojmująca, iż tylko na jej gruncie możliwe było zbudowanie efektywnej praktyki politycznej. Wiedziała o tym oczywiście opozycja, wiedział sam Kościół, ale wiedzieli także komuniści, którzy nie tylko respektowali katolicką obrzędowość w wymiarze prywatnym (słowem, uczynkiem, a pewnie i myślą), ale przede wszystkim zdawali sobie sprawę z politycznej wagi Kościoła, a własną władzę legitymizowali za sprawą nacjonalistycznych narracji. Czy inna polityka była możliwa? Polityka pewnie nie, ale może inna sztuka? Chciałem napisać, że jak najbardziej, ale precyzyjniej jest powiedzieć, że inna sztuka zdarzała się,

a jeszcze precyzyjniej – że nie było jej niemal wcale. Nie zmienia to faktu, że to Kultura Zrzuty była bodaj najpełniejszym wyrazem postawy kontestującej duopol podziemie–partia. Również i to nie jest konstatacją nową – Kościelniak wychodzi od lektury *Znaczeń modernizmu* Piotra Piotrowskiego, w których, jak pamiętamy, poznański badacz wprowadził pojęcie „trzecich miejsc” – a jednym z nich był Strych.

Nowe jest wszakże rozłożenie akcentów. Do tej pory o fenomenie Kultury Zrzuty mówiło się w kontekście szeroko (i dość tradycyjnie) rozumianych praktyk kulturowych: anarchizmu, neodadaizmu, karnawalizacji i tak dalej. Kościelniak ich nie unika, a nawet je precyzuje, choćby wprowadzając za Peterem Sloterdijkem pojęcie kynizmu (dodajmy, że w niezwykle operatywny sposób). Jednak po pierwsze i przede wszystkim mówi: Kultura Zrzuty nie mieściła się w politycznych i kulturowych konstatacjach dekady, dlatego że świadomie kwestionowała narodowo-religijne uniwersum symboliczne, a nie dlatego że była przeciwko władzy. Znowu: to, że Kultura Zrzuty nie była antysystemowa w rozumieniu doraźnej antykomunistycznej polityki, wiemy. Kościelniak dodaje jednak: była antysystemowa w znacznie szerszym i znacznie ważniejszym wymiarze – w takim, w jaki antysystemowa była sztuka krytyczna lat 90. czy Fosterowski postmodernizm oporu. Dlatego – przekonuje – jeżeli mówić o nihilizmie czy anarchizmie tego środowiska, to nie tak jak rozumiano je w latach 80. (zdaniem Adama Michnika młodzieżowi „nihilisci” kontestowali wszystko, tylko nie reżim, co czyniło ich postawę destrukcyjną). Kościelniak proponuje, aby przyjąć

Marcin Kościelniak rozumie polityczność możliwie szeroko – jako horyzont naszego rozumienia świata. Innymi słowy, stawką *Egoistów* jest nie tylko opowieść o wycinku historii sztuki polskiej, ale i o Polsce samej.

raczej perspektywę Gianniego Vattima, który interpretował nihilizm jako siłę oferującą inne doświadczenie rzeczywistości niż to oparte na metafizyce, hierarchii, esencji, silnym podmiocie i tak dalej. Nie trzeba dodawać, że w latach 80. taka postawa była jeszcze bardziej rewolucyjna niż „zwykły” anarchizm – a przez to zupełnie niezrozumiana.

Skazywało to Kulturę Zrzuty na samotność (choć z pewnością nie na nudę). Kościelniak przytacza list, który w sprawie *Matki Boskiej Częstochowskiej z wąsami* Jan Dobkowski wysłał w 1984 roku do Adama Rzepeckiego: „Nie bluźnij... Zastanów się...

Zabolało mnie, że Najświętszej domalowałeś wąsy. Czyżbyś nie był Polakiem?”. Istotnie, Kultura Zrzuty nie była „polska”, nie była katolicka, nie była też „dzika” ani neoawangardowa. Również nie ludowa ani masowa – raczej prywatna i indywidualna, i właśnie w tym sensie „egoistyczna”. Nastawienie takie siłą rzeczy kwestionowało zarówno dyskurs partyjny, jak i wspólnotę Kościoła, podziemia, w końcu – totemiczny porządek „kultury młodzieżowej”. Kościelniak pokazuje jednak – i to jego kolejna zasługa – że osobność postawy reprezentowanej przez Kulturę Zrzuty dotyczyła również rzeczywistości po 1989 roku. To jeden z kluczowych wniosków książki: narodowo-katolickie imaginarium przetrwało upadek komunizmu, co każe unieważnić „przełom” roku 1989 – przynajmniej w warstwie aksjologicznej. Wbrew głośnemu rozpoznaniu Marii Janion paradygmat romantyczny trwał w najlepsze również w latach 90., czego najlepszym przykładem jest prawodawstwo oparte na nauce Kościoła. A skoro tak, to w kanonie kultury lat 80. (konstruowanym właśnie na początku lat 90.) nie mógł trwale zaistnieć fenomen Kultury Zrzuty. I nie zaistniał.

Książka porusza ponadto wiele innych wątków, na których omówienie nie ma tu miejsca, na czele z fascynującym zagadnieniem cielesnego, seksualnego, genderowego, ale i mizoginicznego wymiaru twórczości Kultury Zrzuty. Wspomnijmy jednak jeszcze o prawdziwej rewelacji *Egoistów* – mianowicie Kościelniak demistyfikuje dwie kluczowe dla środowiska Kultury Zrzuty legendy: strzał z korkowca do Tadeusza Kantora w wykonaniu Jacka Kryszkowskiego (fałsz)

oraz – i przede wszystkim – akcję tego ostatniego pod tytułem *Podróż do Rosji po Witkacego* (fałsz!). W tym pierwszym przypadku Kościelniak pisze tylko lakonicznie, że atak na Kantora „funkcjonuje w obiegu sztuki [jako fakt]”; w tym drugim – już ledwo maskując zdumienie – że „nikt z piszących o wyprawie Kryszkowskiego nie skontaktował się z uczestnikami wyprawy do grobu Witkacego, by zweryfikować relację Kryszkowskiego”. Kościelniak się skontaktował, i to z obojgiem towarzyszy artysty „podróżujących” z nim do Rosji – zarówno z Elżbietą Kacprzak, wówczas żoną Kryszkowskiego, jak

Kościelniak proponuje, aby za Giannim Vattimem interpretować nihilizm nie jako bezproduktywny anarchizm, lecz jako siłę oferującą inne doświadczenie rzeczywistości niż to oparte na metafizyce, hierarchii, esencji, silnym podmiocie i tak dalej.

i Mikołajem „Mikenem” Malinowskim. A ci po prostu opowiedzieli mu, że nikt nigdzie nie wyjeżdżał, grób Witkacego został zrobiony z tektury oblepionej piaskiem, zmielone kości należały do psa, a całą sesję zdjęciową zaaranżowano na działce w Radości. Ups.

Warto podkreślić, że odkrycie to (jakże rzadko w historii sztuki najnowszej mamy do czynienia z odkryciami – za rzadko!) nie byłoby możliwe bez pogłębionych badań podstawowych. Monumentalna książka *Galeria Wschodnia* nie tyle z takich badań korzysta, ile wręcz się na nich opiera.

Adam Rzepecki, *Projekt pomnika Ojca Polaka*
15 lipca 1981, Kraków, dzięki uprzejmości artysty





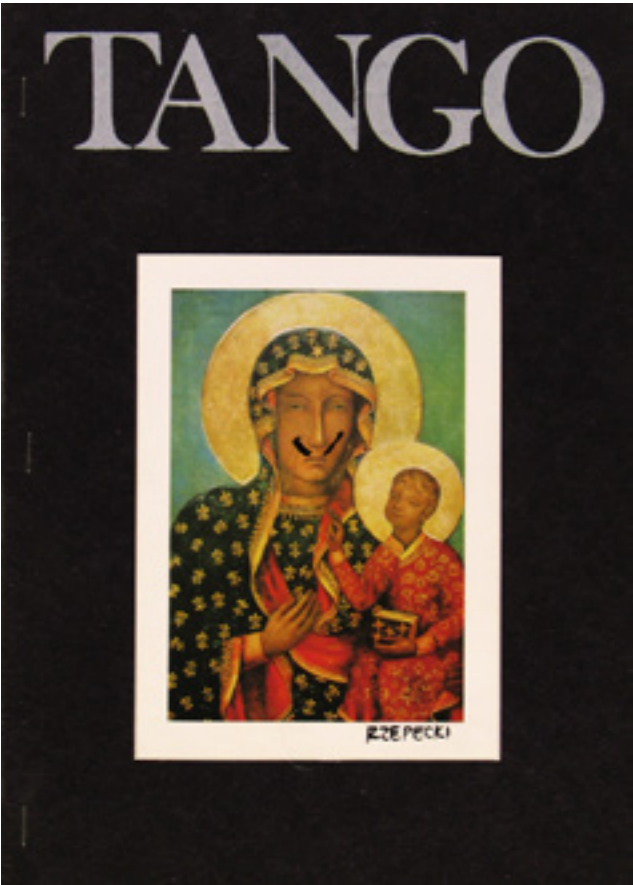
1 Pierwszy numer „Tanga” w chwilę po wydrukowaniu
Łódź, 1983, fot. Adam Rzepecki, dzięki uprzejmości artysty

2 Adam Rzepecki, Matka Boska z domalowanymi wąsami
1982, dzięki uprzejmości artysty

3 Adam Rzepecki, *Rzeźba z więziennego chleba*, więzienie
w Gorzowie Wielkopolskim, 1985, dzięki uprzejmości artysty



1



2



3

i materialistycznego charakteru prowadzonych w niej działań; ponadto „codziennego” (jak pisze Muzyczuk) wymiaru Wschodniej – jej twórcy i wystawiający w niej artyści w galerii mieszkali bądź pomieszkiwali – oraz autonomii placówki. Tę ostatnią Muzyczuk rozumie jednak nie w kategoriach Greenbergowskich, ale – podążając za Peterem Osbornem – jako przestrzeń wytwarzania przez sztukę subtelnych „faktów społecznych”, mikro zdarzeń o charakterze instytucjonalno-krytycznym. Zdaniem autora czyniło to z Wschodniej wspólnotę, wszelako funkcjonującą w szczególnym momencie historycznym – nie tylko po Sierpniu ’80 i stanie wojennym, ale także po rozpadzie formacji neoawangardowej, która musiała zredefiniować się wobec nowych realiów politycznych i artystycznych.

Kultura Zrzuty nie była „polska”, nie była katolicka, nie była też „dzika” ani neoawangardowa. Również nie ludowa ani masowa – raczej prywatna i indywidualna, a więc doskonale wolna, i właśnie w tym sensie „egoistyczna”.

Jak twierdzi Muzyczuk, to właśnie temu miały służyć słynne „kręgi Wschodniej”, czyli kolejne strefy oddziaływania galerii. Wspólnota to krąg pierwszy, najściślejszy. Kolejne to środowisko i publiczność. Przyjętą przez Muzyczuka perspektywę uzupełnia *Analiza modelu ekonomicznego oraz reprezentacja wyników badań statystycznych*. Jest to materiał stanowiący pomost pomiędzy wystawą a książką: analiza (autorstwa Mikołaja Iwańskiego) została wykonana na potrzeby Muzeum Sztuki w Łodzi, ale jej reprezentacja wizualna (Jakub de Barbaro) to już rzecz nowa. Zwięzłe podsumowania poszczególnych elementów badania i towarzyszące im grafy skutecznie wprowadzają w ekonomiczne i organizacyjne realia prowadzenia niewielkiej, finansowanej ze środków publicznych i składek galerii. Co ciekawe, z analizy Iwańskiego wynika, że Wschodnia miała się najlepiej w latach 1987–1991, a więc w hybrydycznym okresie transformacji komunizmu w kapitalizm.

Streszczone powyżej materiały uzupełnia korpus tekstów historycznych, archiwum galerii (prawie 300 stron zdjęć!) oraz drobiazgowy kalendarium. Wszystko to bezcenne materiały. Jednak niewątpliwym kregosłupem publikacji jest blisko dwustustronicowe studium *Galeria Wschodnia – biografia miejsca* autorstwa drugiego redaktora tomu, Tomasza Załuskiego. To w istocie książka w książce – i jako taka zasługuje na szczególną uwagę.

Powiedzieć, że studium Załuskiego jest drobiazgowie, to nie powiedzieć nic. Autor, podążając szlakiem wyznaczonym jeszcze przez Muzyczuka (choć badania rozpoczął niezależnie), zaczyna rekonstrukcję historii Wschodniej od jej „prehistorii”, czyli działalności Trupy A i P (Piotr Bikont i Jarosław Ostrowski). Grupa (trupa) funkcjonowała w latach 1981–1983, a de facto do internowania Bikonta w 1982 roku. Wcześniej jednak jej siedzibą stał się lokal numer 3 przy ulicy Wschodniej 29 – wówczas jeszcze pustostan, przekazany Trupie na cele kulturalne przez łódzki Wydział Kultury. Wiosną 1983 roku przy Wschodniej instalują się nowi lokatorzy: absolwenci Wydziału Grafiki i Malarstwa łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych: Janusz Cegieła, Jarosław Dąbrowski,

Paweł Duraj, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak i Mirosław Ledwosiński. Oficjalna inauguracja Galerii Wschodniej – bo tak zostaje nazwane nowe miejsce – następuje w lutym 1984 roku.

W ten sposób zaczyna kręcić się kalejdoskop faktów, postaci, dzieł i wydarzeń. Okres, kiedy we Wschodniej dominuje tradycyjnie pojmowana „plastyka”, trwa krótko – w 1985 roku galeria nabiera conceptualnego sznytu, a na jej program wpływ zyskują takie postaci, jak Grzegorz Sztabiński, Józef Robakowski, Janusz Zagrodzki czy Antoni Mikołajczyk. W 1986 roku z grona założycieli galerii zostają już tylko Grzegorski i Klimczak. Wschodnia staje się bardziej sterowna, a jej historia przyspiesza. Załuski szczegółowo – niemalże miesiąc po miesiącu – omawia kolejne zwroty programowe placówki, przy czym należy tu mówić o aktualizacji rozmaitych form conceptualizmu o bieżące zjawiska artystyczne, a nie o nagłych zerwaniach i nowych początkach. Dzięki temu zabiegowi animatorom Wschodniej udaje się stworzyć szczególnie żywy tygiel artystyczny i towarzyski, a w wymiarze instytucjonalnym – zdefiniowane przez Muzyczuka „kręgi” galerii. To dzięki nim Wschodnia konsekwentnie poszerza kontakty zagraniczne i staje się jednym z ważnych ośrodków (post)neoawangardowej międzynarodówki.

Kulminacja tej dynamiki następuje w roku 1988, kiedy to we Wschodniej odbywa się przeszło 30 wydarzeń. Na przełomie 1989 i 1990 roku

z galerią zaczyna ściśle współpracować Ryszard Waśko, który rozpoczął zarazem starania o instytucjonalizację Konstrukcji w Procesie. Waśko planował, że prace z trzech edycji legendarnej imprezy staną się zrębem kolekcji Muzeum Artystów – nowej państwowej placówki poświęconej sztuce współczesnej. Załuski precyzyjnie pokazuje, że w istotny sposób wpłynęło to również na Wschodnią – Grzegorski i Klimczak trafiają do zarządu Fundacji Konstrukcja w Procesie, a od 1992 roku „działalność Wschodniej trudno w praktyce oddzielić od działalności Muzeum Artystów”; co więcej, Klimczak zaczyna realizować wtedy indywidualne projekty kuratorskie, a rosnące czynsze wywołują problemy finansowe. Szybko przekłada się to na stagnację programową.

Daniel Muzyczuk rozumie autonomię Wschodniej jako przestrzeń wytwarzania przez sztukę subtelných „faktów społecznych”, mikro zdarzeń o charakterze instytucjonalno-krytycznym. Czyniło to z galerii wspólnotę cementowaną przez „kręgi Wschodniej”.



Pokój mieszkalny w Galerii Wschodniej, ok. 2005, fot. Paweł Hartman
zdjęci uprzejmości Galerii Wschodniej w Łodzi



Widok z balkonu galerii na ulicę Wschodnią, koniec lat 80.
fot. Jerzy Grzegorski, dzięki uprzejmości Galerii Wschodniej w Łodzi

Na książkę o Galerii Wschodniej składają się nie tylko teksty problemowe, ale i korpus tekstów historycznych, archiwum galerii (prawie 300 stron zdjęć!) oraz drobiazgowy kalendarium. Wszystko to bezcenne materiały.

Z przedstawionego przez Załuskiego materiału źródłowego wynika, że „heroiczny” okres funkcjonowania Wschodniej trwał mniej więcej do 1991 roku, a jeśli wliczyć przedsięwzięcia związane z konsekracją galerii (ale już w mniejszym stopniu z programem) – do 1997 roku. W latach 1997–2000 Grzegorskiemu i Klimczakowi udaje się jeszcze utrzymać siłę przyciągania Wschodniej – magnesem staje się powstały na fali wystawy w Zachęcie nieregularnik „Żywa Galeria”, zastrzyk energii zapewniają też wystawy młodego pokolenia łódzkich artystów. Jest to już jednak cień dawnej potęgi. Mikroskopijna placówka nie tylko nie przystaje do aktualnych zjawisk w sztuce polskiej, ale nie może też mierzyć się z olbrzymimi przedsięwzięciami kulturalnymi miasta Łodzi: Festiwalem Dialogu Czterech Kultur oraz Biennale Łódź.

Streszczone tu kwestie instytucjonalno-programowe stanowią rdzeń wywodu, ale nie funkcjonują w próżni. Załuski niezwykle sprawnie wplata wątki związane z przemianami społecznymi, politycznymi, a przede wszystkim – to na nich skupia się autor – prawno-ekonomicznymi, które rzutowały na model funkcjonowania galerii. To niezwykle wartościowy wymiar tekstu, bo w rodzimej historiografii artystycznej

uwzględnienia czynników pozaartystycznych zazwyczaj brakuje. Jest to zresztą kolejny aspekt (po fundamentalnej roli badań podstawowych), który łączy *Galerię Wschodnią* i *Egoistów*.

Wady zalet
Jan Błoński mawiał, że niekiedy niezaprzeczalne zalety mają także swoje wady. Podobnie jest w przypadku omawianych tu książek, chociaż „wada” to zdecydowanie za duże słowo. Jednak wyrażenie „wady zalet” jest zbyt ładne, by z niego zrezygnować – stosuję ją więc wyłącznie dla pewnego retorycznego efektu. Natomiast istotą moich dalszych uwag jest raczej zaproszenie do dyskusji o możliwych sposobach pisania historii sztuki.
Zacznijmy od *Galerii Wschodniej – biografii miejsca*. Mianowicie nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że Tomasz Załuski rozrysował mapę tak drobiazgową, że ta pokrywa się z terytorium, którego dotyczy – a jak wiemy ze słynnego opowiadania Jorge Luisa Borgesa *O ścisłości w nauce*, rodzi to pewne komplikacje. Oczywiście w rozdziale wstępnym Załuski uzasadnia tę formułę przez wprowadzenie dwóch operatywnych kategorii: tytułowej „biografii miejsca” oraz „życia-w-sztuce”. Fragment ten przynosi nam również rozważania definicyjne na temat galerii „autorskich”, „niezależnych” czy – taki termin preferuje Załuski – „alternatywnych”;

Kręgosłupem książki o Wschodniej jest blisko dwustustronicowe studium *Galeria Wschodnia – biografia miejsca* autorstwa Tomasza Załuskiego. Ileż tu postaci, dzieł, zdarzeń! Każdy, kto będzie chciał zająć się tematem łódzkiej niegrupy i nieformacji, ale i po prostu sztuką końca XX wieku, będzie musiał do tego tekstu sięgnąć.

uporządkowanie tej terminologii to trudna do przecenienia zasługa autora.
Rozdział ten zajmuje niepełne cztery strony ze 198 całego tekstu i jest to miarodajna proporcja. Zdaję sobie sprawę, że pierwszoplanowym zadaniem było tu okiełznanie zgromadzonego materiału. Jednak nawet biografia miejsca potrzebuje wyrazistego tła, na którym rozgrywa się żywot głównego bohatera. W *Galerii Wschodniej* zabrakło mi właśnie autor-skiej interpretacji rekonstruowanych wydarzeń, sformułowania dla nich jakiejś ramy problemowej. Szkoda, bo nawet nie ma się w czym z Załuskim nie zgodzić. Wschodnia bez wątpienia była miejscem ważnym, podlegała też takim procesom, jak polityka kulturalna schyłkowego PRL, transformacja ustrojowa czy wejście Polski do Unii Europejskiej – to

jasne. Ale co z tego wynika? A przede wszystkim – jak widzi to autor, Tomasz Załuski? Jak to rozumie? Jaka jest stawka jego tekstu?
Warto również zauważyć, że przyjęcie takiej formuły – można powiedzieć: podjęcie decyzji o niepodejmowaniu decyzji – ma swoje konsekwencje. Mianowicie zakres badań nad Wschodnią „rozciągnął się” aż do momentu, w którym autor je zaczął, to znaczy do roku 2014 (występujący w tytule książki rok 2017 jest nieco mylący, bo odnosi się tylko do kalendarium) – skoro bowiem ważne jest wszystko, to nieuprawnione jest żadne cięcie. To z kolei sprawiło, że znaczenie Wschodniej w XXI wieku zostało znacznie przeszacowane, a tekst pęka na dwie nierówne części. Jeżeli wcześniej wspominałem o węzłowych cezurach w historii galerii (1991, 1997, ewentualnie 2000), to jest to przede wszystkim moja interpretacja. Oczywiście, Załuski rekonstruuje te momenty na poziomie faktografii, jednak już nie narracji – funkcjonują one na takiej samej zasadzie jak wszystkie inne wydarzenia w „biografii miejsca”. Tymczasem ostatnie kilkadziesiąt stron tekstu – poświęconych pierwszym kilkunastu latom XXI wieku – w istocie nie dotyczy Wschodniej; jest raczej swoistym katalogiem rozmaitych działań i aktywności nie tylko Grzegorskiego i Klimczaka, ale i współpracujących z Wschodnią artystów

i artystek – aż do poziomu opisu ich pojedynczych akcji czy dygresyjnych analiz zmiany organizacji życia kulturalnego Łodzi.
To powiedziawszy, chcę wyraźnie podkreślić, że zalety wynikające ze szczegółowości wywodu Załuskiego są niepomierne większe niż tychże zalet wady. O ile bowiem Kościelniak miał stosunkowo niewiele do ustalenia w warstwie faktograficznej, o tyle u Załuskiego rewelacją jest co drugi wątek. Ileż postaci, dzieł, zdarzeń! Wymienię kilka spośród (zapewne) setek: instalacja Antoniego Mikołajczyka *Metamorphosis* (1986), akcja *Milcząca większość* Zdzisława Pachulskiego (1986), wystawa Marka Kamieńskiego (!) *Malarstwo, fotografia, video-performance „Per Ass, Hole and Cello”* (1986), Majówki Artystyczne *Złote Czółko* (1987–1990), instalacja

1 II Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip Alexander Honory i Norbert Meissner prezentują realizacje Studia 235 Media Art z Kolonii, Galeria Wschodnia 1988, fot. Jerzy Grzegorski, dzięki uprzejmości Galerii Wschodniej w Łodzi

2 Marcin Polak, *mieszkaNIE*, Galeria Wschodnia, 2012 fot. Marcin Polak, dzięki uprzejmości Galerii Wschodniej w Łodzi

3 Łódź Fabryczna, *Instalacje – trochę z prądu, trochę z pierza*, Galeria Wschodnia, 1990, fot. Jerzy Grzegorski dzięki uprzejmości Galerii Wschodniej w Łodzi



1

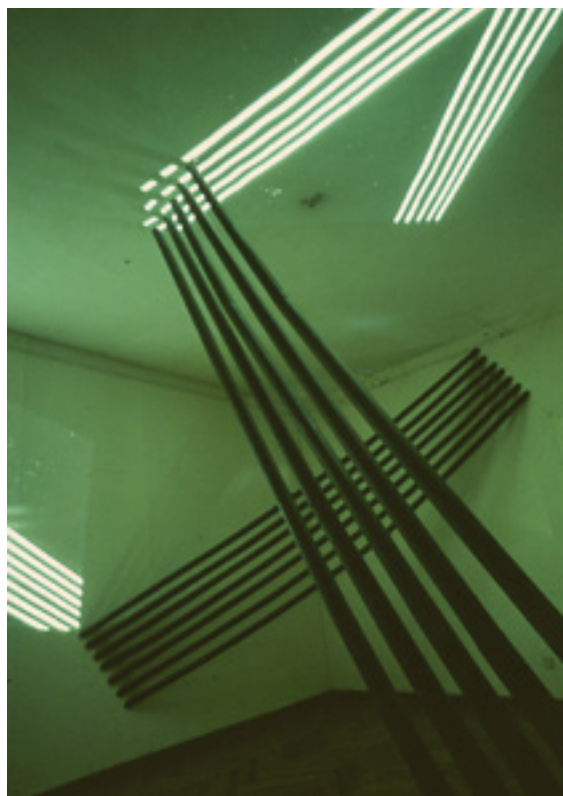


2

3



Antoni Mikołajczyk, *Linia, przestrzeń, światło*
Galeria Wschodnia, 1985, fot. Jerzy Grzegorski
dzięki uprzejmości Galerii Wschodniej w Łodzi



Załuski wprowadza dwie operatywne kategorie: „biografię miejsca” oraz „życie-w-sztuce”, ale przede wszystkim rozważania definicyjne na temat galerii „autorskich”, „niezależnych” czy – taki termin preferuje Załuski – „alternatywnych”. Uporządkowanie tej tematyki to jeden z najważniejszych punktów książki.

Andrzeja Paruzela *Sznurowadła w kolorze zieleni weneckiej* (1987), performans Pawła Kwaśniewskiego *Pieśń o różowym trójkącie* (!) (1988), performans Zbigniewa Warpechowskiego *Brudna woda* (1990), wystawa Stefana Szczelkuna *Glamour – Is It A Real Thing?* (1990)... Nie ulega wątpliwości, że każdy, kto będzie chciał zająć się tematem łódzkiego życia artystycznego, ale także po prostu sztuką końca XX wieku (bo będę się upierał, że już nie XXI), będzie musiał do tekstu Załuskiego sięgnąć. Będzie też musiał nałożyć na tę kronikę jakąś narrację.

Egoiści borykają się z problemem niejako odwrotnym, jednak istotowo podobnym – największa zaleta książki jest jednocześnie pewnym jej mankamentem. Mianowicie Kościelniak proponuje narrację zbyt szczelną. Narracja ta opiera się na fundamentalnych figurach „dróg” – tytułowej „trzeciej”, ale przecież i dwóch pozostałych, które

stanowią warunek konieczny do zaistnienia ich kontestacji. Te dwie pierwsze „drogi” to nic innego jak dominująca w historiografii *sensu largo* i historii sztuki *sensu stricto* wizja PRL jako starcia dwóch przeciwstawnych porządków: „społeczeństwa” (opozycyjnego, bogobojnego, oddolnego) i „władzy” (represyjnej, przestępczej, odgórznej).

Oczywiście Kościelniak jest świadomy, że życie społeczne – w tym artystyczne – lat 80. nie było monolitem: wyraźnie zaznacza, że antytetyczny podział na „my” i „oni” akceptuje (i stosuje) wyłącznie w odniesieniu do pierwszej połowy dekady. „Druga połowa lat 80. bliższa była gatunkowo następnej dekadzie. Na tym tle pierwsza połowa lat 80. jawi się jako osobna epoka” – pisze. Warto to rozróżnienie docenić, bo jest ono właściwie nieobecne w literaturze przedmiotu: istotnie, mniej więcej w 1986 roku nastąpiła gruntowana liberalizacja polityki kulturalnej, której jednym z filarów była akceptowana przez władze młoda sztuka, w tym kontrkultura i alternatywa.



Janusz Badyga, *1/2 performance parzysty*
Galeria Wschodnia, 1988, fot. Jerzy Grzegorski
dzięki uprzejmości Galerii Wschodniej w Łodzi

W Galerii Wschodniej – biografii miejsca zabrakło mi autorskiej interpretacji rekonstruowanych wydarzeń, sformułowania dla nich jakiejś ramy problemowej. Szkoda, bo nawet nie ma się w czym z Załuskim nie zgodzić.

Wydaje się jednak, że model „trzech dróg” – i każdej z osobna – zestarzał się także i w odniesieniu do pierwszej połowy dekady. To symptomatyczne, że kiedy Kościelniak zdaje sprawę z postaw, których w książce nie uwzględnił, wymienia te pośrednio antysystemowe („strategie przetrwania” w „szczelinach” systemu, „szare strefy” i tym podobne), jednak zupełnie pomija fakt, że znacznie bardziej złożony był sam stosunek do władz (jak i do podziemia, które przecież nie cieszyło się masowym społecznym poparciem, wręcz przeciwnie). Dość powiedzieć, że lata 1983–1985 były najlepiej oceniane przez społeczeństwo w całym (!) okresie rządów Jaruzelskiego¹. Ale rozmaite aporie widać także w obrębie sztuki: pierwsze wystawy sztuki młodych odbywały się już w 1983 roku, w 1984 roku

w środowisku dyskutowano konieczność odejścia od bojkotu, w tym samym czasie w galeriach studenckich (w tym podległych ZSP) uchylano go metodą faktów dokonanych, a na szczeblu lokalnym artyści często mogli korzystać ze wsparcia miejskich instytucji kultury (to między innymi dlatego Załuski pisze o modelu galerii „alternatywnej”, a nie „niezależnej”). Słowem, relacji artystów i władz nie sposób zamknąć w binarnym podziale „my” i „oni”, był to raczej splot interakcji, interesów i taktów.

Oczywiście powyższe uwagi nie zmieniają faktu, że w pierwszej połowie dekady dyskurs narodowo-katolicki rzeczywiście dominował (choć chyba trochę tę wizję komplikują). A jednak

¹ Andrzej Leon Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 580, 586.

faktyczne przerwanie narracji *Egoistów* na roku 1985 jest problematyczne – wszak Kultura Zrzuty istniała również po tej dacie, nawet jeśli tworzące ją środowisko sukcesywnie się rozszczełniało, aby w końcu zamienić się w luźno powiązane ze sobą atomy (wątki te pojawiają się w książce, tylko – jako niepasujące do tytułowego terminu – lądują na marginesie rozważań). Nie trwała za to „trzecia droga”, to prawda – a więc jednak rok 1985? Kościelniak zręcznie uchyla podobne pytania, wyraźnie zastrzegając, że jego książka „nie jest monografią Kultury Zrzuty”. I tu dochodzę do najpoważniejszej chyba wątpliwości. Mianowicie lektura *Egoistów* dobitnie potwierdza, że mamy do czynienia właśnie z książką o Kulturze Zrzuty – jasne, przedstawionej na szerokim tle i głównie w okresie heroicznym, ale nie mogę zgodzić się, że jest to książka o „trzeciej drodze w kulturze polskiej lat 80.”. Nie przez przypadek wszystkie moje wcześniejsze komplementy dotyczyły nowego ujęcia fenomenu Kultury Zrzuty, a nie „trzeciej drogi”. I czy w ogóle w okresie 1982–1985 można mówić o innych spójnych i znaczących zjawiskach artystycznych mieszczących się w modelu „trzeciej drogi”? Gruppa? Tak, ale jedną nogą (lewą, prawa często stała gdzie indziej). Luxus? Może, ale to znacznie bardziej skomplikowane. Innymi słowy, im głębiej wgrzamy się w realia epoki, tym bardziej tytułowa kategoria staje się przygodna. W tym sensie w *Egoistach* ogon macha psem.

Rozwinę tu jeszcze wcześniejszą uwagę: mianowicie trwałość katolicko-narodowego imaginarium po 1989 roku pracowała nie tylko na rzecz

Kościelniak zastrzega, że jego książka „nie jest monografią Kultury Zrzuty”, tymczasem lektura *Egoistów* dobitnie potwierdza, że mamy tu do czynienia właśnie z książką o Kulturze Zrzuty – jasne, na szerokim tle i w okresie heroicznym, ale z pewnością nie o „trzeciej drodze w kulturze polskiej lat 80.”.

aksjologii III RP, ale i skonstruowania historii lat 80. w tym właśnie duchu. Kategoria „trzeciej drogi” nie przez przypadek powstała w latach 90. – pojęcie to nie tylko miało pokazać, że można było zarówno funkcjonować na zewnątrz systemu, jak i czerpać z jego aktywów, ale przede wszystkim petryfikowało binarny podział „my” i „oni”. *Nolens volens* petryfikują go także *Egoiści*.

To powiedziawszy, chcę wyraźnie podkreślić, że zalety wynikające z przyjętej przez Kościelniaka perspektywy są niepomierne większe niż

tychże zalet wady. Każdy, kto będzie chciał zająć się tematem łódzkiej niegrupy i nieformacji, ale i po prostu sztuką czy wręcz kulturą końca XX wieku, będzie musiał po książkę Kościelniaka sięgnąć. Będzie też musiał jakoś jej narrację rozszczełnić.

*

Zacząłem od deklaracji, że chciałbym czytać *Egoistów* i *Galerię Wschodnią* w dialektycznym zwarciu. Najbanalniejszy wniosek z takiej lektury



„Muzy” Łodzi Kaliskiej: Zofia Łuczko i Małgorzata Kopczyńska (Pynio) Galeria Wschodnia, 1989, fot. Jerzy Grzegorski dzięki uprzejmości Galerii Wschodniej w Łodzi

brzmiałyby oczywiście tak: badania podstawowe potrzebują osadzenia w szerszym projekcie teoretycznym, z kolei wyraźna rama problemowa nie może być zbyt szczelna. Jednak na nieco głębszym poziomie narracje Kościelniaka i Załuskiego dopełniają się i uzupełniają, ponieważ opisują awers i rewers procesu transformacji socjalizmu w kapitalizm, choć żadna z książek nie pokazuje tego splotu wprost, a tylko go sygnalizuje. Jak zauważył Boris Buden, w transformacyjnych narracjach krajów bloku wschodniego komunizm „rozpływa się w powietrzu, tak jakby w swoim czasie wziął się z powietrza. W ten sposób dokonuje się historyczna amnezja, co prawda jako wyzwolenie, a dokładniej – wyzwolenie narodowe”². Warto, jak sądzę, uzupełnić o ten aspekt konstatację Kościelniaka wskazującą, że porządek symboliczny lat 80. trwał również po przełomie. W istocie bowiem to właśnie pracująca po 1989 roku hegemonia narodowo-katolickiego imaginarium pozwoliła

„zapomnieć” modernizacyjny wymiar PRL, stając się tym samym funkcją projektu neoliberalnej transformacji ekonomicznej. Transformacji, w której wyniku przestała istnieć cała ontologia świata społecznego, której jednym z elementów był funkcjonujący od powojnia model organizacji życia artystycznego. To przede wszystkim dlatego Galeria Wschodnia z lat 80. i samego początku 90. – jej znaczenie, siła ciężenia, ale i jej poszczególne społeczne „kręgi” – była czymś istotowo innym niż ta sama galeria w XXI wieku.

Nie zapominajmy w końcu o jeszcze jednym fakcie, który wynika z dialektycznej lektury omawianych tu książek: wszak Kultura Zrzuty rozpuściła się między innymi we Wschodniej.

2 Boris Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 59.

Tekst: Thuc Linh Nguyen Vu

Tworzenie światów

Architektura i globalna zimna wojna

Łukasz Stanek
Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War
 Princeton University Press, Princeton 2020

W stronę globalnego socjalizmu

W Bejrucie, w rodzinnym domu mojej bliskiej koleżanki Muniry Khayyat znajduje się imponująca kolekcja przeróżnych przedmiotów z Polski: stopy ikon, książek, pocztówek, drobnego rękodzieła i obiektów sztuki, pośród których wychowała się Munira razem ze swoim rodzeństwem. Do Bejrutu te przedmioty przywoził ich ojciec, który ze względów zawodowych pod koniec lat 80. regularnie jeździł do Polski. Jako niezależny pośrednik kupował w Polsce części do sprzętu wiertniczego, które potem odsprzedał firmom z Abu Zabi. Kiedy odbywał te liczne podróże do Polski, wolny czas spędzał na targach i w pracowniach artystów, gdzie nabywał przeróżne przedmioty i słuchał historii poznanych ludzi. Kolekcja rodziny Khayyat jest więc zarówno subiektywnym zbiorem marginaliów kultury materialnej późnego socjalizmu w Polsce, jak i dobitnym przykładem tego, jak globalne kanały handlu mogą (i często są) zakotwiczone w rodzinnej

ARCHITECTURE IN GLOBAL SOCIALISM

EASTERN EUROPE, WEST AFRICA, AND THE MIDDLE EAST IN THE COLD WAR

ŁUKASZ STANEK



This content downloaded from 92.0.8.157 on Sun, 16 Feb 2020 11:46:45 UTC
 All use subject to <https://about.jstor.org/terms>

mikrohistorii osób, które aktywnie współtworzyły międzynarodowe gałęzie współpracy i obrotu specjalistycznym sprzętem.

Wspominam o idiosynkratycznej kolekcji rodziny Khayyat, ponieważ dla tych, którzy uczestniczyli w budowaniu kontaktów między tak zwanym Drugim Światem a globalnym Południem w drugiej połowie XX wieku, międzynarodowy charakter tych wymian był czymś oczywistym i niekwestionowanym. Ich świat był światem połączeń i spotkań, które choć były silnie uwarunkowane geopolityką i zmieniającą się dynamiką zimnej wojny, stwarzały możliwość budowania nieoczekiwanych i nieraz trwałych kontaktów, niekoniecznie wpisujących się w oficjalny dyskurs władzy.

Długo wyczekiwana książka Łukasza Stanka jest monumentalną, ambitną i udaną próbą opisu wielowątkowej współpracy, ale i kreatywności architektów, urbanistów i powiązanych z nimi instytucji z różnych krajów świata w czasie globalnej zimnej wojny. Stanek krytycznie rekonstruuje mapę długotrwałych kontaktów na płaszczyźnie architektonicznej między socjalistyczną Europą Wschodnią a wybranymi krajami postkolonialnymi i członkowskimi Ruchu Państw Niezaangażowanych (RPN). Tym samym książka Stanka ukazuje, że wymiany i współpraca w ramach międzynarodowego socjalizmu były jego nieodzownym elementem, który umożliwiał socjalizmowi operowanie na poziomie globalnym. Obszerny zakres geograficzny badań Stanka pokrywa się z w miarę szerokimi ramami czasowymi książki, która obejmuje okres od 1957 (czyli dwa lata po konferencji w Bandungu) aż do 1990 roku. Stanek identyfikuje, opisuje i zarazem analizuje wielowymiarowe kontakty między Europą Wschodnią a Nigerią, Ghaną, Irakiem, Zjednoczonymi Emiratami Arabskimi i Kuwejtem, szukając odpowiedzi na pytanie, co pozostało po tych wymianach, a ściśle: po budynkach, planach urbanistycznych

Długo wyczekiwana książka Łukasza Stanka jest monumentalną, ambitną i udaną próbą opisu wielowątkowej współpracy, ale i kreatywności architektów, urbanistów i powiązanych z nimi instytucji z różnych krajów świata w czasie globalnej zimnej wojny.

i rysunkach architektonicznych. Jednocześnie autor, który skłania się ku coraz popularniejszym koncepcjom, takim jak *worlding* (uświatowienie) i *worldmaking*, zachęca czytelniczki i czytelników do przemyślenia podstawowych kategorii stosowanych do opisu i interpretacji mechanizmów globalizacji w XX wieku. Jego wykształcenie architektoniczne (doktorat w Delft University of Technology) pozwala mu na wnikliwą i spójną analizę źródeł architektonicznych i technicznych, co jest niewątpliwie mocną stroną książki. Tekst jest opatrzony wieloma wcześniej nieopublikowanymi zdjęciami; reprodukcje te, jak również fakt, że większość z nich odgrywa ważną rolę w zrozumieniu analizowanych przykładów, przypominają, że Stanek traktuje źródła wizualne nie jako ilustracje do wydarzeń historycznych, ale jako znaczące źródło wiedzy. Dodatkowym atutem książki jest klarowny i przystępny język.



Africa Hall (Women's Hall 6), Kumasi (Ghana), projekt 1964–1965. Biuro architektoniczne uniwersytetu KNUST, John Owusu-Addo / Miro Marasović (główny architekt), Niksa Ciko (architekt projektu), fot. Łukasz Stanek, 2018

Stanek, który skłania się ku coraz popularniejszym koncepcjom, takim jak *worlding* (uświatowienie) i *worldmaking*, zachęca czytelniczki i czytelników do przemyślenia podstawowych kategorii używanych do opisu i interpretacji mechanizmów globalizacji w XX wieku.

W kontekście rosnącego zainteresowania globalnym socjalizmem i kontaktami tak zwanego Drugiego i Trzeciego Świata badania Łukasza Stanka stanowią świeże spojrzenie na ważny i względnie mało zbadany temat. Aby jednak dokładnie zrozumieć znaczenie nowego trendu, jakim są interdyscyplinarne zainteresowania globalnym socjalizmem albo socjalistycznym internacjonalizmem, warto najpierw zrobić krok wstecz. Kanoniczną wiedzę naukową na temat socjalizmu w Europie można z grubsza (i nieco skrótowo) podzielić na tę tworzoną z perspektywy totalitarnej i tę rewizjonistyczną. Ta pierwsza ujmuje doświadczenie socjalizmu jako doświadczenie totalne, z gruntu opresyjne i traumatyczne, które wynika bezpośrednio z systemu politycznego w państwach socjalistycznych (jednopartyjność, centralnie planowana gospodarka, silnie ograniczona przestrzeń publiczna, powracająca przemoc polityczna zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej, zależność od Związku Radzieckiego i tak dalej). W rezultacie, mimo że owe książki nieraz pisane

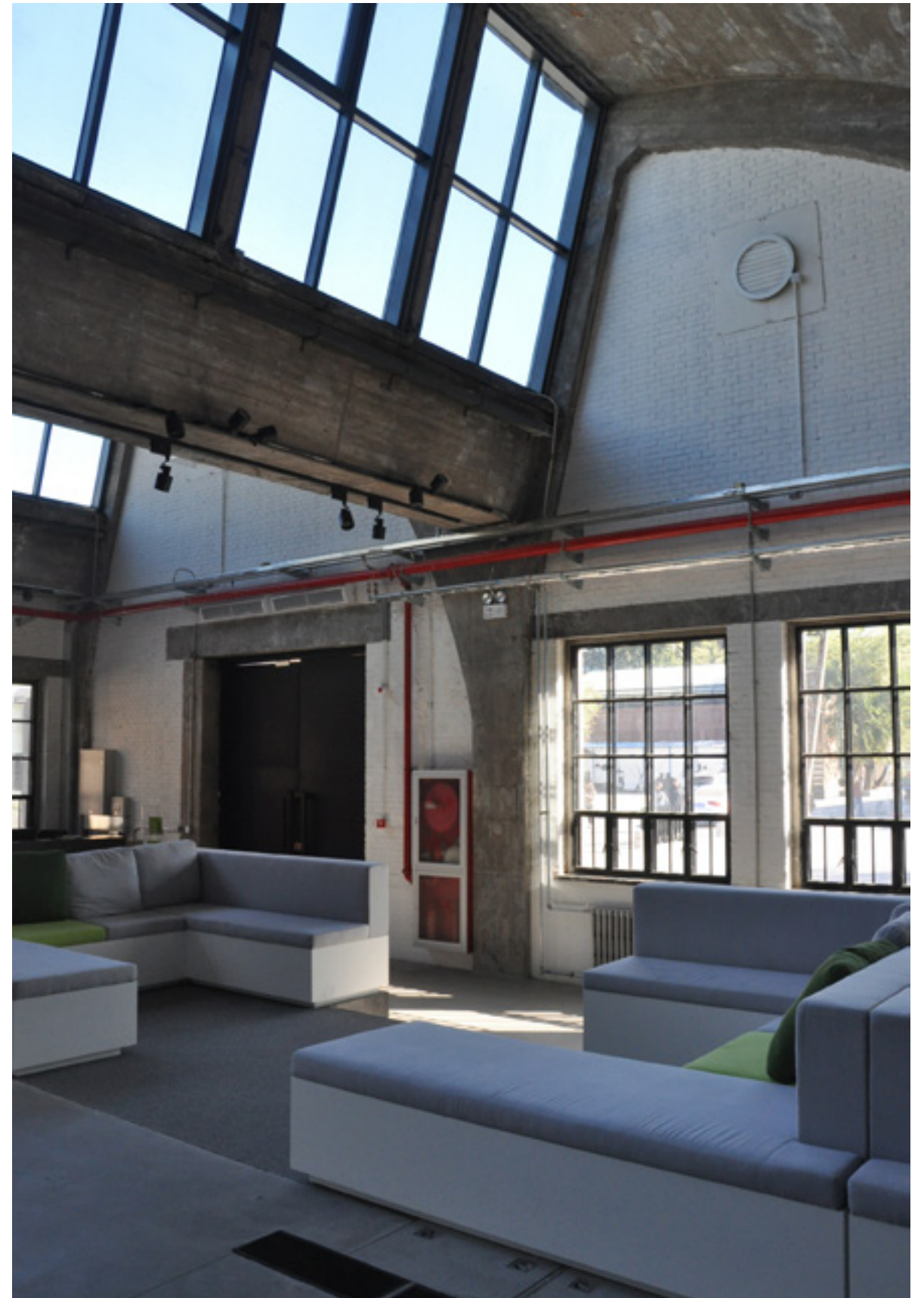
są z dozą sympatii wobec społeczeństw socjalistycznych, to społeczeństwa te są często prezentowane jako pozbawione sprawczości. Pod względem metodologicznym nauki historyczne uprawiane w tym duchu są naznaczone ideologią i sposobem myślenia wytworzonym w okresie zimnowojennym – z uprzywilejowaną pozycją historii politycznej. Z kolei rewizjonistyczne podejście opiera się na historii społecznej, kulturowej i tym samym bada doświadczenia socjalizmu z perspektywy zwykłych ludzi i ich życia codziennego. Często badania zakotwiczone w tej tradycji destabilizują model analityczny, który Aleksiej Jurczak nazywa binarnym socjalizmem, w którym socjalizm jest definiowany przez sztywne, dychotomiczne i często antagonistyczne założenia, jak na przykład państwo i jego instytucje socjalistyczne *versus* społeczeństwo. Rewizjonistyczne podejście do badań nad doświadczeniem socjalizmu jako skomplikowanej codzienności nacechowanej ambiwalentnymi praktykami i odczuciami różnych grup społecznych otwiera przestrzeń na półcień i szarości (nie mylić z szarą strefą) życia w późnym socjalizmie i jego percepcji.

„Globalny socjalizm” to trend badawczy, który wychodzi z założenia, że należy zrozumieć złożone kontakty wewnątrz i na granicy świata socjalistycznego, i który nie daje się zamknąć w dychotomii historiografia totalitarna–rewizjonistyczna. Ma on szansę przerodzić się w (mały) nowy paradygmat naukowy w badaniach nad socjalizmem. Globalny socjalizm opiera się na decentralizacji osi Zachód–Wschód, do której często sprowadzana jest problematyka zimnej wojny, i uwzględnienia także relacji Północ–Południe. Ten kierunek nie tylko może podważyć europocentryczny sposób myślenia i pisanie o dziejach w drugiej połowie XX wieku, ale również ukazuje kraje i społeczeństwa Europy Wschodniej jako region, który aktywnie uczestniczył w projektach dekolonizacji i modernizacji za sprawą intensywnych i rozmaitych wymian z krajami postkolonialnymi. Te wymiany były swoistą formą wyzwania zawodowego dla rzeszy rozmaitych specjalistów – w tym urbanistów i architektów.

„Globalny socjalizm” to trend badawczy, który wychodzi z założenia, że należy zrozumieć złożone kontakty wewnątrz i na granicy świata socjalistycznego. Ma on szansę przerodzić się w (mały) nowy paradygmat naukowy w badaniach nad socjalizmem.

Książka Łukasza Stanka jest częścią tego nowego podejścia w studiowaniu i przemysleniu uwikłania Europy Wschodniej w kształtowanie się postkolonialnych państw i ich wizji niepodległościowych w relacji i kontrze do socjalizmu. Powodowało to, że europejski socjalizm, który wykraczał poza ramy wschodnioeuropejskiej współpracy, ulegał modyfikacjom i ciągłemu redefiniowaniu.

Rządzący krajów, o których pisze Stanek, stawiali jasne oczekiwania firmom wschodnioeuropejskim: na przykład mogły one wejść na niektóre rynki budowlano-architektoniczne tylko w ramach współpracy joint-venture; otwarcie też podważano znajomość specyfiki danego regionu przez architektów z Europy Wschodniej. Choć więc studium Stanka ostatecznie skupia się na wschodnioeuropejskich architektach i ekspertach, to autor daje do zrozumienia, że byłoby błędem postrzegać kraje postkolonialne bądź członkowskie RPN jako pasywne pionki w zimnowojennej rywalizacji między Moskwą, Waszyngtonem i Pekinem. Były one świadome posiadanej mocy – mocy zarówno budowania i osłabiania karier konkretnych zagranicznych ekspertów, jak i podważania lub wzmacniania wpływów politycznych w danym regionie jednej ze stron globalnego konfliktu.



Fabryka nr 718, Pekin (Chńska Republika Ludowa), zbudowana w 1957 roku według projektu Ipro-Dresden (Niemiecka Republika Demokratyczna) dz/s siedziba Goethe Institut w Pekinie, fot. Łukasz Stanek, 2017



Międzynarodowe Targi Handlowe, Akra (Ghana), 1967, GNCC, Vic Adegbite (główny architekt), Jacek Chyrosz, Stanisław Rymaszewski (architekt projektu) fot. Jacek Chyrosz, archiwum prywatne Jacka Chyrosza (Warszawa)

„Uświatowienie” architektury w służbie dekolonizacji
Mimo oczywistego nacisku na powiązania architektów, urbanistów i inżynierów w budowaniu globalnego socjalizmu, książka Stanka porusza wiele splecionych ze sobą wątków, takich jak postkolonializm, wzajemne uświatowienie, architektura wernakularna a modernizm czy specyfika socjalistycznego podziału pracy.
Połączenia te są skomplikowane. W przypadku Ghany, w której za czasów Kwamego Nkrumaha pracowali przywoływani przez przez Stanka architekci, postkolonializm ma wiele znaczeń. Jest on zarówno dosłownym okresem w historii najnowszej, liczonym od zdobycia niepodległości w 1957 roku, następnie projektem odzyskania i przemysłowania swojej podmiotowości i sprawczości na poziomie ideologii, wizji społecznej i kulturowej, w końcu – momentem, w którym zimnowojenna dynamika aktywnie kształtowała decyzje państwowe tego kraju. Operujący na przecięciu tych trzech wektorów wschodnioeuropejscy architekci stawali się pasem transmisyjnym architektonicznego, konstrukcyjnego i urbanistycznego know-how i asystowali ghańskiemu społeczeństwu będącemu w trakcie redefiniowania swojej pozycji geopolitycznej i kulturowej. Do tego celu Nkrumah aktywnie wykorzystywał zimnowojenną dynamikę. Wraz z nawiązaniem oficjalnych kontaktów politycznych i gospodarczych ze Związkiem Radzieckim w 1959 roku Ghana otworzyła się na współpracę z europejskimi krajami socjalistycznymi i była

liderem w promowaniu tak zwanego afrykańskiego socjalizmu, który miał łączyć nowoczesny i naukowy socjalizm z tradycyjnymi zasadami społeczności zachodnioafrykańskich. Związek Radziecki pod wodzą Nikity Chruszczowa otworzył się na współpracę z Trzecim Światem i widział w programach wspierających socjalistyczną drogę modernizacji w krajach postkolonialnych formę forsowania swojej polityki zagranicznej.
Jednym z wielu sposobów na odejście od dziedzictwa brytyjskiego kolonializmu było przemysłowanie topografii miast tak, by nowa architektura i urbanistyka były nie tylko wyrazem nowego, niepodległego społeczeństwa Ghany, ale również aktywnie je współtworzyła (na przykład niezrealizowane projekty polskich architektów w Akrze i Temie). W latach 60. za projekt modernizacji kraju odpowiadali lokalni architekci, na przykład Vic Adegbite, Moses Tulasi i Edwin Kankam, oraz nowo powstałe biura architektoniczne, jednak jedni i drudzy współpracowali ze wschodnioeuropejskimi ekspertami. Środowisko architektów w Ghanie składało się z Ghańczyków wykształconych zarówno w zachodnich, jak i tych, którzy studiowali w Moskwie; ogólnie rzecz biorąc, środowisko architektów miało dość międzynarodowy charakter. Najważniejszą organizacją była Narodowa Korporacja Konstruktor-ska Ghany (Ghana National Construction Corporation, GNCC), w której szeregach pracowało wielu architektów z krajów socjalistycznych – pod tym względem GNCC odegrała ważną rolę w ukierunkowywaniu socjalistycznego kosmopolityzmu w architekturze ghańskiej. W latach 60. przynajmniej 26 architektów z Polski pracowało w GNCC, w tym Jacek Chyrosz i Stanisław Rymaszewski, którzy razem z Adegbitem zaprojektowali budynek Międzynarodowych Targów Handlowych w Akrze.
Aby modernistyczna architektura i urbanistyka miała rzeczywiście uosabiać postkolonialny i nowoczesny charakter Ghany za Nkrumaha, architekci musieli zmierzyć się z jednym z głównych wyzwań, jakim było zrozumienie potrzeb ludzi



Projekt konkursowy na ratusz i miejski wydział urbanistyki, Abu Zabi (Zjednoczone Emiraty Arabskie), 1979, Shiber Consult (Kuwejt), Wojciech Jarząbek, Edward Lach, archiwum prywatne Edwarda Lacha (Wrocław)



Uniwersytet Al-Mustansiriya, Bagdad (Irak), fragment fasady, ok. 1968, Oahlan Awri
Lech Robaczynski, archiwum prywatne Lecha Robaczynskiego (Warszawa)

mieszkających w klimacie podrównikowym. Tym samym modernistyczne formy i plany musiały korespondować ze zwyczajami i potrzebami lokalnej społeczności (źródłem inspiracji były tu założenia tak zwanej architektury tropikalnej). Architekci, bazując na socjalistycznych wzorcach architektonicznych i rozwiązaniach technologicznych, musieli na przykład znaleźć rozwiązania, które zapewniłyby użytkownikom jak najwięcej cienia i w których zostałyby umiejętnie wykorzystana bryza znad oceanu – tak by zachodził naturalny przepływ powietrza. Właśnie ta zdolność adaptacji do lokalnych warunków klimatycznych, społecznych i politycznych odegrała ważną rolę we współtworzeniu drogi rozwoju dla postkolonialnej Ghany. Zarówno doświadczenie współpracy w ramach GNCC z lokalnymi architektami, zanurzenie się w silny i zarazem politycznie nietrwały entuzjizm postkolonialnej Ghany i ambicji Nkrumaha oraz funkcjonowanie w ramach zimnowojennych kanałów współpracy wpływało na „uświatowienie” wschodnioeuropejskich architektów.

Innym sposobem na zakotwiczenie doświadczenia wschodnioeuropejskiego było wzajemnie uświatowienie między globalnym Wschodem a globalnym Południem. To z kolei przypadek Nigerii, która po odzyskaniu niepodległości w 1960 roku jeszcze dystansowała się od Związku Radziec-

W krajach postkolonialnych modernistyczne formy i plany musiały korespondować ze zwyczajami i potrzebami lokalnej społeczności. Architekci musieli znaleźć rozwiązania, które zapewniłyby użytkownikom jak najwięcej cienia i w których zostałyby umiejętnie wykorzystana bryza znad oceanu – tak by zachodził naturalny przepływ powietrza.

kiego. W przeciwieństwie do elit politycznych Ghany te nigeryjskie ani nie szukały form wsparcia od krajów socjalistycznych, ani nie przyjmowały od nich pomocy, tym samym obierały więc inną drogę na budowanie polityki zagranicznej. To oczywiście nie oznaczało, że Nigeryjczycy nie wykorzystywali zimnowojennej rywalizacji mocarstw do swoich celów; po prostu robili to inaczej niż Ghańczycy. Zarówno w trakcie ludobójczej wojny z Biafrą, jak i później, kiedy Związek Radziecki udzielał wsparcia Nigerii, kontakty między obydwojoma krajami uległy zacieśnieniu. Nie jest zaskoczeniem, że pojawienie się wschodnioeuropejskich architektów w Nigerii było wynikiem ocieplenia się stosunków między Nigerią a Związkiem Radzieckim. Tym samym historia Polskiej Republiki Ludowej, współzależnej od przetasowań zimnowojennych i przede wszystkim od Związku Radzieckiego, siłą rzeczy jest do pewnego stopnia uwikłana w historię świata – nawet jeśli przybiera ona formę tak odległych i krwawych konfliktów. Historia nierzadko jest naznaczona takimi nieoczekiwanymi zwrotami: wynik tragicznego w skutkach konfliktu z Biafrą, który zakończył się w styczniu 1970 roku i w którym zginęło ponad milion osób (większość zmarła na skutek głodu), był również do pewnego stopnia rezultatem rozłamu radziecko-chińskiego i przełożenia tego konfliktu między mocarstwami na Nigerię i Białą (Chińska Republika Ludowa poparła Białą).

Fakt, że eksperci z Europy Wschodniej pochodzili z krajów socjalistycznych, nie legitymizował ich obecności w Nigerii. Wielu nigeryjskich krytyków takich transferów nie postrzegało Nigerii jako kraju socjalistycznego, otwarcie sympatyzując z Zachodem. Co więcej, fakt, że kraje wschodnioeuropejskie nie były imperiami kolonialnymi, zdaniem niektórych doprowadzał do tego, że wschodnioeuropejscy eksperci nie posiadali szczególnie głębokiej wiedzy na temat Nigerii.

Brak uprzywilejowanej pozycji ze względu na pochodzenie z krajów socjalistycznych wymagał od architektów szukania alternatywnych tradycji i ekspertyz wobec tych dominujących w Związku Radzieckim i krajach od niego zależnych. Przykładem jest węgierski architekt Károly (Charles) Polónyi, który zanim zaczął pracę nad planem dla miasta Calabar w Nigerii, pracował dla GNCC w Ghanie. Wziąwszy pod uwagę niechęć wobec socjalistycznych rozwiązań (jak na przykład nacjonalizacja własności prywatnej) w Nigerii, Polónyi w swoim projekcie dla Calabaru unikał bezpośrednich odniesień do systemu politycznego Węgier, który de facto umożliwił mu pracę w Afryce Zachodniej. W zamian podkreślał węgierską tradycję badań nad zwalczaniem nierówności na wsiach za pomocą architektury i urbanistyki. Polónyi twierdził, że refleksje i prace nad „węgierską wsią” mogą być przydatnym narzędziem i źródłem inspiracji w procesie modernizacyjnym dla postkolonialnej Nigerii. Odnosił

Brak uprzywilejowanej pozycji ze względu na pochodzenie z krajów socjalistycznych wymagał od architektów pracujących w krajach Południa szukania alternatywnych tradycji i ekspertyz wobec tych dominujących w Związku Radzieckim i krajach od niego zależnych.

się do wschodniego oddziału organizacji CIAM-Wschód, który krótko istniał w międzywojniu. Jako organizacja architektoniczna zrzeszająca architektów z centralnej i wschodniej Europy, CIAM-Wschód zajmowała się problemem nierównego rozwoju wschodnioeuropejskich wsi. Jedną z odpowiedzi było planowanie wsi w sposób uwzględniający tradycyjne układy przestrzenne, opracowane w konsultacji z lokalnymi społecznościami, których fundamenty byłyby budowane na podstawie nowych technologii. W swojej pracy na Węgrzech i w Afryce Zachodniej Polónyi opierał się na uświatowieniu węgierskiej wsi jako modelu architektonicznego, który ma potencjał bycia globalną jednostką ulokowaną między wsią a miastem przemysłowym. Jej ogólny charakter uwidaczniałby w dwojaki sposób: jako część globalnych zmian technologicznych i jako integralną część krajobrazu słabo rozwiniętych społeczeństw. Calabar według Polónyiego miał być miastem-wsią oferującym kompleksowe doświadczenie urbanistyczne (dostęp do nowoczesnej edukacji, wydzielone sektory biznesowe i tym podobne) w połączeniu z budynkami mieszkalnymi, które odpowiadałyby na lokalne przyzwyczajenia (otwarty parter, który miał służyć do spotkań na świeżym powietrzu, a zarazem chronić przed deszczem i słońcem).

Reklama Cekop (Centrala Handlu Zagranicznego Kompletnych Obiektów Przemysłowych), 1958, Archiwum Akt Nowych (Warszawa), z. 2309

Cekop
2706/58

European Edition of MACHINERY LLOYD. 18th October 1958. No. 21A.

CEKOP
EXPORTER OF PLANT
EQUIPMENT
COMPLETE WORKS
& TECHNICAL
DOCUMENTATION
Warszawa, Mokotowska 49
P. O. Box 112, POLAND

Exportateur de matériels d'équipement, usines complètes et documentation technique. Fournitures pour industrie de construction des machines, aciéries, mines, agriculture, alimentation, industrie du bois et du papier, industrie chimique.

Supplies of complete machinery and equipment for :

- Machine building industry
- Iron steel works
- Mining
- Agriculture and Food Industry
- Wood and paper industry
- Chemical industry

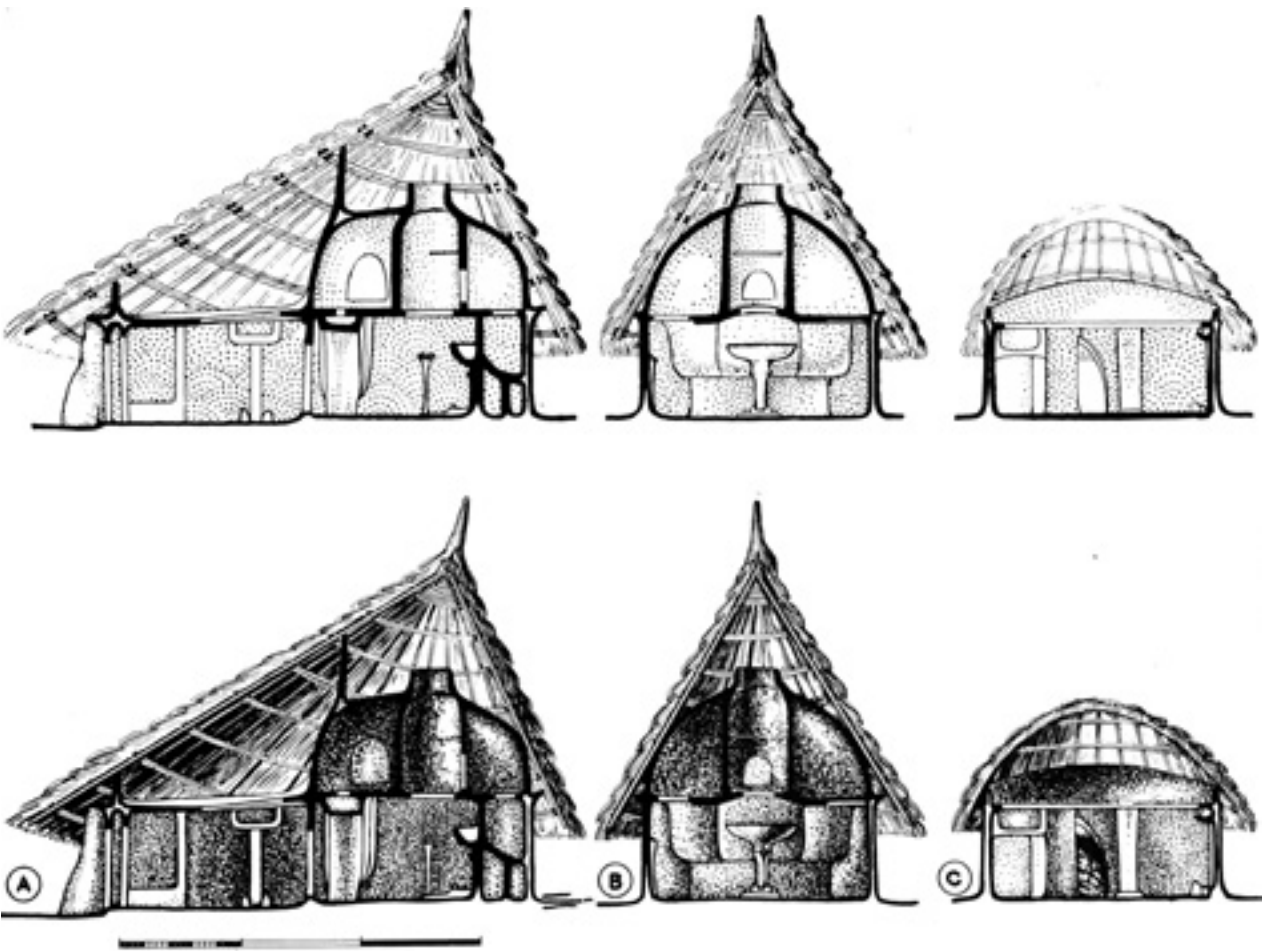
DESIGN, CONSTRUCTION AND PUTTING INTO OPERATION

For particulars please apply to :

COMMERCIAL COUNSELLOR, EMBASSY OF THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC
15 DEVONSHIRE STREET, LONDON, W.1, ENGLAND

Wir bitten, sich bei Anfragen auf den MACHINERY LLOYD (Europa-Ausgabe) zu berufen

Obecność wschodnioeuropejskich architektów w Nigerii przekładała się na różnorodne formy zaangażowania, jak na przykład asystowanie przy określaniu na nowo roli dziedzictwa w budowaniu i konsolidowaniu nowej Nigerii. Zbigniew Dmochowski był oddany dekolonizacji nigeryjskiej edukacji architektonicznej za sprawą idei przywrócenia roli rdzennej wiedzy i dziedzictwa kulturowego z czasów przedkolonialnych. Podstawowe założenia modernizmu w architekturze można sprowadzić do zwrotu ku zmianom technologicznym wynikającym z europejskiej industrializacji w XIX wieku i odejścia od tradycyjnych ornamentów na rzecz funkcjonalnego podziału przestrzeni, który miał zmieniać sposób życia przez uczynienie go bardziej racjonalnym. W latach 60. pojawiało się coraz więcej głosów krytycznych wobec założeń modernizmu na rzecz odkrywania na nowo architektury wernakularnej, z którą modernizm miał dość niezręczne relacje (na przykład wystawa z 1964 roku *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* w MoMA). Jako czynny architekt i wykładowca akademicki, Dmochowski poniekąd wpisywał się w ten *Zeitgeist*, ponieważ od lat 60. dokumentował i badał rdzenną architekturę nigeryjską, w której upatrywał źródła wiedzy dla kultury i tożsamości narodowej w postkolonialnej Nigerii. Podkreślał, że w nigeryjskim budownictwie wernakularnym wybrzmiewa intencja i ambicja estetyczna autorów

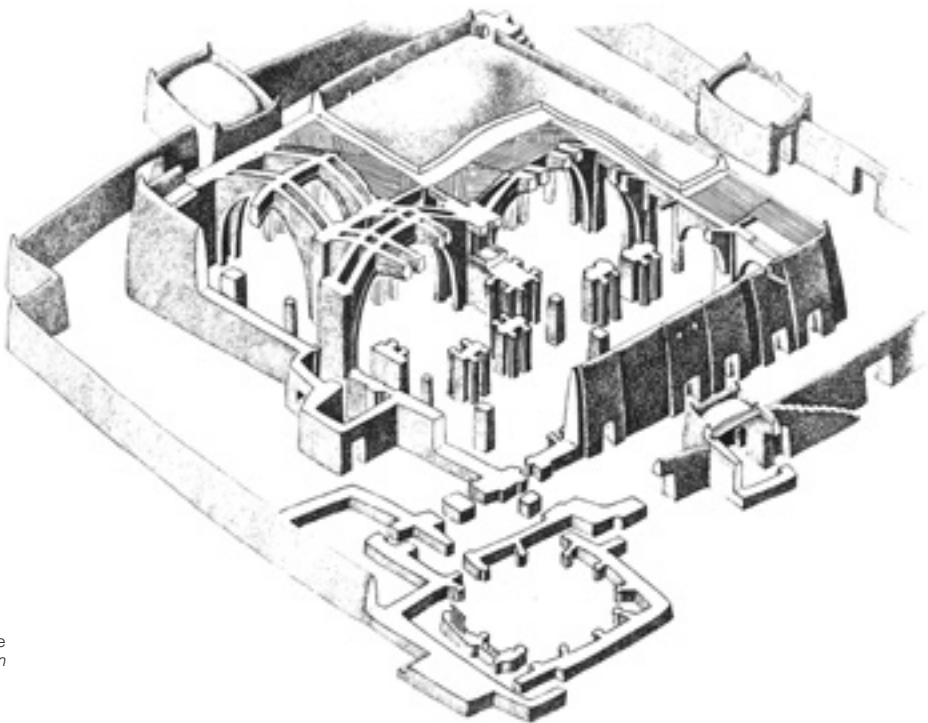


BLOK

Budynek mieszkalny w Noku (Nigeria), Zbigniew Dmochowski i współpracownicy, archiwum Zbigniewa Dmochowskiego (Gdańsk)

(w przeciwieństwie do architektury wernakularnej społeczności wiejskich na Polesiu, które Dmochowski studiował i które pomagały mu formułować jego spostrzeżenia dotyczące nigeryjskich przykładów). Dla Dmochowskiego zrozumienie tradycji było o tyle ważne, że miała ona służyć jako inspiracja i przyczynek do dalszych kreatywnych przemyśleń nad formą, a nie być wyłącznie celem samym w sobie. Ostatecznie rdzenna architektura powinna iść w parze z nowoczesnością. Tym samym Dmochowski próbował animować wernakularną architekturę i ukazywać ją jako nieodzowną część dynamicznie rozwijającego się społeczeństwa, a nie tylko jako martwą tradycję zamrożoną w czasie, a więc niezdolną do bycia zasobem wiedzy i informacji dla współczesnych adeptów architektury. Jego refleksje i zaangażowanie ukazują, że Europa Wschodnia była przydatna w procesie dekolonizacyjnym w sferze edukacji i kultury, który miał na celu zaszczepienie i utrwalenie poczucia niezależności i silnej tożsamości społeczeństwa postkolonialnego. Można powiedzieć, że Dmochowski pod wpływem dziedzictwa architektury wernakularnej z Nigerii zrobił również krok ku „autodekolonizacji” (*self-decolonization*) (wschodnio)europejskiego modernizmu jako stylu i ideologii w architekturze i stworzył ją na bogactwo rdzennej architektury, a tym samym wyszedł poza ograniczenia modernizmu – znowu: poprzez jego uświatowienie.

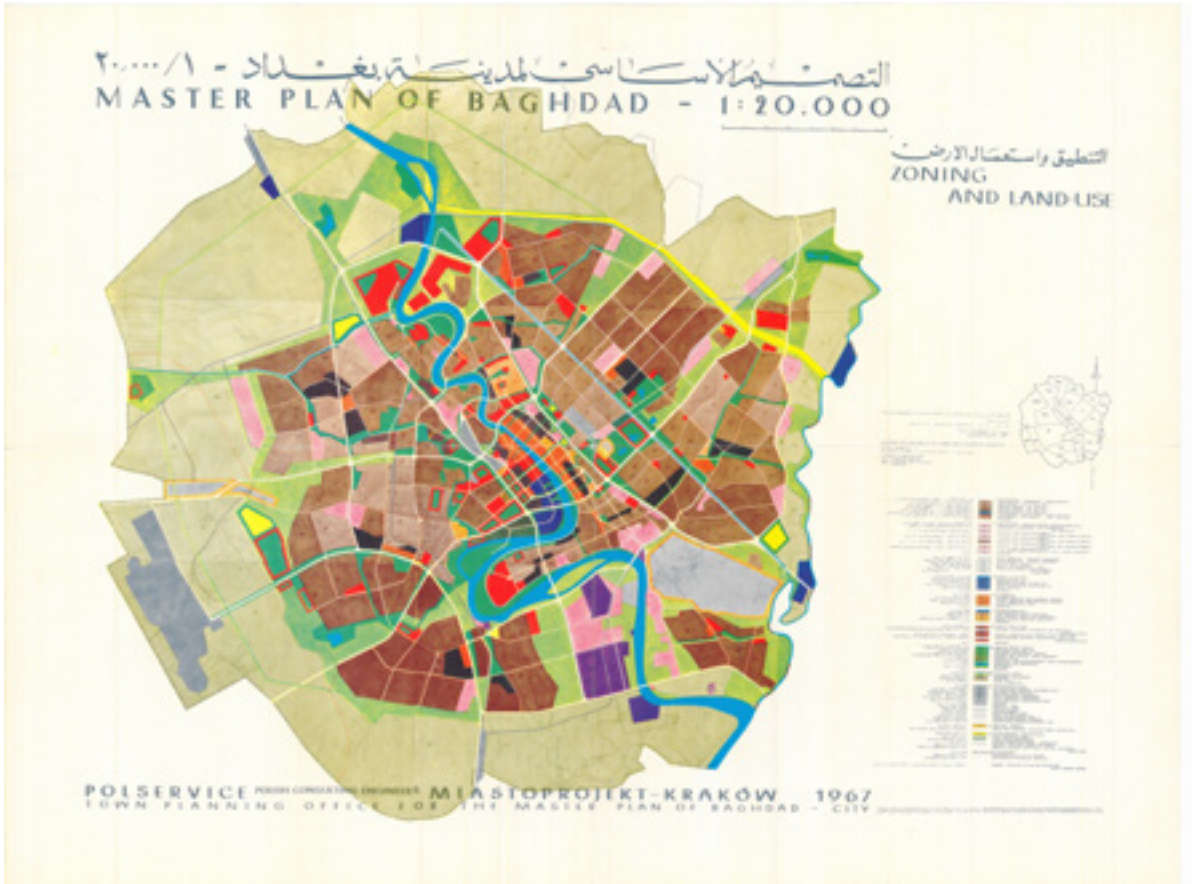
Europa Wschodnia była przydatna w procesie dekolonizacyjnym w sferze edukacji i kultury, który miał na celu zaszczepienie i utrwalenie poczucia niezależności i silnej tożsamości społeczeństwa postkolonialnego.



Zaria. Masalaci Juma'a. Izometria wnętrza, rysunek Zbigniewa Dmochowskiego i współpracowników archiwum Zbigniewa Dmochowskiego, opublikowane w: Zbigniew Dmochowski, *An Introduction to Nigerian Traditional Architecture* (Ethnographica-National Commission for Museums and Monuments London-Lagos 1990, t. 1, 2.19)

TWORZENIE ŚWIATÓW

Plan generalny Bagdadu. Zagospodarowanie przestrzenne i użytkowanie terenu, 1967. Miastoprojekt-Kraków archiwum prywatne Kazimierza Bajera (Kraków)



Pierwsi polscy architekci pojawili się w Bagdadzie w 1959 roku – zarówno na indywidualnych, jak i zbiorowych kontraktach. Kluczową rolę odgrywało przedsiębiorstwo państwowe Polservice odpowiedzialne za umowy zagraniczne.

Stanek opisuje też trzy inne ważne ośrodki, w których pracowali wschodnioeuropejscy urbaniści i architekci: Bagdad, będący ilustracją złotego okresu, a potem zmierzchu modernistycznego myślenia w architekturze, oraz Zjednoczone Emiraty Arabskie i Kuwejt, które z kolei unaoczniają nieodzowne napięcie (czy wręcz konflikt) między modernizmem i architekturą wernakularną.

Pierwsi polscy architekci pojawili się w Bagdadzie w 1959 roku – zarówno na indywidualnych, jak i zbiorowych kontraktach. Kluczową rolę odgrywało przedsiębiorstwo państwowe Polservice odpowiedzialne za umowy zagraniczne. W pierwszej połowie lat 60. Miastoprojekt Kraków pracował nad planem miasta i długoterminowym rozwojem Bagdadu. Po wieloetapowych interdyscyplinarnych wnikliwych badaniach empirycznych opartych na ankietach, analizach i rozmowach Miastoprojekt zaproponował plan, który został zatwierdzony przez parlament Iraku w 1972 roku. Była to zintegrowana wizja krajobrazu miejskiego, który w funkcjonalny

sposób uwzględniał między innymi wyzwania klimatyczne (ochrona przed wiatrem i piaskiem za pomocą zieleni), poprawiał infrastrukturę miasta i kładł nacisk na osiedla mieszkaniowe, których rozplanowanie korespondowało ze zmieniającymi się potrzebami irackiego społeczeństwa (pracujące kobiety, zapotrzebowanie na kulturę i tym podobne). Przede wszystkim Miastoprojekt postawił na zachowanie i włączenie dziedzictwa architektonicznego Bagdadu do przestrzeni publicznej miasta. Plan Miastoprojektu odegrał kluczową rolę w kształtowaniu i tak już otwartego i międzynarodowego środowiska architektonicznego w Bagdadzie. Jednak w latach 70. wraz z nadejściem postmodernizmu iraccy architekci zaczęli odnosić się do modernistycznych założeń Miastoprojektu coraz krytyczniej, co doprowadziło do dużych zmian w planie miasta. Miastoprojekt – podobnie jak inni architekci, urbaniści i konstruktorzy z Europy Wschodniej – miał dużą siłę przebicia na Bliskim Wschodzie. Wynikało to nie tylko z atrakcyjności modernizmu w tamtym okresie, ale także z odgórnie narzuconych warunków pracy w ramach międzynarodowego systemu socjalistycznego, które pozwalały takim przedsiębiorstwom jak Polservice oferować niższe ceny za usługi.

Możliwość operowania na rynku w Abu Zabi i Kuwejcie w latach 70. i 80. nadawała pracy wschodnioeuropejskich ekspertów nowy wymiar. W tym okresie zaczęło następować stopniowe odejście od ściśle socjalistycznej drogi rozwoju jako alternatywy dla Zachodu (kapitalizmu) i od funkcjonowania w socjalistycznym systemie światowym. Wschodnioeuropejscy pracownicy koegzystowali ze światem wolnego rynku i zarazem stopniowo stawali się częścią coraz bardziej połączonego i zintegrowanego rynku usług architektonicznych, urbanistycznych i konstruktorskich zdominowanego przez Zachód. Dodatkowo współpraca z państwami znad Zatoki Perskiej ukazuje przemiany w sposobie operowania według zimnowojennych zasad i ich stopniowe redefiniowanie. Pomoc braterska uzyskiwana od państw socjalistycznych w latach 70. coraz bardziej przypominała zwykłe wymiany handlowe, zacierały się więc granice między praktykami o charakterze stricte socjalistycznym, wynikającymi ze specyficznych umów w ramach przynależności do Rady Wzajemnej Pomocy Gospodarczej, a otwartymi konkursami architektonicznymi. Ze względu na

Wschodnioeuropejscy pracownicy koegzystowali ze światem wolnego rynku i zarazem stopniowo stawali się częścią coraz bardziej połączonego i zintegrowanego rynku usług architektonicznych, urbanistycznych i konstruktorskich zdominowanego przez Zachód.

popyt i zapotrzebowanie na ropę wiele państw socjalistycznych z Europy Wschodniej oferowało swoje usługi inżynierskie i budownicze w Bagdadzie i krajach znad Zatoki w ramach wymiany barterowej (*petrobarter*). Bezpośredni dostęp do ropy jako surowca i jako produktu do odsprzedaży do krajów zachodnich był z jednej strony gwarantem dostawy na potrzeby krajowej konsumpcji, a z drugiej stwarzał możliwość pozyskania walut obcych z odsprzedaży ropy. Dzięki skupieniu się na wyszczególnionych formach współpracy między specyficzną grupą specjalistów, jakimi byli architekci, budowniczzy i urbaniści, Łukasz Stanek dostarcza nowych przykładów potwierdzających tezę, że lata 70. były początkiem integracji rynków światowych, która wykraczała poza sztywne ramy zimnowojenne. Tym samym właśnie ci eksperci dzięki swoim kontaktom i wiedzy zdobytym dzięki międzynarodowemu socjalizmowi byli zarazem



Pawilon federalny Nigerii na Międzynarodowych Targach Handlowych w Lagos (Nigeria), 1974-1977. Energoprojekt (Socialistyczna Republika Serbii, Jugosławia), Zoran Bojović, fot. Łukasz Stanek, 2015

Dzięki skupieniu się na wyszczególnionych formach współpracy między specyficzną grupą specjalistów, jakimi byli architekci, budowniczcy i urbaniści, Łukasz Stanek dostarcza nowych przykładów potwierdzających tezę, że lata 70. były początkiem integracji rynków światowych, która wykraczała poza sztywne ramy zimnowojenne.

odbiorcami, jak i aktywnymi współtwórcami największej strukturalnej zmiany ostatnich dekad XX wieku.

Inne ważne wyzwanie miało naturę polityczno-kulturową. W modelu socjalistycznym budynki i przestrzeń publiczna były świadomie rozumiane i traktowane jako dobro wspólne i wyraz specyficznej tożsamości kulturowej. Korespondowało to z potrzebami inwestorów. Przed ekspertami z Europy Wschodniej postawiono wymóg wpisywania nowo powstałych budynków i planów w „kulturę arabską/islamską”. Zarówno elity, jak i komentatorzy z krajów znad Zatoki mieli poczucie, że w związku z szybkim wzrostem gospodarczym wynikającym ze

sprzedaży ropy w połączeniu z szybką urbanizacją na modłę zachodnią istniało ryzyko zatracenia lokalnej specyfiki kulturowej, tożsamościowej i religijnej. Celem była transformacja tkanki miejskiej i urbanistycznej przy użyciu nowej technologii w połączeniu z rdzenną tradycją, która często była stawiana w opozycji do dominacji Zachodu. W celu zwalczania „importowanej wulgarności” z Zachodu w 1981 roku wprowadzono w Emiratach oficjalny wymóg stawiania budynków w duchu „arabskiej/islamskiej” architektury przy zastosowaniu odniesień kulturowych na poziomie zarówno form, jak i ornamentów oraz świadomej integracji meczetów z tkanką miejską. Do firm, którym udało się wejść na rynek krajów znad Zatoki, należało na przykład doświadczony bułgarskie przedsiębiorstwo budowlane TES czy czeskosłowackie Archicentre. Za przykład takiej hybrydy i współpracy może posłużyć budynek ratusza i Wydziału Urbanistycznego w Abu Zabi zaprojektowany i zbudowany przez Tayeb Engineering i Bulgarproject w 1985 roku. Powracający motyw ośmiokąta, na którym zbudowany jest budynek, a także arkady i łuki nadawały budynkowi charakter „arabski/islamski”. Zwycięski projekt redefiniował rolę meczetu i uwypuklał jego przynależność do kompleksu budynku rządowego, a jednocześnie wskazywał na nakładające się sfery państwowości i religijności jako wyznaczniki nowego projektu politycznego Zjednoczonych Emiratów Arabskich.

Globalny socjalizm wobec „końca historii”. Zakończenie

Książka Łukasza Stanka traktuje o architekturze jako sposobie myślenia i działania oraz o tym, jak za pomocą planowania, projektowania i konstruowania budynków kształtuje się nie tylko przestrzeń (publiczną i prywatną), ale i codzienne praktyki użytkowników i ich społeczności. Książka porusza jednocześnie wiele połączonych ze sobą wątków. Jej jasna struktura – każdy rozdział jest poświęcony jednemu *casusowi* – pozwala uchwycić podobieństwa, różnice i przemiany, które nastąpiły zarówno w rozumieniu architektury (nadejście i zmierzch modernizmu), jak i w geopolityce zimnowojennej (ideologicznie nacechowana współpraca i odprężenie konfliktu ideologicznego na rzecz koegzystencji i stopniowej integracji z globalnym kapitalizmem). Jak pisze Stanek (parafrazując innych autorów), dzięki dekolonizacji Zachodnia Afryka przeistoczyła się z prowincji zależnej od jednego centrum w peryferie, które mogły dowolnie wybierać, jakie relacje nawiązywać i z kim. W tym sensie postkolonialne kraje mające wybór, czy sympatyzować z Waszyngtonem, Moskwą czy z Pekinem, były jednocześnie zależne od globalnej dynamiki zimnowojennej, ale i ją aktywnie współtworzyły.

Studium Łukasza Stanka jest na wielu poziomach monumentalne: to książka świetnie udokumentowana, wnikliwa i bogata w informacje, fakty i analizy nowych źródeł, a Stanek nie boi się angażować w fundamentalne tematy w studiach nad globalną zimną wojną i zaangażowanie Europy Wschodniej w krajach z pozoru sytuujących się na obrzeżach wielkich wydarzeń geopolitycznych. Na tle imponującej bazy źródłowej książki jedynie sposób użycia historii mówionej wydaje się czasem *ad hoc* i sprawia wrażenie raczej ciekawego dodatku niż metodologicznie przemyślanej strategii badawczej. Czytelnicy i czytelniczki czasem pewnie chcieliby i chciałyby lepiej zrozumieć, co mówi dana osoba, kim jest i z czego wynikają jej obserwacje. Tu warto też zauważyć, że historia opisana przez Stanka jest głównie historią mężczyzn, a architektki, takie jak na przykład Danuta Mieszkowska, która stworzyła projekty

Na szczęście książka Stanka nie jest peanem na cześć pionierskich osiągnięć specjalistów z Europy Wschodniej w krajach członkowskich RPN – miejscami autor subtelnie, lecz krytycznie odnosi się do mentalności i ograniczeń wynikających z różnic między Europą Wschodnią a krajami postkolonialnymi.

przedszkoli dla osiedla al-Qadisiyah, są tylko wzmiankowane. Aby jeszcze lepiej zrozumieć opisaną problematykę, warto byłoby przyjrzeć się udziałowi kobiet w bardziej systematyczny sposób. Osobiście byłabym ponadto zainteresowana tym, czy rozłam radziecko-chiński w ogóle się pojawiał jako motywacja polityczna i czy eksperci byli w ogóle świadomi tego konfliktu – zwłaszcza ci pracujący w Ghanie czy Nigerii. Czasem też można odnieść wrażenie, że ramy teoretyczne książki Stanka powinny być bardziej bezpośrednio wytłumaczone na konkretnych przykładach. *Worldmaking* i uświatowienie powoli wchodzi do panteonu nowej

To właśnie wyjątkowe i zarazem trudne doświadczenie naszego regionu – doświadczenie stawania się i bycia tą biedniejszą i bardziej zależną od centrum częścią Europy – powinno być potencjalnym źródłem politycznego „współrozumienia”, „współodczuwania” i „współdziałania” z globalnym Południem.

krytycznej terminologii, jednak szeroki wachlarz użycia tych koncepcji wymaga doprecyzowania (nowo opublikowana i szeroko omawiana książka Adom Getachew *Worldmaking after Empire: The Rise and Fall of Self-Determination* z obszaru teorii politycznej jest dodatkiem do tego coraz popularniejszego trendu).

Większym wyzwaniem wydaje się jednak niesprecyzowany status Europy Wschodniej w odniesieniu do dekolonizacji i postkolonializmu. Wydaje się, że Stanek jest świadomy ryzyka reprodukcji europocentrycznej narracji, w której wschodnioeuropejscy eksperci radośnie dołączają do grona elit z kreatywnej Północy dostarczającej rozwiązań i wiedzy pasywnemu globalnemu Południu. Na szczęście książka Stanka nie jest peanem na cześć pionierskich osiągnięć specjalistów z Europy Wschodniej w krajach członkowskich RPN – miejscami autor subtelnie, lecz krytycznie odnosi się do mentalności i ograniczeń wynikających z różnic między Europą Wschodnią a krajami postkolonialnymi. Stanek podkreśla też dużą siłę sprawczą lojalnych elit i architektów. Autor rozumie ambiwalentną – czy wręcz niejasną – pozycję Europy Wschodniej w reorganizacji świata po upadku europejskiego kolonializmu – i z pozycją tą w dość określony sposób (lub przeciwko niej) pracuje. Właśnie to wyjątkowe i zarazem trudne doświadczenie naszego regionu – doświadczenie stawania się i bycia tą biedniejszą i bardziej zależną od centrum częścią Europy – powinno być potencjalnym źródłem politycznego „współrozumienia”, „współodczuwania” i „współdziałania” z globalnym Południem, zwłaszcza że zaangażowanie w procesy transformacyjne i asystowanie społeczeństwom postkolonialnym (podczas gdy to one grały pierwsze skrzypce) były widoczne już od lat 60. Biorąc pod uwagę wykształcenie Łukasza Stanka – architekta i teraz akademika o międzynarodowej renomie – omawiane tu studium można interpretować jako próbę zrozumienia historii swojej profesji i regionu poprzez zrozumienie ich uwikłania w szerzenie globalnego socjalizmu w przededniu „końca historii.”

Studium Stanka jest potrzebnym, wyjątkowym i inspirującym osiągnięciem. Książka przybliży warunki i struktury, które poniekąd wpływały na to, że młodsze pokolenie rodziny Khayyat (którą przywołałam na wstępie) ma niezwykle i dość intymny stosunek do Polski, choć nigdy jej nie odwiedziło. Materialność wymian między Północą a Południem widoczna jest w zbiorze idiosynkratycznych dzieł sztuki, w budynkach i planach miast w różnych częściach świata będących śladem tych wymian, współpracy i spotkań. Ten materialny ślad również sam wytwarza – i jest nimi otoczony – ślady niematerialne, jakimi są historie napotkanych osób, wspomnienia, intelektualne wyzwania grup badawczych i ekspertów z Europy Wschodniej, a w końcu – transformacje społeczne na poziomie mentalnego upodmiotowienia w procesie dekolonizacji kulturowej.

—



Małgorzata Mirga-Tas, *Timea Jungfrau*, tkanina, akryl (patchwork)
28 x 21,5 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystki i Fundacji Sztuki Polskiej ING

Małgorzata Mirga-Tas



Małgorzata Mirga-Tas, *Roma Man with a Goat*, technika mieszana
płytki ceramiczne, 10 x 10 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystki



Małgorzata Mirga-Tas, *Romano Rychino*, tkanina, akryl (patchwork)
150 x 178 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystki



Małgorzata Mirga-Tas, *Romnija oale Florenca*, tkanina, akryl (patchwork)
238 x 178 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystki



Małgorzata Mirga-Tas, *Miri Daj*, technika mieszana
płytki ceramiczne, 10 × 10 cm, 2020, dzięki uprzejmości artystki



Małgorzata Mirga-Tas, *Kana sam ando swetos kieren amengie than*
tkanina, akryl (patchwork), 160 × 127cm, 2020, dzięki uprzejmości artystki

Z Wojciechem Kozłowskim rozmawia Jakub Banasiak

Fotografie: Dawid Misiorny

Siła eklektyzmu

W tym roku BWA Zielona Góra skończyło 55 lat. Ile z tego przepracowałeś w galerii? Zacząłem pracę w 1984 roku, a więc... 36. Przepraszam, 35, bo miałem roczną przerwę.

Wybudowanie lokalnej filii sieci BWA w 1965 roku było ważnym wydarzeniem w procesie powojennej modernizacji Zielonej Góry. Skąd przybyli tu twoi rodzice? Jak wiadomo, na Ziemiach Odzyskanych każdy jest skądś.

Tata był z Warszawy, po studiach w Związku Radzieckim dostał nakaz pracy i przyjechał do Sulechowa, które jest blisko Zielonej Góry. Mama pochodziła z Górców, ale jako młoda dziewczyna zaczęła pracować w Warszawie i w 1956 roku przyjechała do Zielonej Góry. Rodzice poznali się już na Ziemiach Odzyskanych. Ja urodziłem się w Zielonej Górze.

Dość nietypowo – najczęściej „osadnicy” przyjeżdżali tu za chlebem z Wielkopolski albo byli przesiedlani z Kresów.

Nietypowo. Moi rodzice przyjechali po prostu do pracy.

Do pracy w kulturze?

Jeśli szeroko rozumianej – to tak. Mama pracowała w harcerstwie, jako etatowa harcerka, a tata był nauczycielem.





Czyli zaciąg inteligencki, poodwilżowy.

Wyjazd mojej mamy wiązał się bezpośrednio z restrukturyzacją organizacji młodzieżowych w 1956 roku. W związku z wprowadzeniem ostrych rygorów politycznych pod koniec lat 40. powstał Związek Młodzieży Polskiej – główna organizacja młodzieżowa doby stalinizmu. Moja mama zaczęła tam pracować jako bardzo młoda osoba. Natomiast na fali przemian politycznych po śmierci Stalina, kiedy ZMP likwidowano, mama została oddelegowana do odtwarzania struktur Związku Harcerstwa Polskiego, który z kolei reaktywowano, w Zielonej Górze. A ojciec urodził się w Warszawie, mieszkał tam do środkowych lat wojny, potem wylądował w domu dziecka, a później, jako wyróżniający się uczeń szkoły rolniczej, został wydelegowany na studia do Związku Radzieckiego, konkretnie do Odessy, skąd po studiach przyjechał do Polski i dość szybko dostał nakaz pracy – kiedyś coś takiego funkcjonowało. Jak już wspominałem, wylądował w Sulechowie, blisko Zielonej Góry, i tam rodzice się poznali.

W którym roku jesteście?

W 1979.

Studiowałeś więc w niezwykłym czasie. Nie chodzi mi tylko o Sierpień '80 i stan wojenny, ale także o poznańską szkołę metodologiczną, której jednym z filarów był profesor Jerzy Kmita. Do tego Krzysztof Kostyrko, też bardzo ciekawa postać – podobnie jak całe marksistowskie, ale w duchu frankfurckim, kulturoznawstwo na UAM.

Kostyrko był już chyba wtedy w KC, ale Kostyrkowa dalej pracowała. Kiedy zacząłem studiować, wszyscy myśleli, że jakoś to się będzie dalej toczyć – nikt nie przypuszczał, że nagle wydarzy się taki strzał jak Solidarność. Jednak rozczaruję cię – studia spędziłem intensywnie, ale przede wszystkim w wymiarze towarzyskim, a u profesora Kmity miałem słaby stopień. Dosyć szybko wszedłem w grupę kolegów, w której zajmowaliśmy się bardziej muzyką niż metodologią nauki. Nawet jak

W trzeciej klasie liceum zostałem laureatem olimpiady artystycznej, doszedłem do finału. Finał przez lata odbywał się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Pamiętam rozmowę z profesorem Janem Białostockim. Miałem 17 lat i poczułem się nagle wyróżniony przez człowieka, którego grubą książkę czytałem, przygotowując się do olimpiady.

Czego uczył twój ojciec?

Biologii, którą studiował, oraz rosyjskiego, którym biegłe władał. Potem przez długi czas był bibliotekarzem. Czyli, jak widzisz, w jakimś sensie była to kultura.

A ty? Kiedy zainteresowałeś się sztuką?

Dość szybko, bo w trzeciej klasie liceum zostałem laureatem olimpiady artystycznej, doszedłem do finału. To był początek. Olimpiada artystyczna wyglądała jak matematyczna, tylko chodziło o sztukę, głównie o dawną, choć nie tylko. Finał przez lata odbywał się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Bycie laureatem było o tyle fajne, że dawało wstęp na studia – historię sztuki albo kulturoznawstwo. Szczepie mówiąc, nie wiem, jak doszedłem do samego finału, ale mniej więcej pamiętam sam jego przebieg i rozmowę z profesorem Janem Białostockim. Strasznie się tego bałem, bo każdy musiał wybrać kogoś artystę i o nim opowiedzieć. Ja wybrałem Toulouse-Lautreca, tymczasem ktoś mi powiedział, że profesor Białostocki strasznie go nie lubi. Ale rozmowa była bardzo miła, to była indywidualna prezentacja tematu, oprócz tego profesor wskazywał obraz i trzeba było coś o nim opowiedzieć. Dostałem jakiś manierystyczny obraz. Miałem 17 lat i poczułem się nagle wyróżniony przez człowieka, którego grubą książkę czytałem, przygotowując się do olimpiady. Białostocki uosabiał merytokrację – to był człowiek, który wie. Ten epizod dał mi wolny wstęp na studia. Wybrałem kulturoznawstwo. W Poznaniu – żeby być blisko domu.

przychodziło się na te studia z humanistycznego liceum, tak jak ja, to i tak główny obszar zainteresowań naszych wykładowców wydawał się daleko idącą abstrakcją. Tymczasem dookoła działały sprawy bardzo konkretne. Zresztą spora część pracowników była zaangażowana albo w Solidarność, albo w poziome struktury partyjne – to zaangażowanie polityczne było widoczne i odczuwalne.

Studentów też?

Były dwie fale strajków studenckich w 1981 roku, dobrze pamiętam ten zimowy. Ale nie będę tutaj snuł jakiejś martyrologii. Były jakieś ulotki, jakieś zatrzymanie na krótko – ale nie ma w tym żadnej mocy historyjkowej. Zatrzymania były za wygląd, bo miałem długie włosy i wojskowe buty, czyli rutyna. Wygląd był pretekstem, żeby wylegitymować młodego człowieka. I tyle, żadnych dramatów. W stanie wojennym trzeba było mieć przepustkę, żeby pojechać do innego miasta, więc musiałem coś wymyślać, żeby podróżować między Poznaniem a Zieloną Górą, ale preteksty do tych wyjazdów nikogo nie interesowały, ważne było, że są one spisane na papierze – więc jeździłem tak bez większych przeszkód. Koniec stanu wojennego – rok 1983 – to także koniec moich studiów, bo wtedy był czteroletni tok nauczania. Najzabawniejsze jest to, że podczas niedawnej rocznicy powstania Instytutu Kulturoznawstwa z tajemnicznych względów zostałem wybrany jako przedstawiciel studentów, który ma wygłosić laudację. Zacząłem od słów, że nie byłem dobrym studentem – a może wręcz

przeciwnie? Jeżeli coś zawdzięczam studiom, to na pewno szacunek wobec metodologii, wobec systemowych sposobów opowiadania o nauce. Kulturoznawstwo dało mi też pewność, że praca naukowa nie jest dla mnie, ale przynajmniej wiem, na czym ona powinna polegać.

A dlaczego nie wybrałeś historii sztuki, która na UAM również była wtedy niezwykle ciekawym miejscem? Studiowałbyś u adiunkta Piotra Piotrowskiego i docenta Andrzeja Turowskiego... I wszystko mogło potoczyć się inaczej!
Wiesz, motywacje osiemnastolatka są dla mnie dzisiaj czymś abstrakcyjnym. Czy dogadałbym się dzisiaj z osiemnastoletnim sobą? Raczej wątpię. W każdym razie

kulturoznawstwo wydawało mi się wówczas szerszą perspektywą. Przypominam sobie, że zapoznałem się z jakąś ich „ofertą”, były takie folderki. Szerokie podejście, różne dziedziny kultury... A ja interesowałem się wówczas różnymi rzeczami, sztuką niekoniecznie na pierwszym miejscu, choć to lubiłem. Olimpiada artystyczna była moim momentem formacyjnym, jednak to szerokie możliwości, które oferowało kulturoznawstwo, wydały mi się atrakcyjne. Ale i tak dogoniła mnie historia sztuki, bo mieliśmy zajęcia z Grzegorzem Dziamskim, który zawiózł nas na pierwszą Konstrukcję w Procesie do Łodzi – cały rok na to pojechał, i to również był moment formacyjny, tyle że w kontekście już nie sztuki dawnej, ale współczesnej. Byliśmy na otwarciach, jakimś sposobem chodziliśmy po mieście razem ze wszystkimi zagranicznymi



Na kulturoznawstwie mieliśmy zajęcia z Grzegorzem Dziamskim, który zawiózł nas na pierwszą Konstrukcję w Procesie do Łodzi – to był moment formacyjny. Byliśmy na otwarciach, byliśmy na strajku w Fabryce Poznańskiego, na projekcji *Robotników ’80*.

artystami – byliśmy na strajku w Fabryce Poznańskiego, na projekcji *Robotników ’80*. Są takie zdjęcia w książce o Konstrukcji, na których jesteście ja, moje koleżanki i moi koledzy. Zobaczyłem wtedy, że sztuka ma przełożenie na rzeczywistość, że może z nią być w jakiejś relacji, może o niej w pasjonujący sposób opowiadać – a ludzie, którzy są artystami, mogą mieć aktywny stosunek do rzeczywistości. Chodziło o bycie w interakcji. Potem jeszcze byliśmy na Triennale Rysunku, które zrobili Lachowiczowie z Janem Berdyszakiem w 1981 roku. To też był bardzo ciekawy wyjazd. Na olimpiadzie sztuka kończyła się na hiperrealizmie, może był jeszcze pop art, ale konceptualizm już nie. Dopiero Konstrukcja w Procesie pokazała mi, że można i tak. No i Konstrukcji towarzyszyła wystawa *Falochron*, dość bogata opowieść o polskiej sztuce lat 70., ze szczególnym uwzględnieniem tendencji konceptualnych. To tam, na górnym

Przyszedłem do pracy w BWA w 1984 roku, raptem cztery miesiące po śmierci Mariana Szpakowskiego, jednej z najważniejszych postaci zielonogórskiego życia artystycznego. Jednak wówczas wydawało mi się, że on jest jakimś zamierzchłym artystą, który kiedyś coś tam może i robił, ale to było bardzo dawno temu, w innej epoce.

poziomie, miała miejsce słynna akcja Łodzi Kaliskiej pod tytułem *Evakuacja*, która polegała na tym, że wszyscy uczestnicy wernisażu *Falochronu* zostali zamknięci – Marek Janiak zamknął drzwi na kłódkę – i musieli wychodzić z budynku przez okno, a potem schodami przeciwpożarowymi.

Legendarna akcja, symboliczny koniec neoawangardy lat 70. Wokół okna, na szerokiej framudze, był wielki napis: „Wyjdź z honorem”, ale wiele osób ponoć kłęło na czym świat stoi... Też złaziłeś tymi schodami?
Tak jak wszyscy. Z koleżanką, która miała lęk wysokości i strasznie się bała. Ale też może dzięki tej akcji tak dobrze tę wystawę pamiętam. Formacyjne zdarzenie to jednak było.

Po studiach wracasz do Zielonej?
Tak, wróciłem do Zielonej Góry, gdzie miałem narzeczoną. Miałem też bilet do wojska, ale potem się okazało, że jednak mnie nie chcą, niemniej przez ten bilet nie mogłem znaleźć pracy i przez dwa miesiące byłem dozorcą – bardzo pouczające doświadczenie.

Kiedy bilet do wojska stracił ważność, zacząłeś pracę w BWA?
Tak, zupełnie przypadkowo – znajomi mi powiedzieli, że po reaktywacji galerii po stanie wojennym jest kompletny nowy zespół. I w ten sposób zacząłem pracę jako instruktor do spraw oświatowych. Dzisiaj zdaję sobie sprawę, że przyszedłem do pracy raptem cztery miesiące po śmierci

Mariana Szpakowskiego, jednej z najważniejszych postaci zielonogórskiego życia artystycznego, twórcy sympozjów Złotego Grona, autora reliefu na fasadzie BWA – sam wiesz. Jednak wówczas wydawało mi się, że on jest jakimś zamierzchłym artystą, który kiedyś coś tam może i robił, ale to było bardzo dawno temu, w innej epoce. Mnie interesowała wówczas zupełnie inna sztuka.

Jaka?
Nowa. Ale na początku musiałem przede wszystkim prowadzić edukację, co w praktyce oznaczało, że zajmowałem się wykładami. W PRL oprócz olimpiady artystycznej był też ogólnopolski turniej wiedzy o sztuce organizowany przez BWA w Bydgoszczy. Rokrocznie robiliśmy więc kursy doszkalające dla kogoś, kto chciał wziąć udział w tym turnieju. Zajmowałem

się organizacją tych kursów, a nawet sam je prowadziłem – opowiadałem o danym obszarze w sztuce albo wynajmowałem do tego ludzi.

Cały zespół w BWA był nowy?
Niemal cały. Ze starego zespołu została Ewelina Felchnerowska, która pracowała w BWA od początku i wróciła z Muzeum Ziemi Lubuskiej, gdzie trafiła po zamknięciu BWA w 1982 roku – ale już Leszek Kania w muzeum pozostał i jest w nim do dziś, jako dyrektor. Pracowała też Maria Szpakowska. Z kolei nowa pani dyrektor, Bogumiła Chłodnicka, przyszła do nas z Lubuskiego Uniwersytetu Ludowego w Klenicy, tego samego, w którym wychowywała się Olga Tokarczuk.

I przyszedłeś ty.
I przyszedłem ja. Wszedłem do BWA, nie mając żadnych doświadczeń – poza umiejętnością gry na gitarze na ulicy, no i podstawową wiedzą z historii sztuki do lat 80. Ale dość szybko zrobiło się ciekawie. Maria Szpakowska postanowiła kontynuować cykl *Pracownie*, który wymyślili Szpakowski z Ryszardem Winiarskim. Chodziło o zapraszanie fajnych pracowni z całej Polski. Pierwsza była właśnie pracownia Winiarskiego, mocno nowoekspresyjna – Rafał Roskowiński i Wojciech Dowgiałło pokazali Neue Wilde jak prawdziwe, na dużych papierach. Był też Włodek Pawlak ze świetnymi pracami z muchami. Mnóstwo fajnych, młodych artystów. Wtedy po raz kolejny zobaczyłem, że sztuka może być interesująca, ważna w sensie tworzenia obszaru, który jest trochę eksterytorialny, a z drugiej strony jest bardzo blisko rzeczywistości.



Na wystawie z cyklu Pracownia w galerii BWA Zielona Góra - pracownia Jana Berdyszaka z PWSSP w Poznaniu, w instalacji Adama Uchrucki 1985, fot. Leszek Kutulski



Otwarcie prezentacji Pracowni Dziekanka w ramach II Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze, 1987, fot. Leszek Kutulski

Wiadomo było, że z władzami trzeba się jakoś ułożyć, żeby cokolwiek zrobić. Zresztą oni byli przyzwyczajeni do tego, że w Zielonej Górze jest sztuka, są artyści – i można to jakoś wykorzystać. Myślę, że byli urzędnicy, których to kompletnie nie obchodziło, ale byli też sympatyzujący z ideą, żeby obszar kultury był w mieście wyraźny.

Ta sztuka była niesamowicie nośna, a ludzie – mocno zaangażowani w to, co robią. Cykle z pracowniami polegały nie tylko na wystawach – było też dużo rozmów, refleksji nad tym, co się robi. Zawsze padało pytanie ze strony profesorów: „Dlaczego akurat w ten sposób?”. Dla mnie to też była ważna sytuacja. No a w drugiej połowie 1984 roku Zenek Polus i Zbyszek Szymaniak zaczęli już myśleć o nowej dużej imprezie, czyli o Biennale Sztuki Nowej, i wciągnęli mnie w to z oczywistych względów – pracowałem w BWA. Trudno mnie było nazwać producentem, zresztą wtedy taki termin nie funkcjonował, ale na tym w gruncie rzeczy polegał mój udział.

Czym dokładnie się zajmowałeś przy biennale?

Trochę kwestiami merytorycznymi; byliśmy na przykład z Brygidą Grzybowicz u Zbigniewa Makarewicza, którego chcieliśmy namówić do udziału w imprezie. Poza tym opracowywałem logistykę transportów, noclegi i tym podobne. Dobrze się przy tym bawiłem, poznawałem nowych, fajnych ludzi.

Biennale Sztuki Nowej było spektakularnym wydarzeniem – zaświadcza o tym sama lista miejsc, w których się odbywało. Kawał miasta. Opowiedz, jaką mieliście relację z władzami. Na lata 80. została nałożona martyrologiczna narracja – że niby stan wojenny trwał całą dekadę – ale przykład zielonogórskiego życia artystycznego chyba temu zaprzecza.

Wiadomo było, że z władzami trzeba się jakoś ułożyć, żeby cokolwiek zrobić. Zresztą oni byli przyzwyczajeni do tego, że w Zielonej Górze jest sztuka, są artyści – i można to jakoś wykorzystać, pokazać, jak państwo działa na wysuniętej placówce. Myślę, że byli urzędnicy, których to kompletnie nie obchodziło, ale byli też sympatyzujący z ideą, żeby obszar kultury był w mieście wyraźny. Nie chcę snuć ciężkich porównań, ale wtedy dwuwładza była bardzo wyraźnie zaakcentowana – była władza miejska i był Komitet Wojewódzki, w którym zapadały ostateczne decyzje. Oczywiście wiedzieliśmy o tym, że w ostatecznym momencie trzeba będzie rozmówić się

- 1 Z Marią Magdaleną Kozłowską nad Bobrem
1988, fot. Anna Kozłowska
- 2 „Stachuriada” w Grochowicach, od lewej:
Wojciech Kozłowski, Rafał Zwirek
Marek Zgaiński i Maciej Klikowicz, 1989
fot. Leszek Krutulski
- 3 Koncert zespołu Chłodny Gaik, od lewej:
Wojciech Kozłowski, Marek Zgaiński
Michał Chłodnicki, Artur Beling, 1998
archiwum Wojciecha Kozłowskiego
- 4 Na otwarciu wystawy *Obiekty
archeologiczne – kultura złamanych tyłek*
Galeria Wielka 19 w Poznaniu, 1986
fot. Leszek Krutulski



1

2



3



z urzędnikami, ale brała to na siebie dyrektor Chłodnicka – była buforem między artystami a decydentami. Może było nam o tyle łatwiej, że w 1985 roku, kiedy zaczynaliśmy biennale, wydawało nam się, że robimy coś zupełnie innego niż Złote Grono i „dawne” BWA – może nie na gruzach, ale już na nowo. Ta dziwnie dzisiaj brzmiąca „sztuka nowa” z nazwy biennale – to wymyślił Zenek Polus ze Zbyszkiem Szymaniakiem – wiązała się właśnie z tym poczuciem.

W połowie lat 80. cykl wystawowy w BWA nie był zbyt intensywny. Działalność edukacyjna podobnie. Doskwierało mi to, że trochę się nudzę. Stwierdziłem, że przy pomocy kogoś, kto jest bardziej systematyczny niż ja, założymy Galerię „po”. Tym kimś był Leszek Krutulski.

Cenzura?

Rytualna. Wiem, bo to ja biegałem do cenzury. Każdy druk, nawet zaproszenie na wystawę, trzeba było poddawać ocenie cenzury. To był mały pokóik w Urzędzie Wojewódzkim, sam cenzor też nie wyglądał spektakularnie, to nie był potwór za wielkim biurkiem. Co jakiś czas ktoś z cenzury przychodził do nas.

Z jakim nastawieniem?

Olewactwa. Jestem jak najdalszy od lekceważenia siły politycznej tamtego ustroju, niemniej w Zielonej Górze panował stosunkowo pobłażliwy stosunek do działalności, która nie jest wprost działalnością polityczną, antysocjalistyczną – czyli właśnie do sztuki. Na pewno nie było tak jak z literaturą. Podczas biennale mieliśmy tylko dwie ingerencje cenzury – jedną w Pawlaka i drugą w Łódź Kaliską.

Za politykę czy goliznę?

Część ekspozycji biennale była na dworcu PKP. Obrazy Włodka Pawlaka, Pawła Kowalewskiego i Macieja Wiłskiego zawisły w hallu wysoko nad kasami. Jeden z obrazów Pawlaka miał tytuł *Strumień wody kolońskiej rosyjskiej*. Sam obraz przedstawiał dłonie trzymające wiadro, z którego chlustał czerwony strumień. Cenzor nakazał zdjęcie tytułu, ale Pawlak się nie zgodził, by zostawić sam obraz, no i zdjęliśmy. A Łódź Kaliska za Matkę Boską z wąsami Adama Rzepeckiego.

Czyli za obrazę Kościoła, klasyka. Równolegle prowadzisz Galerię „po”. Najpierw rozstrzygnijmy raz na zawsze, jak to się pisze, bo to koszmar historyków sztuki – małymi literami? Wielkimi? Jak nazwę własną?

Małymi w cudzysłowie! To się wzięło z tekstu Jerzego Łudwińskiego *Sztuka po* – dlatego „po” jest małymi i w cudzysłowie, bo to cytat. Teksty Jerzego były dla mnie bardzo istotne, uważam, że niektóre rzeczy widział wręcz profetycznie. Napisaaliśmy do niego list z pytaniem, czy możemy się na niego

powoływać, czy nazwanie galerii w ten sposób nie będzie nadużyciem. W imieniu Jurka odpisała nam jego żona, Małgorzata Iwanowska – że tak, że fajnie i że bardzo się cieszy.

Jak powstała Galeria „po”?

Powiedzmy, że cykl wystawowy w BWA nie był wtedy zbyt intensywny. Jedna wystawa miesięcznie, mniej więcej. Działalność edukacyjna podobnie. Doskwierało mi to, że

trochę się nudzę. Stwierdziłem, że przy pomocy kogoś, kto jest bardziej systematyczny niż ja, założymy Galerię „po”. Tym kimś był Leszek Krutulski, którego poznałem na początku 1985 roku.

Ile to trwało? I jaki mieliście program?

Nasza współpraca przy galerii trwała pięć lat, do 1990 roku. W roku 1987 roku mieliśmy drugą edycję biennale, a w 1989 – trzecią. Zapraszaliśmy więc artystów, których albo poznaliśmy przy okazji biennale, albo przy okazji wyjazdów – to był nasz program. W 1988 roku było apogeum: Zbigniew Libera, Jacek Rydecki, Jerzy Truszkowski, Jarosław Fliciński, Kacper Ołowski, Galeria Kalypso w Galerii „po”, Zdzisław Kwiatkowski z Lublina, Witek Czerwonka, Grzegorz Kłaman, Kazimierz Kowalczyk, Zbigniew Kossowski... Dużo wtedy zrobiliśmy. I czuliśmy zmianę, system się przekształcił – cenzura nie była już taka intensywna, zaczęły wychodzić książki, które w roku 1984 czy 1985 nie miały szans się ukazać. Nie trzeba było chować się z wydawnictwami bezdebitowymi. Wszystko nadal było opresyjne, ale już nie tak bardzo. Także rok 1988 nieprzypadkowo był tak intensywny – po prostu czuliśmy, że można więcej.

Zaraz zaczyna się transformacja. Jak przechodzi ją BWA?

W czasie transformacji chciałem zostać dyrektorem galerii – Bogumiła Chłodnicka odchodziła na emeryturę i poczułem, że po tych pięciu latach pracy mam na tyle dużo do powiedzenia, że spokojnie mógłbym objąć to stanowisko. No ale jedna nomenklatura zastąpiła drugą. Stanowisko było atrakcyjne – jako synekura.

Kto był w drugiej?

Wtedy Unia Wolności. Co nie zmienia faktu, że zostałem w pracy przy nowym dyrektorze, ale oprócz tego zająłem się mnóstwem innych rzeczy. Trochę śpiewałem i grałem na gitarze. Nasz zespół nazywał się Chłodny Gaik i jest jednym

z niewielu zespołów, które tak długo istnieją i nie zrobiły kariery – ale to z założenia. Zaczęliśmy grać na poważnie w 1992–1993 roku. To był wtedy dość istotny element mojego życia. Na początku lat 90. zacząłem pracować w telewizji przewodowej.

Przewodowej? U nas mówiło się „kablowej”.

Przewodowej! Nawet był dżingiel ze słowem „przewodowa”. Właściciel telewizji wymyślił, że będzie robił program lokalny. Zajmowaliśmy się tam różnymi rzeczami, od dziury w chodniku po koncert wybitnego artysty. Oprócz tego był jeszcze żużel. Pracowałem z kamerą jako reporter od wywiadów, które jeszcze można znaleźć na YouTube. To był taki czas, że ludzie szukali swojego miejsca i robili wiele rzeczy naraz. Ja też.

Dlaczego się tak rozproszyłeś?

Przed wszystkim byłem trochę zawiedziony, że nie mogliśmy już prowadzić Galerii „po”. Przenieśliśmy się do innej instytucji, gdzie nie do końca było fajnie, i skończyliśmy z tym. W BWA zaczął się program telewizyjno-klasyczny, był wspominany nowy pan dyrektor, nominat wojewody. Od 1992

dyrektorem, ale też nie wyszło. To był pierwszy konkurs, który przegrałem. Na rok zrezygnowałem z pracy w galerii, pracowałem wtedy tylko na uczelni – to jest właśnie ten rok przerwy. Ale szybko przyszedł kolejny konkurs, już w 1998 roku, który tym razem wygrałem. Do trzech razy sztuka.

Zawsze podkreślasz, jak ważnym wydarzeniem było powstanie Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej w 1991 roku. Dlaczego to było takie istotne?

Ze względów osobistych – dostałem pracę – ale przede wszystkim ze względów generalnych. Wydaje mi się, że idea, by stworzyć sytuację akademicką w Zielonej Górze, była przełomowa, ponieważ tutaj zawsze przyjeżdżali artyści, którzy pobierali nauki w innym ośrodku, formowali się poza miastem. To było szczególnie wyraźne w latach 50. i 60., bo były tu po prostu dobre warunki – można było szybko dostać mieszkanie, pracownię. To byli świetni artyści, ale zawsze wykształceni gdzie indziej. Miejskowa uczelnia artystyczna daje kapitalne możliwości: kształci kadry, staje się punktem odniesienia. Nasi absolwenci często pracują w zawodzie, to znaczy w szeroko rozumianym obszarze kultury. To dzięki wsparciu Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej Zenek Polus zrobił ostatnie dwie

Idea, by stworzyć wyższą uczelnię w Zielonej Górze, była przełomowa, ponieważ tutaj zawsze przyjeżdżali artyści, którzy pobierali nauki w innym ośrodku. To było szczególnie wyraźne w latach 50. i 60., bo były tu po prostu dobre warunki – można było szybko dostać mieszkanie, pracownię. To byli świetni artyści, ale zawsze wykształceni gdzie indziej.

roku zacząłem pracować w Instytucie Sztuki i Kultury Plastycznej – tak to się wtedy nazywało – jako wykładowca; uczyłem podstaw wideo. Wtedy jeszcze nie było tak wielu urządzeń do nagrywania jak dziś, więc posługiwaliśmy się kamerami VHS. Miałem już trochę doświadczeń z tą telewizją przewodową, robiłem też sporo dokumentacji wideo w BWA, jakoś od 1987 roku zajmowałem się tym mniej lub bardziej intensywnie. Dziś mam tego mało, część mi gdzieś poginęła, ale część jest. To są dokumentacje wernisaży i wystaw. Robiłem też program satyryczny w radiu. No i zacząłem robić trochę swojego wideo, jakieś performansy. Słowem, zacząłem czynnie zajmować się sztuką. Pomyślałem sobie, że w sumie mam jakieś ciekawe rzeczy do powiedzenia, to może poopowiadam.

Odnosiłeś sukcesy jako artysta? Jakieś recenzje, zaproszenia na wystawy?

Średnio. Byłem na dwóch edycjach festiwalu performansu Odpryski – w Poznaniu w Galerii ON i w Mózgu w Bydgoszczy. Trudno to nazwać sukcesami, ale parę razy coś pokazywałem. Jak w każdej dziedzinie życia trzeba było się na coś zdecydować. Nie zdecydowałem się na sztukę i raczej nie żałuję. Później, w 1996 roku, znów próbowałem zostać

edycje Biennale Sztuki Nowej. Ja z kolei zacząłem pracę, w której mogłem mieć wpływ na bieg zdarzeń, na budowanie programu. W BWA czegoś takiego nie miałem, byłem po prostu pracownikiem. Środowisko artystyczne Zielonej Góry zawsze miało ambicję, żeby się rozwijać, poszerzać swoje możliwości – i akurat w przypadku szkoły stało się to faktem.

W przypadku BWA za twojej dyktury chyba też. Co było dla ciebie ważne w 1998 roku, jak przedstawiałeś program?

Nie wszystko, co dziś kojarzymy z tamtą dekadą. Na przykład sztukę krytyczną przeszedłem dosyć obok, chociaż oczywiście się tym interesowałem, zresztą media intensywnie o tym informowały. Jednak jak przyszedłem do pracy jako dyrektor, to pierwszym obszarem zainteresowań byli ładniści, nowe malarstwo. To był moment, w którym zauważyłem, że dzieje się coś wyjątkowego i trzeba to pokazać. W 1996 roku było ostatnie biennale, w pewnym sensie kończyły się bardzo długie lata 80. I to był drugi ważny temat moich początków w BWA – sztuka lat 80., mojego okresu formacyjnego. Mogłem pokazać najważniejszych artystów ze względu na Galerię „po”, ale niebagatelne znaczenie miał też fakt, że Ryszard Woźniak



pracował w naszej szkole. Chciałem zrobić wystawę całej Gruppy, ale wtedy to nie było już możliwe – oni powoli stawali się klasykami. Ale pojedynczych członków – już tak. Od lat 80. miałem też dobre relacje ze środowiskiem gdańskim – Grzegorzem Klamaniem, Wojtkiem Zamiarą, Witkiem Czerwonką. Tam się wtedy dużo działo w latach 80. i potem w 90. Byłem na przykład na pierwszej wystawie w Łażni. Te relacje były dość intensywne i potem procentowały. Katarzynę Kozyrę poznałem w Gdańsku, a nie w Warszawie. Plonem lat 80. była też wystawa Mirosława Bałki, którą mogłem zorganizować bez jakichś długich korowodów. Bez wątplenia intensywność lat 80. spowodowała, że moje początki w BWA były ich przedłużeniem – oczywiście tylko w pewnym stopniu.

Kiedyś zobaczyłem papierowego „Rastra”, zacząłem się temu przyglądać i zobaczyłem, że są jacyś chłopcy, którzy bardzo ciekawie i zabawnie piszą, i bardzo mi się to spodobało. To było ważne odkrycie. W 2000 roku była u nas duża wystawa ładnistów. I to spotkanie z „Rastrem”, z Ładnie było moim kolejnym momentem formacyjnym.

A Grupa Ładnie? To było inne pokolenie, nie mogłeś go znać.
Może właśnie dlatego było to dla mnie tak mocne, bo okazało się, że to jest inny język, inny obszar, inni ludzie, inne punkty odniesienia, inna przestrzeń mentalna. Kiedyś zobaczyłem papierowego „Rastra”, zacząłem się temu przyglądać i zobaczyłem, że są jacyś chłopcy, którzy bardzo ciekawie i zabawnie piszą, i niezwykle mi się to spodobało. To było ważne odkrycie. W 2000 roku była u nas duża wystawa ładnistów. I to spotkanie z „Rastrem”, z Ładnie było moim kolejnym momentem formacyjnym. A przynajmniej czymś bardzo ważnym.

Miałeś wówczas niecałe 40 lat – rzeczywiście sporo się wtedy działo. Ale później działo się jeszcze więcej – mnóstwo zjawisk, debiutów, wystaw, globalna ekspansja polskiej sztuki. Co w tym mrowiu pierwszej dekady XXI wieku zrobiło na tobie największe wrażenie?
Na pewno trudno już było o tak wyraźne punkty zwrotne jak wcześniej. Kolosalne znacznie miała intensywna praca Grupy Sędzia Główny – to były artystki kończące u nas studia, ale szybko się wyemancypowały i potrafiły bardzo silnie zaznaczyć swoją obecność w skali kraju, i to za pomocą takiego medium jak performans. Ich przykład pokazuje, jak wielką rolę odegrała nasza uczelnia – od 2001 roku już Uniwersytet Zielonogórski. Mniej więcej w połowie pierwszej dekady XXI wieku w BWA zaczęli pojawiać się młodzi artyści, którzy byli stąd, tu wykształceni. To był niezwykle istotny moment, bo ruch się w końcu odwrócił: nasi absolwenci działali oczywiście lokalnie, ale zaczęli też stopniowo wyjeżdżać. Ważne było także

nowe malarstwo, „zmęczeniu rzeczywistością”, ale to wiesz lepiej ode mnie. No i wystawa *Prym*, którą w 2004 roku zrobili u nas Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara. To była jedna z tych wystaw, która pokazała mi, że przeszłość miejsca nie ma tylko sensu lokalnego, ale że można ją rozpatrywać również w kontekście globalnym. Wcześniej mówiłem, że w 1984 roku BWA z czasów Szpakowskiego było dla mnie prehistorią. Później też nie myślałem o przeszłości. Aż tu nagle przyjeżdżają osoby zupełnie z zewnątrz i pokazują, że to jest niezwykle atrakcyjne, że to może być baza dla czegoś więcej niż tylko dla refleksji historycznej. Zrozumiałem wtedy, że historia BWA może być bodźcem, punktem wyjścia, ciekawym elementem refleksji nad tym, co stało się po wojnie nie tylko ze sztuką,

ale i z przestrzeniami, w których żyjemy. Jednak, żebym to dostrzegł, konieczny był dystans – i ten dystans narastał pomiędzy latami 1984–2004. Dwadzieścia lat – tyle było trzeba. Tylko z oddali widać pewne rzeczy.

Po 1998 roku były kolejne konkursy, które wygrywałeś. Jaki jest twój modus operandi, twoja filozofia prowadzenia galerii?
To może zabrzmieć trywialnie, ale najważniejsze jest uważne obserwowanie tego, co się dzieje – nie tylko w samej sztuce, ale również w refleksji krytycznej, w historii sztuki, w końcu na poziomie popularnym. Zawsze starałem się uważnie patrzeć na zjawiska, które wywołują jakiś rezonans – w mniejszej lub większej skali, ale robią to. Baczna obserwacja jest konieczna, bo sztuki wizualne to generalnie dyscyplina, która budzi umiarkowane emocje społeczne – chyba że politycy próbują wykorzystać ją do swoich celów.

Zielonogórskie BWA nie ma swojego rysu, trudno wychwycić w programie jakąś prawidłowość, powracające motywy – „twoje” motywy. To nie zarzut, raczej konstatacja. To celowy zabieg?
Staram się ukrywać jednoznaczność własnych preferencji. Ale oczywiście one istnieją. Weźmy na przykład tegoroczną wystawę pracowni Andrzeja Tobisa i Dominiki Kowyni z ASP w Katowicach. Być może nie zaproponowałbym Andrzejowi tej wystawy, gdyby nie to, że bardzo lubię jego prace. Jego projekt A-Z jest dla mnie jedną z ciekawszych propozycji we współczesnej fotografii. Ale moje gusta to nie wszystko – wystawa pracowni Tobisa i Kowyni nawiązuje do historycznego i już przeze mnie wspomnianego cyklu





Pokazujemy całe spektrum współczesnej sztuki, od dyplomów z naszej uczelni po Salon Jesienny, czyli krąg ZPAP – a pomiędzy tym wszystko, co aktualnie ważne w sztuce polskiej. Siła eklektyzmu! Trzeba dobrze słuchać, patrzeć uważnie i widzieć sens swoich działań – one mają wpływ na rzeczywistość.

*Pracownie, który, jak widać, cały czas się toczy; może nie co roku, ale staram się pamiętać, że są artyści, którzy świetnie sobie radzą z działalnością dydaktyczną. Dzisiaj też są pracownie bardziej *hot* niż inne, i ta taka właśnie jest, z takimi artystkami jak Martyna Czech, no i sama Dominika, nominalnie asystentka Andrzeja. Ale pokazuję oczywiście całe spektrum współczesnej sztuki, od dyplomów z naszej uczelni po Salon Jesienny, czyli krąg ZPAP – a pomiędzy tym wszystko, co aktualnie ważne w sztuce polskiej. Siła eklektyzmu! Kiedy brałem udział w olimpiadzie artystycznej, „eklektyzm” był słowem nacechowanym pejoratywnie: „eklektyczna kamienica z końca XIX wieku” – to nadal brzmi okropnie, ale ja to lubię. Trzeba dobrze słuchać, patrzeć uważnie i widzieć sens swoich działań – one mają wpływ na rzeczywistość.*

Jaki wpływ na rzeczywistość mają wystawy w BWA?
Niebezpośredni. Sens polega na zapraszaniu artystów, którzy wyczuwają puls zdarzeń. Ale nie powiem, że umiem to idealnie zdefiniować. Zresztą ważne są różne podejścia: i podejście, które każe myśleć o instytucji jako przestrzeni odpowiedzialności za świat wokół, i takie, które koncentruje się na myśleniu o samym funkcjonowaniu sztuki.

Eklektyzm.
Tak. Nie powiem, żebym był zwolennikiem jednego kierunku, jednego sposobu na myślenie o tym, czym jest dzisiaj przestrzeń sztuk wizualnych. Dzieje się bardzo dużo. Zwrot ekologiczny, lokalne wspólnoty, kolektywne działania u podstaw, ale i nowe malarstwo, znowu. Zresztą to wszystko jest mi bliskie, bo to było też ważne w latach 80. Bardzo mnie ciekawi, jak artyści budują rozległe projekty dotyczące całych systemów politycznych czy społecznych. Ale też czasem zaciekawia mnie praca artystów, którzy siedzą w pracowni i świetnie się bawią. Na przykład Przemek Matecki i Paweł Althamer. To jest dzikie, to jest praca, w której ważne są jakieś zewnętrzne bodźce, ale też bardzo istotne są interakcje między nimi. W ogóle interakcje międzyludzkie są w sztuce najciekawsze.

Na ile udaje ci się pokazywać całe to zróżnicowanie?
Na tyle, na ile to możliwe. Wszystkiego nie widać na pewno. Mnogość postaw jest tak duża, że nie sposób pokazać wszystkiego, a my też nie jesteśmy w stanie być wszędzie. W przypadku prowadzenia galerii bardzo ważne jest funkcjonowanie w danym miejscu, budowanie publiczności, wchodzenie z nią w dialog. Staramy się to robić, ale to zawsze jest niewiadoma – nasze propozycje mogą paść na podatny

grunt, ale nie muszą. To jest mała galeria. Moi pracownicy są okropnie przeciążeni. Pracuje tam siedem osób plus ja. Trudno to nawet porównać z dużymi instytucjami, gdzie pracownicy są wyspecjalizowani. Tutaj wygląda to podobnie jak 10, 20 albo 30 lat temu – pracownik w małych instytucjach musi być wielofunkcyjny. Od czasu lat 90. branża się niezwykle sprofesjonalizowała, młodzi dyrektorzy i kuratorzy to specjaliści, którzy potrafią tak prowadzić instytucję, żeby to był niezwykle sprawny organizm. A jednak ja w dalszym ciągu mam sentyment do modelu prowadzenia instytucji, w którym pracownicy są ze sobą blisko również na gruncie osobistym – w przypadku małej instytucji to chyba ciągle jeszcze działa. Mam nadzieję, że działa w BWA. I nie ukrywam, że dla mnie ten model bycia razem jest optymalny – w ogóle prowadzenie instytucji jest ściśle związane z byciem jako takim. Tak bym to określił.

Kiedy będzie następny konkurs na dyrektora?
W przyszłym roku.

Startujesz?
Oczywiście!







Recenzje

- 129KAROLINA WOJTAS, Abzgram, tekst: Piotr Policht
- 132ARTUR ŻMIJEWSKI, Miłe złego porządku, tekst: Wiktoria Koziół
- 135BARBARA KOZŁOWSKA, Linia graniczna, tekst: Grzegorz Borkowski
- 137Fotorelacje. Wojna 1920, tekst: Wojciech Szymański
- 142PAULINA OŁOWSKA, AGATA SŁOWAK, NATALIA ZAŁUSKA, Płaca za pracę domową, tekst: Agata Pyzik
- 146Żarty żartami, tekst: Karolina Plinta
- 149JERZY ROSOŁOWICZ. Działanie neutralne, tekst: Łukasz Mojsak
- 152BOGNA BURSKA, Krew i cukier. Prace 2000–2020, tekst: Karolina Plinta
- 155VII Performans na dźwięki. Hommage à Andrzej Mitan, tekst: Grzegorz Borkowski
- 158Urszula Broll. Atman znaczy Oddech, tekst: Olga Drenda
- 161Notes ryski. Śladem linii Wacława Szpakowskiego, tekst: Piotr Kosiewski

KAROLINA WOJTAS, Abzgram

Instytut Fotografii Fort, Warszawa
1 października – 29 listopada 2020
kurator: Rafał Milach



Karolina Wojtas, Abzgram, widok wystawy, fot. Julia Pietrzak
dziękuję uprzejmości Instytutu Fotografii Fort w Warszawie

Jako tutorial przed życiem społecznym szkoła to jedno z nie-licznych doświadczeń przekraczających bariery klasowe, rasowe, genderowe i kulturowe. Rzecz jasna nie w kwestii poziomu edukacji – pod tym względem akurat jest raczej wręcz odwrotnie i między prywatnym *high school* w Vermontie, którego absolwenci wyfruwają wprost do uniwersytetów z Ivy League, a publicznym liceum w Garwolinie różnica jest niewątpliwie kolosalna. Co innego aspekt społeczny – tu już poszczególne doświadczenia bywają zaskakująco uniwersalne. Nie bez powodu nastolatki z Europy Wschodniej potrafią się w równym stopniu utożsamić z bohaterami seriali o dzieciakach z brytyjskich internatów, obyczajowych anime o tokijskich licealistach, eskapistycznych fantazji o rozpieszczonych dziedzicach fortun z Manhattanu i dramatów społecznych osadzonych na przedmieściach Detroit. Jak na tak uniwersalny temat w polskiej sztuce, a nawet kulturze w nieco szerszym ujęciu (wyłączając

może literaturę), szkolne tło wcale nie pojawia się jednak zbyt często. Nawet w kinie jakoś gładziej przychodzi polskim twórcom wchodzić w mentalność sfrustrowanego nauczyciela Adasia Miauczyńskiego niż dorastającej Lady Bird. Projekty fotograficzne ze szkołą w tle – również mniej liczne, niż można by przypuszczać – do tematu podchodzą głównie ze strony dokumentalnej. Weźmy najbardziej chyba charakterystyczny i rozpoznawalny szkolny cykl w najnowszej polskiej fotografii, czyli *Millenium School* Krzysztofa Zielińskiego czy niemal bliźniaczą serię *School* Krzysztofa Pacholaka. Oba projekty to wizualne abecadła polskiej szkoły – niezbyt rozbudowane, bo też ikonosfera ta nie jest za obszerna. Oba ukazują opustoszałe wnętrza polskich tysięcy, również

zuniformizowane jak same bryły, choć w odróżnieniu od nich wściekle kolorowe i połyskujące niezniszczalnym blaskiem lamperii i wypastowanych niemiecką chemią parkietów, wypełnione milionowymi kopiami tych samych oblepionych starymi gumami do żucia krzeseł i udekorowane prehistorycznymi paprociami. W cyklu *Abzgram* Karoliny Wojtas (podczas COVID-owej odsłony Warsaw Gallery Weekend prezentowanym na wystawie pod tym samym tytułem w Instytucie Fotografii Fort) te same motywy również się pojawiają, tym razem jednak w roli scenografii, a nie głównych aktorów.

Umyslna literówka w tytule wystawy i cyklu sporo mówi o jego charakterze – jest w szkolnych fotografiach Wojtas swoboda i czasem niemal obsesyjna lub podświadoma powtarzalność rysunkowych bazgrołów przeniesiona na medium fotografii, często też coś w nich wyrażnie nie gra. Czasami te zniekształcenia wydają się delikatne – kolory szkolnych utensyliów, już w punkcie wyjścia jadowicie nasyczone, podkreślone zostają do tego stopnia, że wyglądają jak wyjątkowo agresywny wizualnie op-art, a odpowiednio skadrowana kratownica przy klatce schodowej kojarzy się raczej z zakładem karnym niż z placówką edukacyjną. Częściej jednak groteska eksponowana jest jak na dłoni przez odpowiednią aranżację i teatralizację kadrów. Uczniowska dłoń zespala się z trzymanym ołówkiem za pomocą grubego kokonu z taśmy izolacyjnej, za linijkę przy tablicy służy noga krzesła, a wewnątrz sali chemicznej wyłożone jest szczelnie warstwą posklejanych kawałków tekstury. Na opisanie wykreowanych w cyklu

Karolina Wojtas, z projektu *Abzgram*, 2017, dzięki uprzejmości artystki i Instytutu Fotografii Fort w Warszawie



Na opisanie wykreowanych w cyklu Wojtas realiów można by użyć wyświechtanego określenia „kafkowskie”, z tym zastrzeżeniem, że musiałby to być Kafka wydany w obezwładniająco koszmarnej pod względem edytorskim lekturowej serii wydawnictwa Greg.

Wojtas realiów można by użyć wyświechtanego określenia „kafkowskie”, z tym zastrzeżeniem, że musiałby to być Kafka wydany w obezwładniająco koszmarnej pod względem edytorskim lekturowej serii wydawnictwa Greg.

Równie nieprzewidywalna jest dynamika cyklu, daleka od linearnej, poprowadzonej od pierwszego do ostatniego dzwonka historii, a zapętlona we własnym mikrokosmosie, w którym motywy niespodziewanie pojawiają się, znikają lub wielokrotnie zapętlają. Na kuratorowanej przez Rafała Milacha wystawie w Instytucie Fotografii Fort

znajduje to bezpośrednie przełożenie na display. Po części zapewne będący propozycją kuratorską, choć jeśli przywołać poprzednie wystawy Wojtas – od tej w Galerii Nagiej po organizowaną własnym sumptem ekspozycję w domu prababci w rodzinnej podkarpackiej wsi – trudno odmówić artystce scenograficznej fantazji i pewnie także bez pomocy utytułowanego kolegi po fachu poradziłaby sobie w tej kwestii równie dobrze.

Cała obszerna przestrzeń wystawiennicza w IFF zamieniona tu została w labirynt podzielony kratownicą przeniesioną wprost ze szkolnej szatni,

a same fotografie wtapiają się w szkolne rekwizyty. W pierwszej chwili można nawet nie zorientować się, że jesteśmy na wystawie fotograficznej. Nie uświadczymy tu żadnych oprawionych odbitek rozwieszonych na ścianach, zamiast tego Wojtas proponuje coś na kształt urzekającego popowego fotomedializmu – największe fotografie spoczywają na przykład na plastikowych rolkach w stojaku na mapy, najmniejsze z kolei przypięte zostały pinezkami w witrynie udającej klasową gazetkę.

W tej ostatniej znajdziemy powracający motyw uczniów ułożonych w okrąg, w którym każdy leży plecami na kolanach sąsiada, przez co tworzą nieco chwiejny i absurdalny „ornament z ludzkiej masy”, pozbawiony jednak witalizmu i dynamiki Rodczenkowskich parád, a wręcz będący ich dokładnym przeciwieństwem. Sami uczniowie w *Abzgram* pojawiają się przede wszystkim w grupie właśnie (z wyjątkiem młodszego brata artystki, znanego skądinąd tym, którzy widzieli jej inne projekty) i tworzą kolejne absurdalne ludzkie ornamenty, gdy zwisają z drabinek na sali gimnastycznej lub stoją sztywno na zbiorowych portretach klasowych, niemal poza kadrem, pod czujnym okiem świętego patrona szkoły i unoszącego się na tle jego portretu drona.

Z tych swobodnie rozrzuconych skrawków układa się jednak całkiem bogaty obraz nie tylko skostniałej i łatwej do skarykaturowania instytucji, ale i wieku dorastania, dla którego instytucja jest tylko ramą. Zwłaszcza w owych absurdalnych ornamentach z ludzkiej masy ujawnia się cała dynamika grupowych relacji szkolnych, w których spontaniczność łączy się z nieustannym wzajemnym nadzorem i strzeżeniem lub przetasowywaniem hierarchii. Wojtas zachowuje tu jednocześnie doskonałą równowagę między śmiesznością i powagą – *Abzgram* lokuje się mniej więcej w pół drogi między *Umrłą klasą* Tadeusza Kantora a paradokumentalną *Szkołą* emitowaną przez TVN.

W pewnym sensie artystka zmierza do psychologicznej intensywności ścieżką bardzo podobną do tej, którą nieco wcześniej wydeptała Joanna Piotrowska – nie przez reportażową dosłowność, lecz uporczywą inscenizację i teatralizację. W gruncie rzeczy *Abzgram* ma o wiele więcej wspólnego właśnie z *Frowst* Piotrowskiej niż choćby z wspomnianym *Millenium School* Zielińskiego. Wizualnie hałaśliwy szkolny labirynt wystawy Wojtas w niczym nie przypomina co prawda równoległe trwającej wystawy Piotrowskiej w Zachęcie, zdominowanej przez czarno-białe fotografie elegancko rozwieszzone na tle białych ścian i kremowobiałych kotar. Obie artystki łączy jednak głębszy stosunek do fotografii jako narzędzia przede wszystkim performatywnego, nie tylko rejestrującego, ale

układającego choreografię rzeczywistości. W przypadku Piotrowskiej oznacza to psychodramę ustawień hellingerowskich, a w przypadku Wojtas raczej prowadzenie rozgrzewki w wiecznie przesiąkniętej smrodem potu sali gimnastycznej. Gdy więc wziąć pod uwagę rozbieżność wizualnej wrażliwości obu artystek, trudno to pokrewieństwo uznać za wtórność, jawi się raczej jako bardzo potrzebne dopełnienie. Piotrowska w jednym z wywiadów zadeklarowała na przykład, że nie interesuje jej popkultura – co widać. Ja zaś jako człowiek odrobinej wyżej ceniący Arianę Grande niż Glenna Goulda, tym chętniej daję się jednak porwać bezwstydnemu popowej obrazowości Wojtas.

Piotr Policht



Karolina Wojtas, z projektu *Abzgram*, 2019, dzięki uprzejmości artystki i Instytutu Fotografii Fort w Warszawie



Artur Żmijewski. *Złego porządku*, kadr z filmu, 2020, fot. Jakub Seydak
dzięk uprzejmości Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu

ARTUR ŻMIJEWSKI, Miłe złego porządku

Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz
15 października – 28 listopada 2020

Studium przemocy fizycznej, poszukiwanie wspólnych, niezmiennych porządków sytuacji przemocowej – wyabstrahowane z kontekstu. Wystawa surowa, okrojona z dygresji, lakoniczna, ale przemyślnie i skutecznie przygotowana. Dwa niewielkie pokoje, w głównym 24 czarno-białe zdjęcia, w przedsionku monochromatyczny film. Prace, wykonane analogową techniką chronofotografii, przedstawiają zwykle dwie postaci ludzkie, jedna zwykle jest sprawcą, druga ofiarą, chociaż zdarzają się i sytuacje mniej jednoznaczne. Częściej to mężczyźni atakują, ale zobaczymy wszystkie konfiguracje. Niekiedy siłujące się osoby zbliżają się w dziwnym przytuleniu, niemalże czule, co sugeruje, że przemoc rodzi toksyczną, bliską więź. Czarne tło, szare twarze, ręce – tylko w jednym

wypadku została użyta broń – długi kij. Konceptualna estetyka: proste elementy, powtórzone sceny, elementarz zjawiska. Niezmienniki cechujące przemoc: twarze powykrzywane w grymasie gniewu, na jednym ze zdjęć sprawca podnosi górną wargę i pokazuje zęby, na innym ktoś kogoś kąsa jak zwierzę. Bohaterowie uderzają w czułe miejsca – oczy, nos, usta. Stosują charakterystyczny chwyt „za mordę”, od dołu, łapią za szczękę albo policzki. Jakby próbowało się kogoś zgnieść, unieruchomić, pochwycić na zawsze.

Przemoc jawi się tu jako atawistyczny, biologiczny odruch, o języku fizjologicznym zawsze zbliżonym, podobnym. Paul Ekman przedstawił dość oczywistą prawidłowość, że podstawowe emocje charakteryzują się taką samą ekspresją.

Rozgniewani ludzie pokazują zęby, rozdymają nozdrza, napinają się, czasem ściągają usta, marszczą brwi, serce bije szybciej, ciśnienie skacze, krew napływa do kończyn, co jest sygnałem dla organizmu, żeby uciekać albo walczyć. Słabnie zdolność odczuwania bólu, poprawia się refleks, pocą się wnętrza rąk, co podobno poprawia przyczepność. Ale przecież ta pierwotna, wywołująca poczucie zażenowania biologiczność jest łatwa, bo stanowi powierzchowne uzasadnienie bardzo złożonych procesów. Raczej nie radzimy sobie z przemocą fizyczną, chociaż jest to najprostszy strukturalnie jej rodzaj. A co dopiero zrozumienie wyrażonej przemoc systemowej, symbolicznej, psychicznej, międzygrupowej! Przemocy dyskretnej, którą trudno uchwycić. Żmijewski najbliżej takiego uchwycenia był dwa razy, w filmach *Oni* i *Powtórzenie*.

Choć w ostatnich latach Żmijewski niejednokrotnie podejmował temat przemocy, często pracował też z czarno-białą fotografią, to pod względem formalnym wystawa w Kaliszu sytuuje się chyba najbliżej jego pracy dyplomowej *40 szuflad*, w której na poukrywanych w szufladkach fotografiach nadzy mężczyzna i kobieta odkształcali wzajemnie swoje ciała. Także i nowe zdjęcia są formą atlasu: wydaje się, że artysta ma potrzebę katalogowania czy porządkowania zjawisk. Z fotografii Żmijewskiego bije energia, dynamika, zaskakująca siła. Pozytywne gesty nie przyciągają uwagi, przemoc jest niezwykle fotogeniczna. Brak tu niepotrzebnych ozdobi-ków, nieoprawione fotosy wiszą na gwoździach. Całość przygotowano profesjonalnie, projektowi towarzyszy film z wypowiedzią artysty, dostępny online. Przy wyjściu stoi czarne pudełko: zwiedzający mogą wrzucić do niego kartkę z pytaniem do Żmijewskiego, odpowie w czasie trwania wystawy. Kiedy przyszedłem dwa dni po otwarciu, skrzyneczka była jeszcze pusta, nikt nie odważył się zapytać. Artysta zadbał o klarowność i komunikatywność, foldery i ulotki są starannie przygotowane. Słowem – bardzo dobra wystawa, podejmująca palący temat, w końcu w czasach zagrożenia zachowania przemocowe się nasilają, często względem mniejszości (przykładowe nagłówki z gazet z dni, kiedy powstawał tekst: *Włochy: infolinia dla ofiar przemocy domowej notuje aż 73% więcej zgłoszeń; Jedno pobicie to nie przemoc domowa; 16-latka skopana w autobusie przez maseczkę* [sic!]. *Nagranie szokuje; Mężczyzna pobity nad ranem przed klubem gejowskim w centrum Krakowa*). Ale czy to wystarczy? Dosłowność pokazania przemocy pozwala na zwiększenie komunikatywności pracy, bo zrozumie ją z pewnością każdy, z drugiej jednak strony uniemożliwia dojście do zaskakujących (a więc interesujących) wniosków. To, że przemoc jest atrakcyjna, wie chyba każdy,

kto widział film sensacyjny. Pornografia przemocy okazuje się niezwykle pociągająca, zdaje się zaspokajać sadystyczne tendencje odbiorców. Jestem pewna, że Żmijewski zachęca, tak jak wiele razy wcześniej, do stawienia czoła własnemu sadyzmowi, samoświadomego przejrzenia się w nim. Kwestie te – nieobecne w warstwie artystycznej wystawy – artysta opisuje zresztą w tekście towarzyszącym wystawie. Rozważa między innymi problem przedmiotów, które dają świadectwo przemocy, są jej dowodem. W opisywanym przypadku to metalowe struktury, które odkrył na warszawskim Muranowie, pochodzące najpewniej z domu zniszczonego w czasie powstania w getcie. Żmijewski pisze, że pocięty fragment jest jak zniszczone ciało, jest zapisem, ale jednocześnie nie jest dramatyczny, bo z powodu naszej niewiedzy staje się połowicznie abstrakcyjny. Te w istocie forensyczne rozważania przynoszą jednak dość prozaiczne rozwiązania, czyli zdjęcia naparżających się ludzi. Nie udaje się, moim zdaniem, osiągnąć założeń artysty, aby stworzyć symbol, który jest jednocześnie indeksem (jest bezpośrednio naznaczony zniszczeniem); który miałby zawierać w sobie pojedynczość i uniwersalność, co przywodzi na myśl rozważania Susan Sontag z *Widoku cudzego cierpienia*. Potencjalne spełnienie tych dwóch wymogów sprawia, że to właśnie fotografia analogowa wydaje się idealnym medium pokazującym przemoc. Wszak sama także zawłaszczająca, ujarzmia, stanowi narzędzie subtelnej agresji, kiedy mówimy komuś: „Nie ruszaj się”, bo przecież robimy mu zdjęcie. Zdaniem Sontag to „normalna agresja, wpisana w bieg życia”, której nie potępiała. Żmijewski gra z figurą agresywnego unieruchomienia i wykorzystuje do tego chronofotografię. Ale przecież „ustawia” całą kompozycję i zapewne mówi wtedy swoim modelom: „Ruszajcie się”, „Uderz ją”. Ten środek pozwala także na kondensację znaczeń, intensywny przebłysk czy raczej serię poklatkowych przebłysków, które są jak ciosy. Kusi przejściem przez wąski przesmyk, za którym znajdują się nowe przestrzenie rozumienia. Obietnica ta nie zostaje jednak spełniona, bo po drugiej stronie zobaczymy wspomnianą wyżej rozdrobnioną analityczność prowadzącą do dosłowności. Łodyga ciekawej rośliny zostaje pokrojona na małe paseczki.

Wyabstrahowanie może być wygodne, bo o wiele trudniej jest wskazywać konkretne, przemocowe sytuacje. Przemoc bywa niezręczna dla świadków, także tych zapośredniczonych. Postawiła w trudnej sytuacji, psuje nastrój. Publiczne zarzuty są problematyczne, nie wiadomo, co z nimi zrobić. Zdekontekstualizowana przemoc może i jest fotogeniczna, ale i bezpieczna – dzięki widokowi z oddalenia. Chytrłość przedstawień Żmijewskiego polega także na tym, że przemoc w istocie można

Często nie radzimy sobie z przemocą fizyczną, chociaż jest to jej najprostszy strukturalnie rodzaj. A co dopiero zrozumienie wyrafinowanej przemocy systemowej, symbolicznej, psychicznej, międzygrupowej! Przemocy dyskretnej, którą trudno uchwycić. Żmijewski najbliżej takiego uchwycenia był dwa razy, w filmach *Oni* i *Powtórzenie*.

przedstawić na różne sposoby i nie wszystkie są tak atrakcyjne. Czasem obraz przemocy wywołuje silny dyskomfort, nieprzyjemne mrowienie, rodzaj stłumionego bólu, kiedy łapiemy się za tę samą część ciała, która jest krzywdzona na obrazie, w filmie, na zdjęciu. Artysta dokonał swoistej estetyzacji przemocy, wybrał określone kadry, formalne powielenia, przyjemne dla oka. Nie można porzucić poczucia teatralności pokazanych scen, bohaterowie bardzo często patrzą w kadr – jakby sprawdzali, czy są obserwowani albo nawiązywali relację z odbiorczynią. Sytuacje są „ustawione”, aktorzy mrugają do nas porozumiewawczo, bo przecież to tylko wielka inscenizacja.

Fotografia analogowa daje pewność, że coś istnieje, wcale jednak nie zaświadcza, że to coś naprawdę wygląda tak jak na zdjęciu. Gdzieś tam,

obok, jest inna przemoc, ta „prawdziwa”, naprawdę niefotogeniczna. Lecz gdyby artysta przedstawił realną przemoc, tak jak w kilku wcześniejszych pracach, zostałby posądzony o nieetyczność. Inszenizacja, udawanie (w książce fabularnej, na fotografii) przewrotnie daje prawo do patrzenia, usprawiedliwia przyjemność płynącą z oglądania, mimo że prawdopodobnie wynika z tej samej motywacji co patrzenie na przemoc rzeczywistą. Żmijewski z szelmowskim uśmiechem rozpoczyna swoje przedstawienie.

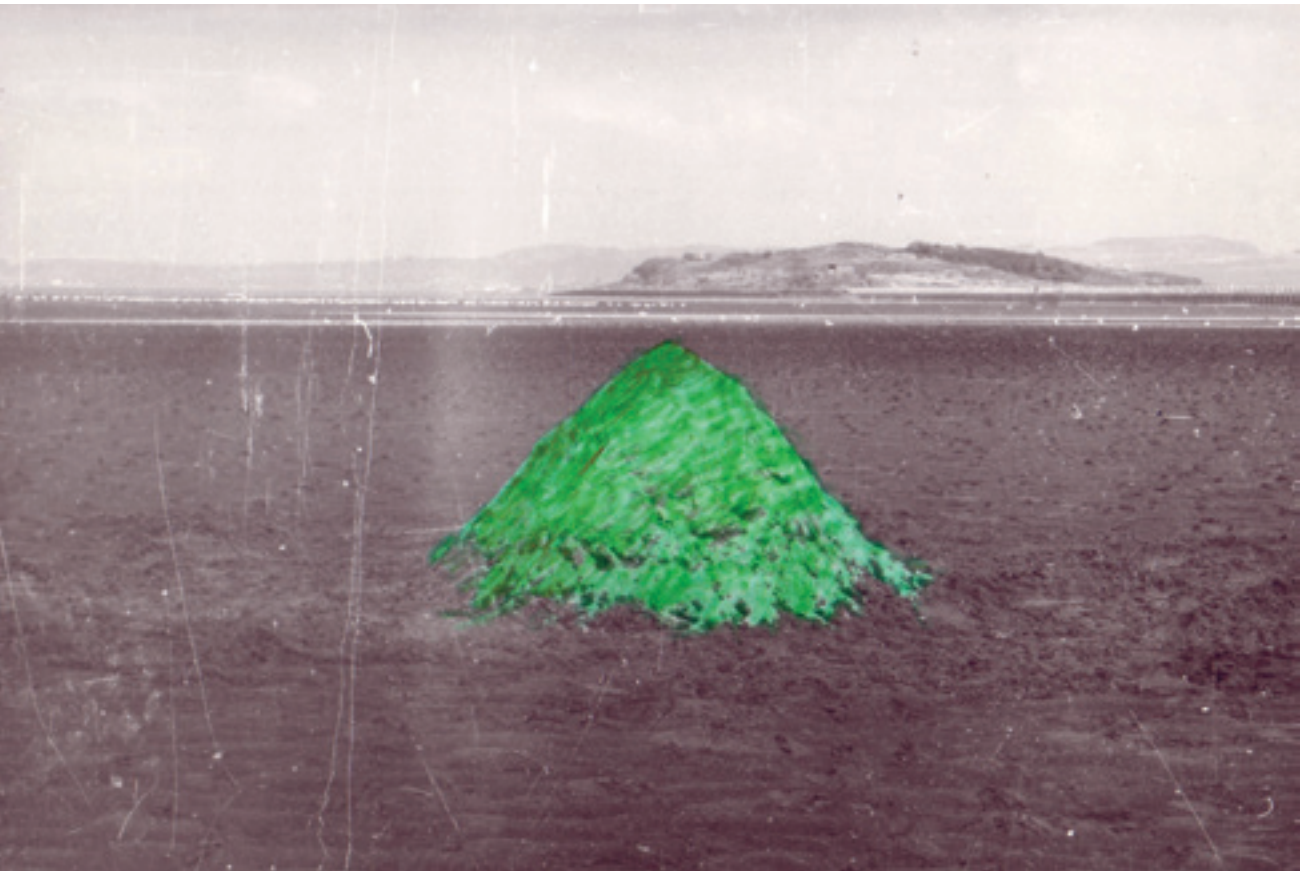
Wiktor Kozioł

Artur Żmijewski, *Mie zlego porządku*, widok wystawy, fot. Jakub Seydak
dzięki uprzejmości Galerii Szuki im. Jana Tarasina w Kaliszu



BARBARA KOZŁOWSKA, Linia graniczna

Fundacja Arton, Warszawa
26 września – 14 listopada 2020
kuratorka: Marika Kuźmicz



Barbara Kozłowska, *Akcja morza i pięciu kolorowych stożków*, Cramond k. Edynburga, 1973
fot. Zbigniew Makarewicz, dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie

Nie jest łatwo precyzyjnie określić, czym była *Linia graniczna* – ten szczególny artystyczny projekt Barbary Kozłowskiej składał się bowiem z cyklu działań bliskich performansom, ogólnej ich idei oraz osobistej postawy artystki przenikającej te elementy. Wszystkie te „składniki” dzieła dostępne są dziś jedynie za pośrednictwem fragmentarycznych dokumentacji – fotografii, tekstów i rysunkowych szkiców. Dlatego do niedawna byłam przekonany, że *Linia graniczna* może być przedstawiona tylko w postaci publikacji, a nie wystawy. Sądziłem, że bez tekstowego komentarza te ślady/okrucy, którymi obecnie dysponujemy, będą bezbronne i nieme. Mamy bowiem do czynienia ze sztuką odwołującą się przede wszystkim do pojęć i intuicji, które tylko wtedy staną się znaczące, gdy podejmiemy z nimi dialog, po swojemu je rozpoznamy i włączymy we własny, niekoniecznie obiektywny, ruch myśli. Dlatego twórczość Barbary Kozłowskiej lepiej opisuje, jak sądzę, określenie „sztuka pojęciowa” (którego używał Jerzy Ludwiński) niż termin „sztuka konceptualna”, bo sztuka tej wybitnej artystki

w szczególnie sposób łączyła obserwację codziennych zjawisk z refleksją dotyczącą pojęć ogólnych, przefiltrowanych jednak przez nieegocentryczną autorefleksję.

Już samo rozpoczęcie projektu *Linia graniczna* zawiera wyraźny rys osobowości jej autorki, która w niecałe dwa lata po ukończeniu studiów w zakresie malarstwa zamiast na rutynową artystyczną wycieczkę do Paryża wyruszyła w 1967 roku w podróż na Syberię, nad jezioro Bajkał. Nie miała jeszcze nazwy dla swojego projektu ani nawet wyraźnej jego koncepcji, odczuwała jednak istotny imperatyw, by wykroczyć nie tylko poza dotychczasowe koncepcje sztuki, ale także podjąć aktywność w rejonie niemającym dotąd istotnych odniesień do współczesnej sztuki. W pewnym sensie przypominało to *Skok w pustkę* Yves’a Kleina z 1960 roku, tyle że nie była to symulacja, lecz wyprawa powodowana intelektualną namiętnością poznawczą i potrzebą dotarcia do sytuacji punktu zerowego sztuki. W odróżnieniu od awangardowej idei ruchu „do przodu” Kozłowska wybrała kierunek „w głąb”. Do wnętrza samej siebie

i do idei sztuki, w której od walorów estetycznych istotniejsza będzie przestrzeń intelektualna. Ale dokładniejsza świadomość tego wszystkiego przysła dopiero po dotarciu na miejsce, intuicja nie zawiodła młodej artystki. Syberia, która dla wielu pokoleń była symbolem krainy zesłańców i katorgi, odsłoniła artystce możliwość ukształtowania własnego projektu, który za pomocą delikatnych gestów manifestować będzie przesłanie diametralnie odmienne: mentalne uwalnianie się od zamykających horyzonty myślowe linii granicznych, linii szczególnie dotkliwie odczuwanych jako opresyjne przez ludzi żyjących w całej ówczesnej sferze sowieckiej dominacji. Podróż ta stała się częścią projektu, który dopiero w jej trakcie się skryształizował. W sztuce pojęciowej, której istotą jest proces myślowy, nie są tak ważne rozgraniczenia na fazy prologu i finału, proces ten jest – jak pisał Ludwiński – „ich wspólnym mianownikiem”.

Trudno powiedzieć, na ile takie rozpoznanie początku *Linii granicznej* jest precyzyjne i obiektywne – bazowałem na wypowiedziach artystki i relacjach Zbigniewa Makarewicza (organizatora tej podróży) oraz oczywiście na własnej wyobraźni. W każdym razie ten przykład pokazuje, z jakim rodzajem materii sztuki mamy tu do czynienia i jakie on stwarza wyzwania dla przygotowujących wystawę. A jednak kuratorka pokazu w Artonie próbowała uchwycić delikatne zjawisko sztuki, jakim była/jest *Linia graniczna*; dokonała tego

w konsekwentnie prowadzonym w Fundacji Arton programie badań sztuki polskiej neoawangardy lat 70. Program ten wymaga, by odwiedzający galerię nie tylko wystawy oglądali, lecz przyjęli także postawę badacza/badaczki prezentowanego materiału. Dlatego warto im przedstawiać także rodzaj całościowego spojrzenia na prezentowane zjawisko – jako inspirujący impuls do samodzielnych, niekoniecznie stricte akademickich rozważań. Film Agnieszki Lasoty spełnił taką funkcję, bo wydobywał aktualną wartość postawy Barbary Kozłowskiej nie poprzez jakiś rodzaj jej „uwspółcześniania”, lecz przez szukanie możliwości przenikania idei artystki z przeszłości do teraźniejszości.

W samą *Linie graniczną* też wpisany jest rodzaj takiego przenikania. Linia wytyczana była zwykle na brzegu morza przez usypywane z piasku niewielkie stożki, a więc obiekty zdecydowanie nietrwałe. Efemeryczność działania podkreślała moc sił natury, ale także zarówno materialną przemijalność ludzkich znaków, jak i ich potencjał odradzania się za sprawą intelektualnej wyobraźni. Działanie wskazywało na ponadczasową ludzką potrzebę kreślenia umysłem linii

W odróżnieniu od awangardowej idei ruchu „do przodu” Kozłowska wybrała kierunek „w głąb”. Do wnętrza samej siebie i do idei sztuki, w której od walorów estetycznych istotniejsza będzie przestrzeń intelektualna.

przez połączenie trzech formatów prezentacji. Pierwszym była ekspozycja zaaranżowana w rodzaj archiwum zawierającego materialne ślady działalności Kozłowskiej (fotografie, notatki, komunikaty artystki). Drugim – prezentowany krótki (11 minut) film Agnieszki Lasoty z 2017 roku stanowiący syntetyczne przedstawienie artystycznej postawy Barbary Kozłowskiej i ducha jej sztuki. Film w impresyjnej, lecz kompetentnej formule łączy dokumentalne fotografie z współczesnym inscenizowaniem gestów artystki i jej wypowiedziami odczytywanymi przez lektorki spoza kadrów oraz syntetycznym komentarzem autorki filmu. Trzecim formatem konstruującym wystawę stała się (a jednak!) książka *Barbara Kozłowska* wydana przez Fundację Arton i Muzeum Współczesne Wrocław, w którym latem 2020 roku prezentowana była pierwsza monograficzna wystawa artystki.

Zaprojektowane z wysmakowanym puryzmem archiwum/wystawa potrzebowało zatem dopełnień w dwóch innych formatach. Komunikatywny język filmu z lekkością generował potrzebny do oglądania wystawy *drive*, a książka, z czterema solidnymi esejami, kalendarium i zbiorem tekstów artystki i o artystce – zaplecze faktograficzno-interpretacyjne. Dodany format wspomnianego filmu jest użyteczną i cenną innowacją

granicznych, by traktować je jako punkty odniesienia, a potem – horyzont do przekroczenia. Na ciekawy trop interpretacji naprowadza sam kształt stożka, którym w tym projekcie posługiwała się Kozłowska. Zacerpnięty został z jej podróży nad Bajkał, bowiem jezioro to otaczają stożkowe góry zwane sopkami. Kształtem przypominają siedzącą w skupieniu ludzką postać – jeden z najbardziej podstawowych archetypów, a według Carla Gustava Junga archetyp postaci duchowego przewodnika i mądrości kultury. Zatem w *Linii granicznej* można doszukiwać się odniesień do przeszłości znacznie odleglejszej niż cała sztuka, odniesień do głębokich pokładów nieświadomości zbiorowej. Możemy to traktować jako „nadinterpretację” albo prawdziwie dalekosiężną inspirację. *Linia graniczna* Barbary Kozłowskiej – zakończona wprawdzie jako projekt artystyczny – wciąż pozostaje pojęciowo niedomknięta.

Grzegorz Borkowski

Fotorelacje. Wojna 1920

Muzeum Narodowe w Warszawie
14 sierpnia – 15 listopada 2020
kuratorka: Karolina Puchała-Rojek

Wot paradoks: chociaż opowiadanie o wojnie, którą równo 100 lat temu toczyły ze sobą dwa nowo powstałe na gruzach upadłego imperium carów państwa, to polska *spécialité de la maison*, do dzisiaj nikt nie opowiedział o niej ani dobrze, ani ciekawie. Za ten stan rzeczy odpowiada, jak sądzę, zespół polskich afektów i kompleksów, które ujawniają się na poziomie samego języka, jakim usiłuje się o tej wojnie od 100 lat mówić. Dziwny to i pełen idiosynkrazji, trzeba przyznać, język, który raz puszczony w ruch, jeszcze dziś generuje równie jak on dziwną historię o wojnie. To zatem wojna, w której nie ma bitew, lecz są „cuda”. To wojna, na której nie spotyka się Rosjan, lecz „bolszewików”, względnie Żydów w bolszewickich mundurach. To wojna, na której nie walczy się z żołnierzami wrogiej armii, lecz z „krasnoarmiejcami”, którym – gdy patrzeć

na wytwory rodzimej propagandowej ikonografii wojennej – bliżej do potworów i monstualnych bestii niż do ludzi. To w końcu wojna, w której nie bierze udziału Rosja, lecz, jak pisano wówczas, „Sowdepia”; konotowana każdorazowo z „hordami”, „Azją”, „barbarią”, słowem dziką i prymitywną hołotą ze Wschodu.

Na tę semantyczną sytuację, która nie ułatwia, eufemistycznie rzecz ujmując, obiektywnego i bez uprzedzeń zrozumienia historii i natury konfliktu, nakłada się coś jeszcze. Otóż smutny, ale jakże prawdziwy fakt, że oto wojna polsko-rosyjska z lat 1919–1921 – bo o nią tu przecież chodzi – zwana oczywiście u nas jeszcze dziś często wojną polsko-bolszewicką, nie przyczyniła się do powstania w kulturze polskiej ani jednego godnego uwagi dzieła sztuki lub utworu literackiego zbliżającego



Na podwórzu koszar przy ul. Kamiennej, 1919–1920, fot. zakład art. fotograficzny Kazimierz Skórski © Wojskowe Biuro Historyczne, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie



się choćby na odległość strzału artyleryjskiego do powstałych po drugiej stronie frontu arcydzieł, takich jak na przykład cykl opowiadań *Armia konna* (1926) Izaaka Babla czy nieopublikowany za jego życia *Dziennik 1920*. (Oczywiście z punktu widzenia języka polskiego konstruującego obraz bolszewików jako prymitywnych, ociekających krwią kacpów samo powstanie tych utworów jest cudem, włączenie ich zaś do kanonu literatury światowej skandalem, policzkiem i czarną niewdzięcznością za uratowanie zachodniej cywilizacji na przedpolach Warszawy w sierpniu 1920 roku).

Gdy wziąć pod uwagę powyższe rozpoznanie, nie powinny zdumiewać dwie rzeczy. Po pierwsze, fakt, że nigdy (szczęśliwie) nie doczekamy wypatrywanej zapewne jeszcze dziś w gabinetach decydentów od kultury i dziedzictwa narodowego hollywoodzkiej superprodukcji o wojnie 1920 roku, która opowiadałaby o niej z polskiej, jak ją powyżej zarysowałem, perspektywy. Świat zwyczajnie nie uwierzyłby w taką kiczowatą historię, w jaką po 100 latach, które upłynęły, wierzą tylko Polacy. Po drugie, że wszelkie rocznicowe, przygotowywane na stulecie Bitwy Warszawskiej wystawy, które próbowałyby się z sukcesem ratować przed osunięciem się w infantylną i szowinistyczną, nieprzekładalną na inne niż polski języki narrację o cudach, dzikich bolszewikach i Sowdepai, stoją przed trudnym zadaniem.

Gdy popatrzeć na rocznicowe wystawienie spód znaku wojny 1920 roku, w oczy rzuca się bowiem dwa podejścia. Pierwsze, nazwijmy je tradycyjnym, które powtarza od stulecia ćwiczoną



Portret artystek malarzek podczas wystawy rysunków propagandowych, OkPZA z okresu wojny polsko-bolszewickiej, 1920. © Muzeum Narodowe w Warszawie

Najciekawsze partie wystawy to te, w których poznajemy losy poszczególnych świadków oraz bezpośrednich uczestników i uczestniczek działań wojennych, owe, jak je tutaj nazwano, mikrohistorie, na które składają się fragmenty wizualnych opowieści.

„bolszewicką” płytę i kliszę. To produkcje dyskursywnie prymitywne i wizualnie nieciekawe, jak firmowana przez IPN wystawa *Wojna światów 1920*, ale i dużo ładniejsza ekspozycja *1920. Cud Wisły* w krakowskim Muzeum Narodowym, na której jawnie antysemickie polskie plakaty wojenne pozostawiono bez potrzebnego dziś, jak sądzę, komentarza. Egzemplifikacją drugiego podejścia, nazwijmy je rewizjonistycznym, jest zaś otworzona w sierpniu tego roku, kuratorowana przez Karolinę Puchałę-Rojek wystawa *Fotorelacje. Wojna 1920* w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rewizjonistyczne podejście do tematu było w tym przypadku niełatwe do zrealizowania, tym bardziej że – jak sugeruje już tytuł wystawy – została ona w całości skonstruowana z fotografii i wokół problematyki fotograficznej zarazem. Fotograficzna dokumentacja wojny z 1920 roku natomiast nie jest – co tu kryć – ani czymś interesującym samym w sobie, ani niczym niezwykłym tak pod względem estetycznym, jak i dyskursywnym. Fotograficzne obrazy tego konfliktu nie są bowiem czymś oryginalnym i nietypowym na tle fotografii wojennych wielu innych konfliktów zbrojnych toczonych w pierwszej połowie XX wieku. To nie, dajmy na to, wyjątkowe fotografie legionowe z okresu pierwszej wojny światowej, w przypadku których użyto całego mechanizmu uruchamiania kodów ikonograficznych skonstruowanych na polskim malarstwie historycznym poprzedniego stulecia, ani traumatyczne i ikoniczne zarazem fotograficzne świadectwa drugiej wojny światowej i Zagłady. To raczej, czego twórcy wystawy są doskonale świadomi, katalog typowych dla fotografii wojennej tematów i motywów: portrety żołnierzy i żołnerek, marsze, capstrzyki, manewry, okopy, pola bitewne, ranni, polegli, jeńcy, a w końcu ruiny, pobojojwiska, trupy – i ich fragmenty. Mimo tej typowości charakteryzującej każdy konflikt zbrojny *Fotorelacje* bardzo sprawnie i w interesujący sposób budują narrację na temat tej konkretnej, tak bardzo zmytizowanej w kulturze polskiej wojny, narrację wobec niej w dodatku do pewnego stopnia konkurencyjną.

Po pierwsze, za sprawą przemyślanego i wysmakowanego aranżu, po drugie, za pomocą wprowadzonych do wystawy kategorii, które stają się kolejnymi rozdziałami opowieści o wojnie. I tak obok fotografii oficjalnej i propagandowej umieszczono tu zdjęcia wykonane przez uczestników i świadków wojny – zawodowców i amatorów, zwracając przy tym uwagę na różne, czasami rozdzielne i niezazębiające się obiegi, w jakich zdjęcia funkcjonowały i sprawozdawały wojnę. Osobne zaś miejsce wygospodarowano jeszcze dla zagadnień, które hasłowo nazwano: granice, okropności i mikrohistorie, jak również dla pokazywanych tutaj we fragmentach (nierzadko niezachowanych w całości) fabularnych filmów wojennych, często o wydźwięku czysto propagandowym, takich jak na przykład *Dla Ciebie, Polsko* (1920) w reżyserii Antoniego Bednarczyka, oraz filmowych dokumentów.

Jednak zdecydowanie najciekawsze partie wystawy to te, w których poznajemy losy poszczególnych świadków oraz bezpośrednich uczestników i uczestniczek działań wojennych, owe, jak je tutaj nazwano, mikrohistorie, na które składają się fragmenty wizualnych opowieści o, między innymi, fotografujących: malarzu, krytyku sztuki

i redaktorze naczelnym „Głosu Plastyków”, Kazimierzu Miterze, oraz znanym i szanowanym lekarzu Kazimierzem Habichcie. W tej części wystawy umieszczono także zespół zdjęć dokumentujących działania sanitariuszek Polskiego Towarzystwa Czerwonego Krzyża, w tym należącej do organizacji i uwiecznionej na fotografiach Heleny Miller, dzięki której prezentowany na *Fotorelacjach* wybór zdjęć się zachował.

Helena Miller i jej anonimowe dziś koleżanki sanitariuszki z fotografii to zresztą niejedyne bohaterki wydarzeń sprzed 100 lat. Wojna polsko-rosyjska bowiem, jak przypominają twórcy ekspozycji, była jednym z pierwszych – i tym na przykład różniła się od wczorajszej zaledwie z perspektywy 1919 roku pierwszej wojny światowej – konfliktów, do którego formalnie dopuszczono w Polsce żołnierki. Wystawa obfituje więc w portrety i historie żołnerek i skutecznie przełamuje typowy dla tytułu opowieści wojennych maskulinizm. Zupełną rewelacją w tym kontekście jest prezentowany na wystawie album fotograficzny zatytułowany *Zacnej i kochanej Komendantce OLK w dniu imienin*, zadeedykowany Aleksandrze Zagórskiej, weterance pierwszej wojny światowej i wojny polsko-ukraińskiej, twórczyni Ochotniczej Legii Kobiet. Na prawie 100 zamieszczonych w albumie fotografiach Kazimierza Skórskiego żołnierki, legionistki, komendantki (podpisane w nim właśnie tak, czyli feminatywami) pozują do konwencjonalnych zdjęć portretowych, ale i do nie całkiem tradycyjnych, pozowanych fotografii rodzajowych, i performują typowo męskie – jak dotąd – aktywności, takie jak musztra bojowa i paradna oraz zajmujące czas wolny oficerskie stawanie w konkury, w którym obie role – ułana i dziewczyny – obsadzone zostały przez dzielne żołnierki z OLK. A wszystko to sprawia, że wystawa *Fotorelacje. Wojna 1920* na tle pozostałych rocznicowych ekspozycji „ku czci” jawi się jako prawdziwy cud nad Wisłą.

Wojciech Szymański

PAULINA OŁOWSKA, AGATA SŁOWAK, NATALIA ZAŁUSKA

Płaca za pracę domową

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
1 października – 21 listopada 2020

Jaka jest sytuacja kobiet w naszym kraju, każdy widzi. Kiedy piszę te słowa, trwają protesty w całej Polsce po tym, jak „Trybunał Konstytucyjny” zakwestionował zgodność z ustawą zasadniczą obowiązującej – i tak drakońskiej – ustawy o aborcji, *de facto* zakazując przerywania ciąży nawet w przypadkach ciężkiego uszkodzenia płodu. Tysiące osób zbierają się na ulicach, w tym wokół willi Jarosława Kaczyńskiego, i to pomimo szalejącego koronawirusa i zakazu organizowania zgromadzeń. Protesty trwają, ale próbuje się je na różne sposoby zdezwuować, na przykład za używanie przez protestujących wulgaryzmów. Wcześniej uczestniczki czarnego protestu były przedstawiane a to jako czarownice, a to jako puszczalskie. Są jeszcze klasyczne chwytły w arsenale obelg przeciwko feministkom: babochłopy, brzydkie, nikt ich nie chciał i tak dalej. W kraju, w którym kobietę „zawsze się trochę gwałci”, należy spodziewać się wszystkiego najgorszego.

Wspominam o tym w kontekście wystawy w Fundacji Galerii Foksal, bo to właśnie ten pokaz – polityczny jak żaden inny podczas tegorocznego Warsaw Gallery Weekend – problematyzuje różne reakcje na społecznie akceptowaną mizoginię. *Płaca za pracę domową* bierze swój tytuł od kampanii i ruchu społecznego z czasów drugiej fali feminizmu. W 1972 roku Amerykanka Selma James i włoskie feministki marksistowskie Mariarosa Dalla Costa i Silvia Federici zaczęły wspólnie pracować nad powołaniem ruchu, który organizowałby kobiety wokół zagadnienia płacy za pracę w domu – organizowałby tak samo jak robotników. We Włoszech Partia Komunistyczna miała największe poparcie spośród wszystkich demokracji Zachodu (większość parlamentarna przez około 20 lat aż do początku lat 80.), zaś feministki miały kulturowe i społeczne podstawy, żeby szukać emancypacji kobiet w prawach pracowniczych, a nie kwestiach tożsamościowych. Wskazując, że w kapitalistycznym społeczeństwie klasowym kobiety pełnią strukturalnie niższe, mniej poważane funkcje, w czego konsekwencji pracują za niższe płace (a w domu całkowicie za darmo), James, Dalla Costa i Federici porównały je do wyzyskiwanych robotników.

W *Płacy za pracę domową* biorą udział trzy artystki: Paulina Ołowska, Agata Słowak i Natalia

Żałuska, z których każda reprezentuje odmienne estetyki i podejścia do tytułowej kwestii. Jest jasne, że to Ołowska, która od początku swojej kariery w charakterystyczny sposób drąży temat kobiecości, jako flagowa artystka FGF i najbardziej chyba dziś ceniona polska artystka swojego pokolenia zaprosiła pozostałe i jest inicjatorką tego wydarzenia. Autorka *Siatkarki* wielokrotnie dawała wyraz zainteresowaniom konsumpcjonizmem i jego estetyką: przemałowywała okładki peerelowskiego magazynu lajfstajlowego „Ty i Ja”, studiowała funkcję mody i ubrań w konsumpcyjnym kapitalizmie, a przynajmniej od wystawy poświęconej Mai Berezowskiej, czyli *Amoreskom*, zajmuje się seksem i pornografią. W *Płacy...* jej prace też krążą wokół seksu: na wielkich płótnach widzimy Silvję Kristel z plakatu do pierwszej części słynnej *Emmanuelle* z 1974 roku. Kristel siedzi z odsłoniętymi piersiami i w pończochach z podwiązkami na rattanowym krześle, przygryza sznur pereł. Obraz ikoniczny, ale pamiętajmy, że w filmie *Emmanuelle* była przedstawiana jako niebezpieczny fantazmat: kobieta uległa, która znajduje rozkosz w stręczeniu jej przez starszego kochanka stanowiącego figurę ojcowską, a krańcową ekstazę przeżywa, kiedy tenże każe jej współżyć zbiorowo z grupą czarnoskórych mężczyzn w afrykańskiej wiosce. Bardziej rasistowskiego, seksistowskiego i protekcyjnego obrazu chyba nie można sobie wyobrazić. Dlatego, jak podejrzewam, jeśli *Emmanuelle* ma być dla Ołowskiej symbolem jakiejś emancypacji, to raczej po zaakceptowaniu siebie jako sexworkerki i domaganiu się zapłaty za świadczone usługi. Zresztą po słynnej erotycznej serii kolejnym ważnym filmem Kristel była *Ulicznica* Waleriana Borowczyka (1976), w którym właśnie taką postać zagrała – prostytutkę znającą swoją wartość (ale też Borowczyk nie byłby sobą, gdyby nie przypisał jej – mizoginicznie – pragnienia niszczenia zakochanych w niej mężczyzn). W podobnej manierze utrzymany jest kadr z uwodzicielską Faye Dunaway, której dłoń namiętnie obcałowuje poddańczy wobec niej mężczyzna. Ta jednak patrzy przez niego, jakby był niewidzialny, z obojętnością godną słynnego obrazu *Pijących absynt* Edgara Degasa. W stupor i depresję osuwa się też postać, której twarz całkowicie zakrywa wielki kapelusz, przedstawiona na płótnie utrzymanym w stylistyce Ottona Dixa

Paulina Ołowska, Agata Słowak, Natalia Żałuska, *Płaca za pracę domową* widok wystawy, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal w Warszawie





Paulina Ołowska, Agata Słowak, Natalia Załuska, *Placa za pracę domową* widok wystawy, dzięki uprzejmości Fundacji Galeria Foksal w Warszawie

i jego *Dziennikarki Sylvii von Harden* (1926), symbolu rozpusty Republiki Weimarskiej.

Wniosek? Kobieta społecznie postrzegana jako „kurwa” obraca jednak tę pozycję na swoją korzyść, choć płaci za to wysoką cenę alienacji, wykluczenia, ostracyzmu, depresji, popadania w nałogi. Tak by się mogło zdawać, ale wtedy okazuje się, że na wystawie dominuje jednak nastrój pesymistyczny. Nadal, mimo że obserwuję ją od początku, nie jestem pewna, czy rozumiem twórczość Agaty Słowak. Ta młodziutka (26 lat) artystka już zdaje się doskonale wiedzieć, czego chce i wytrwale do tego dążyć, w dodatku jest już ukształtowanym, w pełni świadomym talentem. Jej sztuka krąży wokół abiektu – tego, co obrzydliwe, trudne i odpychające. W FGF dostajemy zderzenie nieprzystających do siebie stylistyk – obrazów, jak u Ołowskiej, będących „przemalowaniami”, tyle że nie elementów wizualnych popkultury, ale najbardziej klasycznego z klasycznych malarstwa – i dopełnianie ich millennialską, postinternetową estetyką. Mamy tutaj więc Tycjana, Rafaela i najciekawszego Ingres’a, którego i tak już totalnie creeperskie ni to akademickie, ni to protosymbolistyczne płótna do dziś napawają zdumieniem. Słowak bierze na warsztat jego *Sfinksa*.

Po co to robi? Federici i inne feministki marksistowskie obrały sobie za cel nie tylko stworzenie ruchu, ale też stworzenie nowej legislatury. Federici napisała w 1976 roku słynny manifest *Wages Against Housework*, czyli *Plące przeciwko pracy domowej*, który zaczynał się od słynnej frazy: „Mówią, że to miłość, my mówimy, że to darmowa praca”. W ostatnich latach marksistowskie feministki stały się bardzo popularne, a takie sformułowania jak „praca emocjonalna” (*emotional labour*), spopularyzowane przez popfeministki jak Rebecca Solnit (która ukuła termin *mansplaining* – panjaśnienie, tłumaczym), jak również przez blogerki wykorzystujące w tym celu memy, to właśnie sformułowanie Federici. Ta ostatnia dostrzegła, że praca domowa niesie konsekwencje w postaci kobiecej depresji, samobójstw i braku uznania politycznego, na czym opiera się też globalny kapitalizm. To właśnie praca emocjonalna sprawia, że kobieta jest nieustannie przymuszana do sprawiania przyjemności wszystkim, tylko nie samej sobie.

I choć z zagadnieniem pracy emocjonalnej mierzą się wszystkie trzy artystki prezentowane na wystawie, to właśnie malarstwo Słowak stanowi najcelniejszą odpowiedź: to jej prywatny teatr osobistej i osobnej przyjemności, makabreska,

Wystawa w Fundacji Galerii Foksal jest polityczna jak żadna inna podczas tegorocznego Warsaw Gallery Weekend – *Placa za pracę domową* problematyzuje różne reakcje na społecznie akceptowaną mizoginię. A reakcje te są tak inne, jak różnią się od siebie podejścia i estetyki trzech biorących w niej udział artystek: Pauliny Ołowskiej, Agaty Słowak i Natalii Załuskiej.

horror ciała jak z filmów Davida Cronenberga, posiadający przy tym lekkość puenty rodem z komiksu. Wielkoformatowe płótna w FGF dowodzą jej coraz większego technicznego kunsztu, pojawia się też coraz więcej wątków wyraźnie autobiograficznych i autoportretów. Skatologiczny surrealizm czerpie z poetyki i estetyki snu i wyraźnie wskazuje na narcystyczną przyjemność w źródłowym tego słowa znaczeniu – Słowak kontempluje własne podobizny i widać, że w takim otoczeniu dobrze się czuje. Na wystawie to ona gra pierwsze skrzypce i usuwa w cień nawet Ołowską. Upiorne mebelki i wystrój potwornego buduaru kształtują przede wszystkim stworzone przez nią obiekty w stylistyce BDSM: wypchane szatańskie lale w akcie porodu z jeszcze bardziej obłęsnymi płodami dyndającymi na pępownicach, fotel bujany z diaboliczną fetyszystyczną lalą, lala na fotelu boleści wyraźnie inspirowana podobnymi pracami Anety Grzeszykowskiej sprzed kilku lat – wszystko z czarnej skóry i perfekcyjnie odszyte. W zakamarkach uchylonej wielkiej freudowskiej szafy mamy obrazek, na którym kobieta robi kochance minetę, a na schodach jeszcze wita nas bielutki i szkaradny *Anorektyczny piesek*. Mam wrażenie, że dokonujemy wglądu w osobisty świat Słowak, który jest jednak na tyle złożony, że owe przedstawienia wydają się błędnym tropem. Nie chodzi o jakieś niebywałe perwersje, ale o siłę wizji dziewczyny, która być może w pewnej chwili swojego życia zobaczyła o wiele za dużo i za wcześnie, i to wystarczyło, by te wizje urzeczywistnić. Podziwiam Słowak za umiejętność powołania do istnienia tak kompletnej i wszechogarniającej wizji, całej skąpanej w ekstremalnych brązach. Nie znam innej tak przekonującej i spójnej poetyki, może poza tą przedstawianą przez jednak prawie o pokolenie starszą Dominikę Olszowę.

To może niesprawiedliwe, że operującą mniej ostentacyjnym językiem Załuską zostawiłam na sam koniec, ponieważ jej bardzo przemyślane prace dowodzą wielkiej artystycznej subtelności i dojrzałości. Załuska to „wysoka modernistka” w tym gronie, inspirująca się dokonaniem pierwszej awangardy. W swojej dekonstrukcji kobiecości czerpie z późnego Matisse’a i brytyjskiego pop-artysty Richarda Hamiltona, ukazując wrażliwość

w stylu pop lat 60. i 70. Mimo zastosowania modernistycznych środków Załuska opowiada w sumie uniwersalną historię o wykorzystywaniu kobiet. Niczym w powiększonym kadrach komiksowych Roya Lichtensteina u Załuskiej wszystko jest *larger than life*, zwłaszcza przemoc domowa, nakazy i zakazy, dyscyplinowanie kobiet, nierówność między płciami, uniwersalna wojna płci. Wielkie obrazy-reliefy są jak gigantyczne puzzle, a gdy na nie patrzymy, musimy zachowywać niezwykle uważność w składaniu ich na nowo w całość.

Na przełomowej wystawie *Farba znaczy krew* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej sprzed półtora roku nastąpiło pewne otwarcie na sztukę kobiet w Polsce. Dziewczyny, nie bójcie się, bądźcie swobodne! Agata Słowak na pewno skorzystała z tej okazji i coraz bardziej będzie rozwijać uni-kalną markę „kobiecej groteski”. Jak na razie to najsilniejsza poetyka, która przechwyciła wystawę-wehikuł Ołowskiej.

Agata Pyzik

Żarty żartami

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
19 maja – 11 października 2020
kuratorzy: Slavs and Tatars
współpraca kuratorska: Michał Grzegorzek



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

Zamek Ujazdowski Anno Domini 2020 to instytucja, w której jest i strasznie, i śmiesznie. Z tego względu wystawa o politycznych aspektach humoru mogła być strzałem w dziesiątkę. Niestety, humor na wystawie *Żarty żartami* był pozbawiony wywrotowej mocy – nie poruszał żadnego newralgicznego tematu, nikogo nie zranił, nie wywołał absolutnie żadnej reakcji ani dyskusji. Na dobrą sprawę nie był nawet śmieszny. Nie-wykluczone, że suchary rzucały przez Jana Pietrzaka podczas jego koncertu w CSW były bardziej ożywcze niż zestaw prac zaproponowany przez Slavs and Tatars i Michała Grzegorzka. Chyba wypada pomyśleć dlaczego.

Sprawa jest o tyle zastanawiająca, że sam koncept wystawy – której pierwowzór został przygotowany na potrzeby 33. Biennale Grafiki w Lublanie – prezentował się całkiem słusznie. Zaproszony do kuratorowania słoweńskiej imprezy duet artystyczny potraktował temat grafik jako przyczynek do

refleksji nad gatunkiem, który od wieków szedł ramię w ramię z drukiem i prasą, czyli satyrą. Temat wydaje się szczególnie ciekawy w czasach, które można by określić jako postironiczne – w dyskursie kulturowym ironię zdają się wypierać afekt, empatia i dyskusja o politycznej poprawności. Jednak duet Slavs and Tatars wyszedł z założenia, że satyra najlepiej ma się w czasach narastających ekstremizmów i autorytarnej władzy, czyli jak najbardziej ma dziś rację bytu. Więcej, w tym sensie Zamek Ujazdowski jest żywą ilustracją tej tezy – pęczniącym powolutku balonikiem dobrej zmiany w kulturze, którą chciałoby się przebić jakąś szpileczką. Jednak nic z tego; jedyne szpilki, jakie udało mi się zauważyć, to te wykorzystane w identyfikacji wizualnej wystawy.

Humor może mieć różne oblicza, ale zawsze należał do sfery profanum. Dzisiaj kwitnie głównie w internecie, gdzie też jest rozrywką przede wszystkim ludyczną, rządzącą się prostą

W Polsce roku 2020 bardzo potrzebujemy ostrego, interwencyjnego, a czasem nawet gruboskórnego humoru, który rozsadzi bąbel politycznej hipokryzji – tymczasem wystawa *Żarty żartami* w CSW Zamek Ujazdowski oferowała żarty raczej wsobne, a niektóre pokazane na niej prace były wprost pochwałą introwertyzmu.

regułą – im grubiej, tym lepiej. Nie przez przypadek każdy wyrafinowany żarcik przegra z memem tygodnika „NIE” albo środkowym palcem Margot. Na wystawie w Zamku Ujazdowskim do problematyki profanum nawiązują prace Rafała Dominika, jednego z artystów doproszonych na warszawską odsłonę pokazu. Styl Dominika można określić jako współczesną odsłonę młodopolskiej chłopomanii – artysta od dłuższego już czasu fascynuje się wizerunkami reprezentantów nowoczesnej klasy plebejskiej, czyli dresiarzy, zwykle w towarzystwie swoich narzeczonych blachar. Dominik, bawiąc się w polskiego Poussina, tworzy bukoliczne scenki, które na dobrą sprawę można odczytać jako satyrę na polską kulturę peryferyjną. W CSW zobaczyć można było na przykład takie prace, jak *Polski chłop z kwiatkiem*, *W pizzerii* czy *Nieinteligent tłumaczy coś inteligentowi*. Wedle zapewnień kuratorów przedstawienia Dominika nie są wcale karykaturami klasy ludowej, a artysta podchodzi do tych wizerunków „z ogromną czułością”. Nie zmienia to jednak faktu, że Dominik na dobrą sprawę estetyzuje grupy społeczne o niskim kapitale kulturowym, a jego spojrzenie jest zabarwione typowym dla polskiej inteligencji klasizmem.

I to właśnie dowcip rodem z prac Rafała Dominika wpisuje się w specyficzny styl Slavs and Tatars. Kto widział ich autorskie projekty, wie, że charakteryzuje je humor abstrakcyjny i hermetyczny, którego logika ma swoje korzenie nie tyle w publicystyce czy popkulturze, ile w języku artystycznej awangardy. Jeśli więc śmieszy cię, drogi czytelniku z końca drugiej dekady XXI wieku, pomysł, żeby w galerii pokazać muszlę klozetową (Duchamp) lub wielką puszkę z sosem pomidorowym (Warhol), niewykluczone, że na wystawie *Żarty żartami* śmiałeś się do rozpuku.

Wystawa w Zamku Ujazdowskim miała oczywiście mocniejsze momenty. Lepiej było wtedy, kiedy kuratorzy starali się pokazać relację humoru z politycznością, niestety głównie na przykładzie prac historycznych – co samo w sobie jest znamiennie. W salach Zamku mogliśmy więc oglądać prace Stanego Jagodića, słoweńskiego klasyka karykatury, którego kolaże komentowały realia życia w powojennej i potransformacyjnej Europie Środkowo-Wschodniej, czy archiwum publikacji

niemieckiego marksisty i historyka sztuki Eduarda Fuchsa, który był także miłośnikiem i propagatorem karykatury – zestaw ten, na który składały się także oryginalne litografie Daumiera oraz inne perełki, przygotował badacz Raphael Koenig. Z ciekawostek wymienić należy również pokazaną w Zamku czołówkę programu *Top lista nadrealista*, którego humor pod wieloma względami okazał się profetyczny i zapowiedział bratobójczą wojnę po rozpadzie Jugosławii. W ten krąg tematyczny dosyć zręcznie wpisywała się także dźwiękowa praca *Salwę pa!* Marii Magdaleny Kozłowskiej, zestawiająca wojskowe komendy z namawiającymi do obywatelskiej rebelii żarcikami i anegdotkami. Praca Kozłowskiej była jedną z tych, której najbliższej do ducha Cabaretu Voltaire, przypominała też o pacyfistycznych korzeniach ruchu dada.

Tradycja dadaizmu i neoawangardy pobrzmiwała zresztą na wystawie w CSW nieraz, ale z różnym skutkiem. Jak przystało na wystawę powstającą pod marką Slavs and Tatars, nie mogło zabraknąć na niej lingwistycznych eksperymentów i zabaw. Tuż przy wejściu na ekspozycję zamiast tradycyjnego wprowadzenia kuratorskiego publiczność witał mural Endrego Tota – 10 egzystencjalnych pytań, w większości przesłoniętych przez zera, które artysta pierwotnie pokazał w łódzkiej Galerii Adres w 1973 roku. Od odbiorcy zależy, co w nich zobaczy. Podobnie otwarte na interpretacje były prace KRIWETA, znanego z tekstowych dzieł w formie okrągłych tarcz, przedstawiających ciągi wymyślnych zbitek słownych. I choć nie wątpię w znaczenie twórczości neoawangardowych pionierów, w aktualnym kontekście polityczno-artystycznym ich strategie wydają się pustymi gestami. W sekcji lingwistycznej wystawy najciekawiej prezentował się cykl dioram Lawrence’a Abu Hamdana problematyzujących kwestię akcentu i wymowy w konfliktach z policją czy procesach sądowych. W tym sporze zawsze na gorszej pozycji są osoby słabiej władające językiem, na przykład imigranci – spór o język jest więc poniekąd sporem politycznym, w którym dużą rolę odgrywa przywilej lub jego brak. Temat aż kusi, żeby pociągnąć go dalej, w końcu problemów z językiem mamy dzisiaj znacznie więcej i dotyczą one także satyry. Jakie są bowiem granice

żartu i jak żartować, żeby publiczność naprawdę się śmiała, a nie na przykład obrażała? A może obraza jest także w cenie żartu, może jest wyrazem naszej wolności? Jakie są więc granice wolności? Kto może żartować i z czego/kogo? Dla satyry nadeszły trudne, ale ciekawe czasy i nawet specjalistki od poprawności politycznej – takie jak Agata Sikora, która w zeszłym roku opublikowała błyskotliwą książkę *Wolność, równość, przemoc* – nie są w stanie dać czytelnikom prostych recept na przetrwanie. Dzięki internetowi zmienił się język debaty politycznej, ale i zmienia się społeczna wrażliwość, co także ma niemałe znaczenie dla humoru. Ludzie są bardziej wyczuleni na przemoc, ale z drugiej strony są też bardziej emocjonalni i silniej – oraz szybciej, bez rozważania różnych argumentów, czasem wręcz bez weryfikacji faktów – reagują na rzeczywistość. Gdy piszę ten tekst, na ulicach polskich miast trwa masowy strajk kobiet (przeważa pokolenie ludzi urodzonych w latach 90. i pierwszej dekadzie XXI wieku), a język tego protestu jest niezwykle dosadny i pod tym względem zdecydowanie różni się od poprzednich protestów kobiecych w Polsce. Jedni są tym językiem oburzeni, radykalizm okazuje się jednak jego siłą. Odpowiedź na systemową przemoc nie może być bowiem delikatna i kurtuazyjna, prawda? Oczywiście, że tak, zgadzam się z tym i sama na protestach krzyczę: „J***ć PiS”. A z drugiej strony wiem, że ta sytuacja ma swój rewers. Tutaj przykładem może być afera wokół J.K. Rowling, która podpadła młodemu pokoleniu swoimi wypowiedziami na Twitterze ocenianymi jako transfobiczne. Dla niektórych jest to wystarczający powód, by wykreślić twórczość angielskiej pisarki z listy ulubionych lektur, co osobiście wydaje mi się trochę zbyt zero-jedynkowym podejściem (przepraszam, wychowałam się na Potterze!). Idźmy dalej i spójrzmy na Francję, gdzie ostatnio pewien francuski nauczyciel dosłownie przyplącił głową to, że podczas lekcji o tolerancji i państwie świeckim (!) pokazał słynną karykaturę Mahometa z tygodnika „Charlie Hebdo”. Wszystkie te sytuacje łączy radykalizm, który ma swoje różne oblicza i można by go porównać do wyroków Trybunału Konstytucyjnego – raz domagamy się ich natychmiastowej publikacji, by chwilę później liczyć na to, że jednak niektóre nigdy nie znajdą się w Dzienniku Ustaw. A jaką funkcję w tym świecie ma satyra? Na pewno nie stoi cichutko z boku, tylko dolewa oliwy do ognia, w dobrym i złym sensie. Na wystawie w CSW trudno jednak to poczuć, bardziej współczesne problemy związane z satyrą bowiem właściwie w ogóle się na niej nie pojawiają.

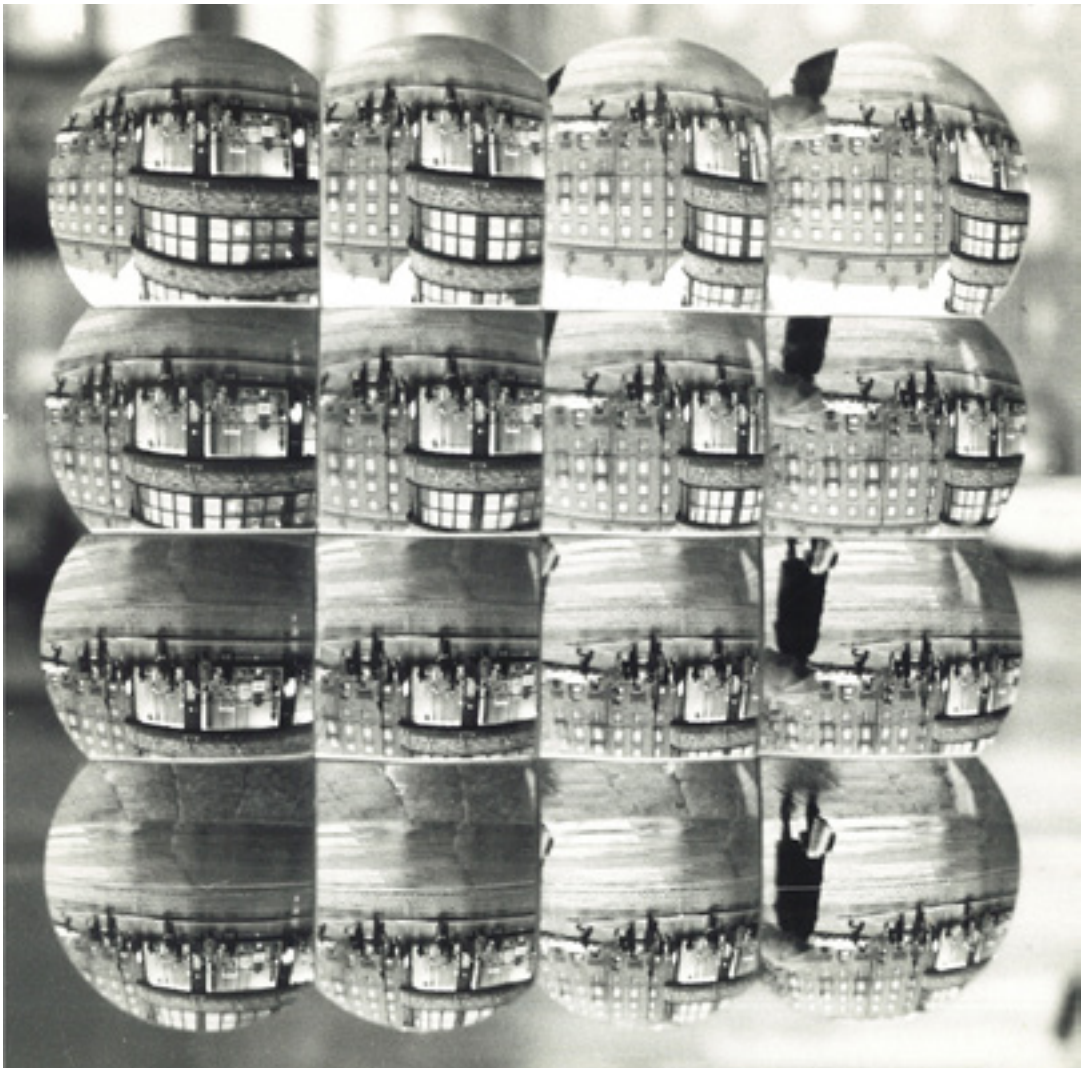
To zaś, co dominowało na *Żartach żartami* przynajmniej pod kątem wizualnym, to różnego typu *ready mades* i sztuka przedmiotu. Już na dzień dobry można było potknąć się o pracę *Ciepłe powitanie* Woody’ego De Othello, czyli zestaw powiększonych klamek, wizjerów, zawiasów czy kłódek położonych uprzejmie na wycieracze. Żanna Kadyrowa heheszkująca z rynku sztuki przygotowała stoisko z dziełami w formie produktów spożywczych. Amanda Ross-Ho przemieniła pediatryczne ideogramy ze skali oceny bólu w patchworkowe tonda, a Lin May Saeed ze znalezionych śmieci skonstruowała inspirowaną Rodinem rzeźbę *Czyści-ciela*. Seksapilu ekspozycji dodawał inspirowany Césarem

Palec V Anny Uddenberg, a ironiczną wariację na temat aktu miłosnego zaproponowała Nicole Wermers, która przedstawiła stosunek okapu kuchennego z suszarką do rąk. Dozie Kanu zażartował sobie z idei prędkości przez skonstruowanie z części samochodowych efektownych ławeczek (według opisu kuratorskiego artysta „nabija się z performatywności bycia czarnym”, ale chyba lepiej w to nie wnikać, szczególnie jeśli jest się białą krytyczką z Polski). Natomiast jedne z bardziej urzekających wizualnie prac przedstawiła Marie Mul; powstałe z inspiracji paleniem i dymem papierosowym obiekty tworzone przez tę artystkę nawiązują do inwencji palaczy, którzy z każdego przypadkowego przedmiotu mogą zrobić sobie popielniczkę. Wybór prac na wystawie w CSW był więc wdzięczny, problem w tym, że z tytułowym zagadnieniem satyry się rozmiął, a koncentrował się raczej na specyfice współczesnego warsztatu artysty, w dużej mierze zasadzającego się na żonglowaniu znaczącym i znaczonym.

Takie podejście może oczywiście mieć satyryczny i polityczny potencjał, zabawa będzie udana jednak tylko wtedy, gdy uda nam się przestawić puzzle w odpowiednim momencie, miejscu i kontekście. Jak jednak pokazała warszawska odsłona *Żartów żartami*, wycucie sytuacji to najłabsza strona duetu Slavs and Tatars. W Polsce roku 2020 bardzo potrzebujemy ostrego, interwencyjnego, a czasem nawet grubiańskiego humoru, który rozsadzi bąbel politycznej hipokryzji – wystawa w CSW tymczasem oferowała żarty raczej wsobne, a niektóre pokazane na niej prace były wprost pochwałą introwertyzmu. Ma to swój urok – pewnie wielu z nas chętnie dołączyłoby do wymyślonej przez Hamję Ahsana Federacji Aspergistanu i dostrzega ironiczny charakter patyczakowych figur Honzy Zamojskiego przedstawiających plemię bezgłowych Blemiów z krainy pozbawionej uczuć i emocji. W polskim kontekście intencje artystów i kuratorów wydają się jednak obracać przeciwko nim samym, ich żarty blakną, a sama wystawa właściwie staje się smutnym potwierdzeniem artystycznej niemocy wobec „dobrej zmiany” w kulturze. Najlepiej ten problem zilustrował chyba Bolesław Chromy, także zaproszony na wystawę. Jego plakat *O czym myśleć, gdy się to wszystko widzi i nie da się nic zrobić?* powieszono na tablicach reklamowych należących do agencji City Poster, na których regularnie prezentowane są plakaty Wojciecha Korkucia. I to był najzabawniejszy moment tej wystawy – a że niezamierzony, to na dobrą sprawę smutny.

Karolina Plinta

Jerzy Rosołowicz. *Fotoneutronikon*, 1972
dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu



JERZY ROSOŁOWICZ. Działanie neutralne

Galeria Piekary, Poznań
17 lipca – 25 września 2020
kuratorzy: Jarosław Kozłowski, Cezary Pieczyński

Jerzy Rosołowicz to artysta dobrze rozpoznany i doceniony. Jego twórczość znana jest z licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych organizowanych na przestrzeni dziesięcioleci, obecna jest też w kolekcjach najważniejszych instytucji muzealnych w kraju. Po raz kolejny przypomniła ją poznańska Galeria Piekary na wystawie *Jerzy Rosołowicz. Działanie neutralne*. Pokazano rzetelny zbiór prac i dokumentacji z najbardziej chyba znaczącego okresu w twórczości artysty związanego z działaniami na gruncie sztuki „niemożliwej”, o silnie

konceptualnym charakterze, której Rosołowicz był w Polsce jednym z pionierów. Tak określony zakres nakazał pominąć wczesne prace, wykonane tuszem, gwaszem i akwarelą, oraz kojarzone z malarstwem materii obrazy w technice olejnej z domieszką gipsu i papki papierowej, jak również akwarele z motywami kwiatowymi zrealizowane pod sam koniec życia artysty. Osią wystawy jest „działanie neutralne”, jedno z kluczowych pojęć w twórczości i refleksji Rosołowicza, ukazane tu przez pryzmat prac stanowiących jego wizualny ekwiwalent.

Warto dodać, że wiele obiektów i druków pochodzi ze zbiorów prywatnych. Nie są to zatem wypożyczenia z łatwiej dostępnych publiczności kolekcji muzealnych. Jednak poznańska prezentacja twórczości i przemysłów artysty z tego okresu pozostawia pewien niedosyt. Najpierw jednak parę słów o tym, co konkretnie zaprezentowano w Piekarach.

Teoretyczny fundament wystawy stanowią przytoczone w całości najważniejsze teksty Rosołowicza: *Teoria funkcji formy* (1962) i *O działaniu neutralnym* (1967), w których artysta wprowadza podstawowe pojęcia formułowanej przez siebie refleksji – odróżnia formy o funkcji bezwzględnej od tych o funkcji względnej, ustanawia hierarchię odkrywczą i wtórnej aktywności ludzkiej, kwestionuje pojęcia postępu i rozwoju czy wreszcie dostrzega alternatywę dla działania celowego w „świadomym działaniu neutralnym”, które nie przynosi szkody ani pożytku. Przestrzeń galerii wypełniają obiekty, których materialna forma jest emanacją myśli Roso-

łowicza. Skąd zatem niedosyt? Na wystawie uderza skąpość kuratorskiego komentarza na temat prezentowanych prac i tekstów. Towarzyszące pokazywanym obiektom i drukom podpisy ograniczają się do tytułu, daty rocznej i informacji o zbiorach, z których pochodzą. Tekst zamieszczony w broszurze także nie wychodzi poza zakres standardowej noty biograficznej o artyście, jakich wiele odnaleźć można w publikacjach i na stronach internetowych. Czy to wada? Być może nie, ale pamiętajmy, że mamy do czynienia z artystą, którego twórczość jest już zasadniczo znana i wielokrotnie oglądana przy różnych okazjach. Rosołowicz nie jest twórcą anonimowym, którego dzieła domagałyby się w pierwszej kolejności ogólnej prezentacji i wprowadzenia. Jest jednym z tych artystów, w których przypadku prezentacja twórczości pójść może o krok dalej. Stąd pokusa, by powiedzieć o niej coś więcej: sformułować nowe interpretacje, uwypuklić wąski wycinek i szczegółowo go przeanalizować lub wręcz przeciwnie – usytuować praktykę Rosołowicza w szerszym polu i odnieść ją do koncepcji wywodzących się spoza niej samej czy też zapytać o aktualność jej przesłania.

Osią wystawy w Galerii Piekary jest „działanie neutralne”, jedno z kluczowych pojęć w twórczości i refleksji Rosołowicza, ukazane tu przez pryzmat prac stanowiących jego wizualny ekwiwalent. Warto dodać, że wiele obiektów i druków pochodzi ze zbiorów prywatnych. Mimo to poznańska prezentacja pozostawia pewien niedosyt.

łowicza. *Obraz dwustronny* (1967) to jedno z pierwszych dzieł artysty zrealizowanych z użyciem soczewek, z którymi pracował także w późniejszych *Neutronikonach*, kiedy przekształcał dzieło sztuki w narzędzie do obserwacji świata. Na wystawie doświadczyć możemy generowanego przez nie obrazu, a także – dzięki fotografiom z serii *Fotoneutronikon* (1972) – przekonać się, co widział przez nie artysta. Słynne działanie *Kineutronikon* (1975), czyli „nieskończona filmowa antydokumentacja sfery widzialnej”, przywołane zostaje w formie obiektu – worka ze „zneutralizowaną” przez Rosołowicza taśmą filmową – oraz druku dokumentującego tytułową akcję przeprowadzoną w 1975 roku w poznańskiej Galerii Akumulatory 2. Wystawa obfituje również w inne autorskie druki przedstawiające zamysły artysty wpisujące się w nurt „sztuki niemożliwej”, takie jak śmiały architektoniczny projekt *Neutrdrom* (1967), wizja *Kreatorium kolumny stalagnatowej Millenium* (1970), nieco autoironiczne *Narzędzie do łowienia rosy* czy też partytura *Koncertu na 28 poduszek i zachód słońca* (1968). Imponująco prezentuje się także pokazany w całości późny cykl 19 rysunków *Telehydrografiki* (1980) będący świadectwem zainteresowania Rosołowicza radiestezją.

Kuratorzy wystawy nie zdecydowali się jednak na taki ruch. Choć deklarują spojrzenie na sztukę Rosołowicza przez pryzmat „działania neutralnego”, to fascynujące skądinąd pojęcie pozostaje właściwie nieskomentowane. Twórcy pokazu całkowicie oddają głos artyście, gdy prezentują wybór jego tekstów teoretycznych i rezygnują tym samym z przeprowadzenia zwiedzających przez meandry spójnej i głębokiej, lecz niekoniecznie przystępnej refleksji teoretycznej Rosołowicza. Streszczają ją jedynie pokrótce w nocie kuratorskiej, w której operują licznymi cytatami z samego artysty. Nie dowiadujemy się zatem, dlaczego pojęcie to stało się tematem przewodnim wystawy i kluczem do prezentowanych tu dzieł, jak jest ono tutaj rozumiane i jak idea ta przejawia się w pracach, pomysłach i projektach Rosołowicza. Wiele pozostaje tu w sferze kuratorskiego niedopowiedzenia, a wysiłek poznawczy i interpretacyjny przerzuca się w całości na zwiedzających. To po ich stronie leży poskładanie w całość wątków teoretycznych i połączenie ich z poszczególnymi projektami. Otrzymujemy informacje, ale opowieść musimy ułożyć sami.

Z jednej strony jest to podejście w jakiś sposób uczciwe, motywowane być może chęcią powstrzymania się przed przegadaniem pokazywanego materiału, narzucaniem własnej wizji czy określonej interpretacji. Opiera się ponadto na wierze w zaangażowanie i wnikliwość zwiedzających. Niesie ono

jednak ze sobą ryzyko przeoczeń oraz prześlizgnięcia się po aporiach i paradoksach tak istotnych dla twórczości i refleksji Rosołowicza, jak chociażby te związane z jego rozumieniem relacji między naturą i kulturą – jak pisał Stefan Morawski w katalogu wystawy artysty w CSW Zamek Ujazdowski w 1994 roku, w jego sztuce „naturalność szła w parze z racjonalnym porządkiem rzeczy, mimo że prawdy podstawowe mają być intuicyjnie i przypadkowo wyczuwane [...]. Natura jest paradygmatyczna, ale jej paradygmat powołuje do życia kultura”. W towarzyszącym wystawie teście kuratorzy zaledwie sygnalizują paradoksalność myśli Rosołowicza. Jak piszą, „wynikiem działania neutralnego mogą być obiekty sztuki – «formy o funkcji bezwzględnej» tworzone przez człowieka (!)” – choć formy takie tworzy przecież natura. Tymczasem w zawiłościach teoretycznej propozycji artysty nie jest trudno się zagubić, zwłaszcza gdy przyswaja się ją w formie galeryjnej (a nie muzealnej) wystawy i tekstów zamieszczonych na ściennych planszach. Być może inną strategię przyjęto w katalogu wystawy, jednak w momencie pisania tego tekstu nie był on jeszcze dostępny.

W świetle dzisiejszego niezrównoważonego rozwoju cywilizacji, przeludnienia, szaleńczej eksploatacji bogactw naturalnych czy realnego zagrożenia katastrofą klimatyczną koncepcje Rosołowicza wydają się profetyczne, a zawarte w nich ostrzeżenie i postulat – przerażająco aktualne.

Wart zauważenia, lecz niewypuklony pozostaje fakt, że postulaty Rosołowicza mają wymiar tyleż estetyczny, ile etyczny. Ciekawie byłoby zatem wspomnieć o tym, jak zaskakująco aktualne pozostaje w dzisiejszym świecie sformułowane przez niego ponad pół wieku temu przesłanie. W *Teorii funkcji formy* artysta pisał: „W chwili, kiedy stoimy w obliczu katastrofy, należy zdać sobie sprawę z tego, że jeśli ona nastąpi, to będzie ostatecznym wynikiem naszego działania celowego. Musimy pamiętać, że sytuacja, w której żyjemy, jest konsekwencją naszego działania celowego [...] bowiem w ostatecznym rozrachunku doprowadziło nas do realnych możliwości samozagłady”. W świetle dzisiejszego niezrównoważonego rozwoju cywilizacji, przeludnienia, szaleńczej eksploatacji bogactw naturalnych czy realnego zagrożenia katastrofą klimatyczną jego słowa wydają się wręcz profetyczne, a zawarte w nich ostrzeżenie i postulat – przerażająco aktualne. Nie wybrzmiewa to jednak na wystawie choćby jako teza, z którą można by się zgodzić lub polemizować.

Innym ciekawym i wartym zaznaczenia zagadnieniem mogłoby być także sytuowanie oraz autosytuowanie się Rosołowicza w krajobrazie powojennej sztuki awangardowej i wobec terminów stosowanych do opisu jej nurtów, zwłaszcza tych związanych ze sztuką pojęciową/konceptualną. Zapiski w opublikowanym niedawno dzienniku artysty pokazują, jak problematyczne były dla niego tego rodzaju kategoryzacje.

W katalogu do wspomnianej wystawy w CSW zwracał już na to uwagę Grzegorz Sztabiński, który stwierdził, że „sens twórczości Rosołowicza odnosi się do pytania o miejsce człowieka w naturze i rolę tworzonej przez niego kultury, dotycząc fundamentalnych zagadnień filozoficznych. Artysta wyprowadził go z namysłu nad materią, znajdując własny sposób powiązania jej z ideą – odnajdując ideę w tym, co materialne”.

Warto wspomnieć, że zagadnienia materii w kontekście szeroko pojętej refleksji konceptualnej w sztuce stały się przedmiotem analiz mających na celu ukształtowanie nowego spojrzenia i przewartościowanie utartych ram pojęciowych, jak w niedawnym tomie *Conceptualism and Materiality* pod redakcją Christiana Bergera. Przywołuję ten przykład, by podkreślić, że nie mamy tu do czynienia ze sztuką martwą; przeciwnie, cały czas formułowane są nowe wnioski i interpretacje pozwalające lepiej ją zrozumieć i uniknąć zamknięcia się

BOGNA BURSKA, Krew i cukier. Prace 2000–2020

Trafostacja Sztuki w Szczecinie
27 sierpnia – 2 października 2020
kurator: Stanisław Ruksza

Trafostacja Sztuki to instytucja, która ciągle uczy się samej siebie, z różnym skutkiem. Pamiętam doskonale dziwaczne otwarcie Trafo, zainaugurowane wystawą Ryszarda Waśki, jak i późniejszy międzynarodowy program galerii powstający pod kierownictwem spółki Baltic Contemporary. Organizowane przez Constanze Kleiner i Mikołaja Sekutowicza wystawy w zasadzie cieszyły się zainteresowaniem szczecinian (największy hit, którego pod względem popularności nie pobiła jak dotąd żadna inna wystawa, to były misteryjne kiczdyła Nicola Samoriego), były jednak oderwane od lokalnego kontekstu, koniec końców spółka BC nie okazała się także szczególnie dobrym zarządcą. Na tym tle dyrektorska kadencja Stanisława Rukszy, przedłużona w tym roku o kolejne pięć lat, jawi się jako organizacyjna idylla. W Trafostacji Sztuki przeważają prezentacje polskich artystów, zakończyły się więc kłopotliwe dywagacje, czy Trafo nie jest przypadkiem zawłaszczana przez Niemców (Szczecin to polskie miasto ze słowiańską prehistorią – pozwolę sobie przypomnieć), do drzwi galerii przestali pukać komornicy, a wcześniej obrażeni na instytucję pracownicy Akademii Sztuki zaczęli wreszcie przychodzić na wystawy, ba, nawet sami w niej wystawiać (patrz wielka wystawa Kamila Kuskowskiego). Jednak patrząc na program proponowany przez Rukszę, można odnieść wrażenie, że przez ostatnie trzy lata bazował on głównie na swoim śląskim kapitale i prowadził szczecińską galerię tak, jakby ciągle był jeszcze w Bytomiu (tutaj przykładem niech będą kolejne wystawy przygotowywane razem z Meet Factory i powracający temat Mitteleuropy). Ruksza ma jednak kolejne pięć lat na rozruch i kto wie, może wreszcie poczuje wiatr w żaglach – który nie tylko pozwoli mu na przyjemny dryf po Zalewie Szczecińskim, ale i na kreowanie programu, którym wgryzie się w lokalny, bałtycko-przygraniczny dyskurs. Na otarcie łez zostają prezentacje polskich artystów, z czego, jak obserwuję, najlepiej wypadają wystawy solowe polskich artystek. Mam na myśli

Choć nowe prace malarskie Bogny Burskiej nie przekonują, jej wystawa *Krew i cukier* w Trafostacji Sztuki – jeśli potraktować ją jako fantazyjny esej na temat krwi w kulturze, sprawdziła się całkiem nieźle.

wiosenny pokaz Zorki Wollny (który w poprzednim numerze „Szumu” recenzował Stach Szablowski) oraz pokazaną na przełomie lata i jesieni wystawę Bogny Burskiej.

Bogna Burska to przypadek trochę podobny do Wollny – jest to artystka dojrzała, z dorobkiem, który jest niby znany, ale nie doczekał się jeszcze wyczerpującego podsumowania. Burska jest przede wszystkim kojarzona jako twórczyni wideo, która wytrawnie potrafi operować językiem kina i odsłaniać jego konwencje, a ostatnio intensywnie działa także w obszarze sztuk scenicznych. Nie każdy zaś pamięta, że zaczynała jako malarka, absolwentka pracowni gościnnej Leona Tarasewicza na warszawskiej ASP, od którego najwyraźniej przejęła zamiłowanie do mocnych malarskich efektów. Udowodniła to podczas wystawy absolwentów mistrza w Zamku Ujazdowskim w 2001 roku, kiedy to zaalała cały zamkowy korytarz czerwoną farbą, przemieniając go w scenerię szczególnie spektakularnej zbrodni. Tym właśnie tropem postanowił pójść Stanisław Ruksza, gdy przygotowywał – jak to dumnie oznajmił w kolofonie wystawy – największy jak do tej pory indywidualny pokaz prac Burskiej. Było na nim coś nowego, coś starego, ale mało znanego, a ten zbiór uzupełniało kilka najbardziej ikonicznych prac artystki – przyznaję, że to dość zgrabna wystawiennicza formuła. Oczywiście pod warunkiem że same dzieła również nas przekonują. Jak to wypadło w przypadku Burskiej?

Tytuł wystawy – *Krew i cukier* – naprowadza na podstawową figurę retoryczną, która rządzi tym pokazem. Zobaczmy na nim prace, które z jednej strony przyciągają wzrok, fascynują, ale mogą budzić też obrzydzenie. Na samym początku wystawy, w głównym hallu dawnej transformatorowni, zainstalowanych zostało 12 obrazów z dyplomowego cyklu Burskiej (2001). Ekspresyjne, malowane przeważnie dłońmi obrazy wyglądają jak ślady rytualnych performansów Hermanna Nitscha. Niektóre z płócien są bardziej oszczędne, malowane głównie czerwoną farbą,



Bogna Burska, *bez tytułu*, 2001, fot. Andrzej Gołc
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

inne przypominają mrowiska, w których kolor pogłębia się do samej czerni. Koncept tych prac jest prosty, ale wydaje mi się, że jego siła leży właśnie w prostocie i brawurze; nawet po 20 latach wywołują dobre wrażenie i kojarzą się trochę z kobiecym szaleństwem rodem z *Suspirii* Luki Guadagnina. Odczucie to wzmacnia zawieszona obok sporych rozmiarów pajęczyna, spleciona z czerwonych nici i kępek włosów (*Siostry szeliste*, 2020, instalacja stworzona we współpracy z Katarzyną Łygońską) – ni to robótka, ni pułapka ze zwisającymi smętne resztkami jakiejś ofiary, która została jeszcze zestawiona z dobrze znanym filmem *Arachne* (2003), przedstawiającym tarantulę przechadzającą się po kobiecym buduarze.

Ten całkiem niezły zestaw uzupełnia jeszcze kilka prac z nowego malarskiego cyklu Burskiej, teoretycznie opartego na podobnym koncepcie, tyle że dużo bardziej utemperowanego. Są to głównie akwalele przedstawiające

abstrakcyjne plamy barwne przypominające plamy krwi lub nitki żyłek. Ich tytuły – *Śmierciopieśń*, *Nowe kontynenty*, *Zła krew*, *Kraken*, *Krew nie woda* – brzmią trochę jak tytuły baśni lub filmów grozy, wywołują ciekawe skojarzenia i podciągają same prace, które nie mają jednak energii swoich poprzedników, są, delikatnie mówiąc, nijakie. To też mówi coś o samej Burskiej, która, mam wrażenie, jest jednak bardziej artystką konceptualną niż malarką. Nowe obrazy raczej nie broniły się jako autonomiczne dzieła i pewnie wystawa niewiele by straciła, gdyby ograniczono ich liczbę. Ratowała je obecność prac filmowych, fotografii różnych zastanawiających obiektów, jak choćby krwawych diamentów zrobionych z cukru, pomiędzy które powitykane zostały – znowu – pukle włosów. Znakomita większość tych prac poruszała problem krwi lub wykorzystwała go jako motyw, a pójście za rozlicznymi tropami pozostawionymi przez artystkę mogło przynieść sporo uciechy



Bogna Burska, bez tytułu, 2000, fot. Andrzej Golec
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

humanistom rozsmakowanym w intelektualnych roszadach. Nie ma w końcu chyba pojemniejszego symbolu niż krew. Krew jest święta, a zarazem straszna, to symbol zbrodni, ofiary, życia. Może sygnalizować chorobę lub problemy, ale także być oznaką zdrowia i płodności. Krew była eksploatowana w kulturze na różne sposoby, a filmowe przykłady przybliżają choćby foundfootage’owe prace Burskiej, wyeksponowane na parterze i piwnicy (*Found footage* z 2008 roku oraz stworzone razem z Michałem Januszańcem *Tysiąc śmierci* i *Serce takie białe*). Krew ma również rozległą malarską historię (ach, te odcięte głowy różnych Holofernesów, święci okrwawieni własną męką, Maraci w krwawych kąpielach!) i – jak podkreśla w wypowiedziach sama artystka – była także używana jako farba. *Farba znaczy krew* – zatytułował swoją książkę o łowiectwie Zenon Kruczyński, a w 2019 roku hasło to wykorzystała Natalia Sielewicz, tworząc wystawę o malarstwie kobiet. Jakimś zbiegiem okoliczności Bogna Burska się na niej nie znalazła, a mogłaby, ponieważ krew na jej obrazach dość sugestywnie kojarzy się także z przemocą i cierpieniem kobiet. Gdy patrzymy na wczesne płótna z chmurą krwawych odcisków, mimochodem myślimy, do kogo mogłyby należeć: do jakiego przypadkowej nieszczęśnicy czy może do ofiary patriarchalnego systemu? Burska, choć lubi operować na bardzo uniwersalnych metaforach, w kilku miejscach pozwoliła sobie dokładnie wskazać paluszkami agresora. Na oknach w sali na piętrze stworzyła krwisty witraż, desperackie odciski dłoni ofiar, przez które widać stojący po drugiej stronie ulicy kościół św. Jana Ewangelisty – w 2002 roku zrobiła podobną pracę w kościele Mariawitów w podwarszawskiej Pogorzeli. Do problematyki religijnej nawiązuje również inna studencka praca Burskiej, którą można było zobaczyć w Trafo – seria żywnych odlewów dłoni złożonych w geście modlitwy (2000). Wreszcie, skoro jesteśmy w temacie krwi i religii, nie mogło zabraknąć na szczecińskiej wystawie wątku żydowskiego poruszonego w filmie *Tyzyfone i Alekto* (2018), który Burska zrobiła

we współpracy z Michałem Januszańcem i Ewą Hevelke przy okazji wystawy *Krew. Łączy i dzieli* w Muzeum Polin. Główną postać odgrywa w nim Andrzej Kłak, który opowiada o tym, jak odkrywał żydowskie pochodzenie jednego ze swoich dziadków i obserwował paradoksalne wyparcie tego faktu przez resztę rodziny. Zdaje się, że za pomocą hasła „wykluczeni” na szczecińskiej wystawie można było przeczytać rejestrację spektaklu *Bunt głuchych*, pokazanego w 2018 roku w Zachęcie, który jest przy okazji jednym z momentów sugerujących interdyscyplinarne zainteresowania artystki, tutaj zaprezentowane w stopniu ograniczonym – szkoda, biorąc pod uwagę, że to chyba w takich produkcjach Burska czuje się teraz najlepiej. Nie zmienia to jednak faktu, że wystawa w Trafostacji – jeśli potraktować ją jako fantazyjny esej na temat krwi w kulturze, sprawdziła się całkiem nieźle. Kluczowa dla artystki zasada ambiwalencji – zestawienie pięknego z obrzydliwym, radosnego z tragicznym – powracała na wystawie w różnych wariantach. Znalazły się tutaj cykle fotograficzne *Algorytm* i *Życie jest piękne*, na których okaleczone ludzkie kikuty czy sceny z operacji zostały zestawione z obrazami kwiatów; fotografie z cyklu *Droga* przedstawiające plamy krwi na białym puchu śniegu; wreszcie, zobaczyć można tu było ikoniczną pracę *Małgorzata*, na której piękna kobieta „zdobi” swoją szyję naszyjnikiem z krwi. Przywołany w tytule wystawy cukier – substancja słodka, dająca przyjemność – został wykorzystany w kolejnej nowej pracy Burskiej, cyklu obrazków malowanych na cukrowej masie, przedstawiających scenki antycznych bachanaliów. Uzupełnieniem tych beztroskich prac był album z fotografiami rzeźb antycznych, na którym ktoś zostawił ślady krwi. Jakby dla przypomnienia, że w kulturze, czy też po prostu w życiu, pięknu często sekundują przemoc, cierpienie i śmierć. Skoro jest cukier, to musi być i krew.

Karolina Plinta

VII Performans na dźwięki. Hommage à Andrzej Mitan

Galeria XX1, Warszawa
15–25 września 2020
kuratorzy: Zbigniew Belowski, Marcin Krzyżanowski, Ryszard Ługowski

Wystawa wraz z koncertem-pokazem pod tytułem *Poza czasem i przestrzenią* tworzyły projekt towarzyszący festiwalowi Warszawska Jesień 2020. Wystawa jako załącznik do koncertu czy odwrotnie? Taki kontekstowy – by nie powiedzieć „usługowy” – charakter okazał się sensowną formułą, bo twórczości Andrzeja Mitana (1950–2018) nie sposób ująć przy użyciu jednego medium. Obydwa wydarzenia tworzyły relację, w której akcent położony był na to, że najistotniejsza wartość może zaistnieć pomiędzy nimi, że żadne ze zdarzeń nie jest samoistne i wydestylowane, że oglądamy coś współgrającego z tym, co będzie lub jest słuchane, a dźwięki korespondują z tym, co oglądane, ale też i przywoływane z pamięci. Wystawa na pierwszy rzut oka sprawiała wrażenie raczej suchej i skromnej: archiwalne plakaty koncertów, kilka gablot z obiektami, książki na pulpicie, powiększone czarno-białe dokumentalne fotografie na ścianach, filmy

Andrzej Mitan, *Concert for Fish*, 2011, fot. Ignacy Skwarcan
dzięki uprzejmości Galerii XX1 w Warszawie



wszystko umieszczono na ścianach i pod nimi, a dwa płaskie telewizory na parapetach wielkich witryn emitowały cztery krótkie filmy Grzegorza Rogali powstałe we współpracy z Andrzejem Mitanem. Zapewne pozostawienie takiej ilości pustego miejsca w środku galerii miało sens jako pokazanie przestrzeni na dźwięki emitowane z odtwarzanych filmów oraz dźwięki, które przywołuje pamięć w zetknięciu z plakatami kultuowych koncertów kolejnych muzycznych formacji z udziałem Andrzeja Mitana.

Aktywność twórczą tego artysty, w której działania stricte artystyczne płynnie łączyły się z działalnością organizacyjną, kuratorską i animacyjną, przedstawiały dwie spore wielowątkowe publikacje udostępnione na wystawie. Pierwsza to *Tytuł roboczy 2009 (029 – 030)*, opracowany przez Andrzeja Mitana wraz z Klarą Kopcińską, Józefem Żukiem-Pirowskim i Dobrochną Badorą, druga to książka wydana przy okazji wystawy *Andrzej Mitan. Sztuka (nie)zidentyfikowana* w MCSW Elektrownia w Radomiu w 2017 roku. Znaleźć w nich można teksty i dokumentacje dotyczące wszystkich najważniejszych dokonań Mitana, poczynając od (nie tylko muzycznej) działalności grupy Onomatopeja (1968–1981). Oczywiście przedstawiono w tych publikacjach także dwa najbardziej docenione

Wystawa w Galerii XX1 punktowała tylko wybrane wątki i tonacje aktywności artysty, którego twórczość była przede wszystkim efemeryczna, rozciągnięta na relacje z innymi ludźmi i pomiędzy różnymi dyscyplinami sztuki. W sumie to lepsze niż porywanie się na całościowe podsumowanie.



VII Performans na dźwięki. Hommage à Andrzej Mitan, widok wystawy fot. Ignacy Skwarcan, dzięki uprzejmości Galerii XX1 w Warszawie

projekty tego artysty: wydanie dziewięciu long-playów z serii Klub Muzyki Nowej Remont (1984, 1987) oraz Międzynarodowe Seminarium Sztuki ETC zorganizowane przez Mitana wspólnie z Cezarym Staniszkewskim i Emmettem Williamsem w 1987 roku w Warszawie – uczestniczyło w nim ponad 100 artystów z całego świata i był to pierwszy tego typu festiwal sztuki w Polsce.

Wspomnianą legendarną serię płyt winylowych chętnie bym na wystawie obejrzał, bowiem każda z nich stanowiła unikalny obiekt artystyczny, i to w bardzo szerokim sensie. Ich okładki zostały zaprojektowane przez polskich artystów neoawangardy, a wykonane (w nakładzie po 1000 egzemplarzy) metodą rękodzieła przez grupę entuzjastów. Nieoczywiste zespolenie nowej muzyki i sztuki wizualnej zaistniało dzięki grupowemu działaniu, akcji łączącej pracę artystyczną, wykonawczą i organizacyjną, akcji noszącej wiele znamion happeningu, ale takiego, w którym jedyną widownią byli w zasadzie sami jej uczestnicy. W rezultacie dokonało się coś wyjątkowego: w materialne

obiekty wpisana została aktywność na różnych polach sztuki – i nie tylko sztuki. Coś jak „rzeźba społeczna” w znaczeniu proponowanym przez Josepha Beuysa, ale „społeczna rzeźba elitarna” w rozumieniu elitarności, do jakiego odwoływał się Andrzej Mitan: „Sztuka jest i będzie elitarna, a zarazem otwarta, bezinteresownie oferując dobro w sposób piękny. Jest manifestowanym przez artystę procesem tworzenia niepodległej rzeczywistości”.

Egzemplarze tych płyt znajdują się w wielu muzeach na świecie (między innymi w Centrum Pompidou, w archiwum ruchu Fluxus w Nowym Jorku czy Muzeum Sztuki w Łodzi), ale na wystawie w XX1 fizycznie nie były obecne. Można je było zobaczyć tylko na fotografiach i w niezwykle ciekawych tekstowych opowieściach we wspomnianych książkach. Organizatorzy wystawy skoncentrowali się bowiem na przedstawieniu realizacji Andrzeja Mitana powstałych w ciągu ostatnich 10 lat jego życia, jako artefaktów jeszcze nie tak znanych, jeszcze nie „klasycznych”, a jednocześnie w zamyśle artysty puentujących jego twórczą drogę. Dwa dzieła pokazane na wystawie budowały jej najważniejszy przekaz.

Koncert na ryby z 2011 roku to znamienna dla twórczości Mitana hybryda mediów sztuki i form okołartystycznych. Mamy oto cztery conceptualne obiekty do oglądania – małe akwaria, w każdym z nich znajduje się w wodzie taka sama płyta DVD z wydrukowanym na froncie przedstawieniem trzech ryb z gatunku paletek w trzech intensywnych kolorach (niebieskim, żółtym i czerwonym). Tak „opakowane” płyty nie nadają się już oczywiście do odtworzenia. Ale elementem całego dzieła są też takie same płyty niezanurzone w wodzie. Zawierają film artysty – kompozycję dźwiękową w autorskim wykonaniu, zintegrowaną z ruchomym obrazem. Swobodnie pływającym rybom nadane zostały funkcje nut, a ich trzy kolory to określone rodzaje dźwięków. Powstała z przetranskrybowania ruchu ryb na dźwięki akustyczna przestrzeń staje się punktem wyjścia do improwizacji wokalne z wykorzystaniem pojedynczych głosek. Potem stopniowo kolejne ryby są wyławiane z akwarium, a wraz z ich znikaniem następuje redukcja odpowiednich dźwięków aż do nastania pełnej ciszy. Po chwili słyszymy jeszcze na koniec głos artysty mówiącego: „Od dziś dusze łowić będziecie”. Częścią tego dzieła jest jeszcze także niewielka książka, zawierająca wiele kontekstowych informacji, z których można się dowiedzieć, że woda w czterech małych akwariach zaczerpnięta została u źródeł czterech wybranych przez artystę rzek w ramach specjalnych akcji. Że do każdego akwarium rytualnie wrzucona została specjalnie wykonana srebrna moneta z inicjałami AM. Książka zawiera też relacje/impresje z realizacji wielu etapów tworzenia dzieła przygotowane przez ich uczestników oraz wnikliwą analizę wszystkich elementów dzieła autorstwa historyka sztuki Romualda K. Bochyńskiego. Choć sednem dzieła jest niewątpliwie opisany tu skrótowo film, to tworzą je łącznie dopiero wszystkie wymienione media. Pod względem formalnym jest to zapewne dzieło najpełniej manifestujące inter- i multimedialną postawę Andrzeja Mitana. Zaś w zakresie przekazu funkcjonuje ono w charakterystycznej dla tego artysty sferze, na którą składają się zarówno bliskość aury

sacrum, jak i uznanie znaczenia powszedniości w duchu zen. Odnaleźć można w tym dziele także odniesienia do projektu Klub Muzyki Nowej Remont – podejmuje bowiem ponownie temat opakowania na płyty jako działania conceptualnego (a nie tylko z dziedziny designu) oraz włączenia w dzieło akcji nie ściśle artystycznych, lecz ze sztuką związanych.

Natomiast *Płyty bezdźwięczne* (2015) są ostatnim indywidualnym projektem Mitana, w założeniu artysty zamykającym jego twórczość. Trzy płyty, odlane w brązie, posrebrzane i pozłacane, nazywają się *Bronze Record*, *Silver Record*, *Gold Record*. Ta pierwsza ma rozmiar winylowego LP i typowe spiralne rowki, a pozostałe wyglądają jak CD. Nie są jednak nośnikami dźwięków, lecz ciszy – materializacjami samej idei płyty, tablicami pamiątkowymi płyt do mentalnej kontemplacji. Ich wyprodukowanie było dopełnieniem myśli zanotowanej przez Andrzeja Mitana w publikacji będącej częścią *Koncertu na ryby*: „Wielki Artysta ma w sobie wrażliwość dziecka i mądrość starca. Nie mam nic więcej do powiedzenia, ponieważ dzieci i ryby głosu nie mają”.

Żeby nie nabierało to zbyt ostatecznego i patetycznego charakteru, na ścianie obok gabloty z *Płytami bezdźwięcznymi* w XX1 umieszczono odręcznie pisane kartki z absurdalnymi pseudonimami, jakimi posługiwał artysta (choć przez telefon najczęściej przedstawiał się po prostu „Doktor Kot”). Dalej zaś pokazano fotografie z akcji Andrzeja Mitana przeprowadzonej w 2012 roku podczas promowania w Galerii Foksal albumu Zbigniewa Gostomskiego wydanego przez MCSW Elektrownia w Radomiu. Akcją była autoironiczną celebracją płyty Mitana *Stworzenie świata* (do której okładkę zaprojektował Gostomski).

Wystawa w XX1 punktowała tylko wybrane wątki i tonacje aktywności artysty, którego twórczość była przede wszystkim efemeryczna, rozciągnięta na relacje z innymi ludźmi i pomiędzy różnymi dyscyplinami sztuki. W sumie to lepsze niż porywanie się na całościowe podsumowanie, bo dzięki temu teraz Andrzej Mitan może „łowić nasze dusze”, łowić naszą uwagę, inspirować do dialogu z kilkoma konkretnymi dziełami. Właśnie formułę dialogu z artystą miał przygotowany przez Marcina Krzyżanowskiego koncert *Poza czasem i przestrzenią*, który odbył się 22 września w sali widowiskowej Mazowieckiego Instytutu Kultury. Występ jest dostępny na YouTube – dla mnie najbardziej mitanowski jego składnik to zbiorowa kreacja Olgi Szwajgier, Mieczysława Litwińskiego, Ryszarda Ługowskiego i Tadeusza Sudnika.



Urszula Broll, *Powidoki znad morza*, 1957, wł. Muzeum Historii Katowic

Urszula Broll. Atman znaczy Oddech

Królikarnia, Warszawa
23 czerwca – 27 września 2020
kuratorka: Katarzyna Kucharska

Nie zdążyłam poznać Urszuli Broll. Choć nieraz w moich katowickich czasach bywałam w legendarnej pracowni przy Piastowskiej 1, zawsze mijałam się z jej współzałożycielką. Urszula Broll, wówczas już rzadko tam goszcząca, jawiła się jako mędrczyni z gór, odległa, spokojna, i w tym spokoju onieśmiałająca. Wtedy już od dawna mieszkała w ośrodku buddyjskim w Przesiece, zdystansowana od obiegu artystycznego. Zastanawiałam się czasami, o co mogłabym ją zapytać, gdybym ją spotkała, i zawsze brakowało mi języka w gębie. Wyobrażałam sobie, że cegokolwiek by nie powiedziała, byłaby to gotowa maksyma.

Wystawa retrospektywna w Królikarni była jasna, klarowna. Mandalom i medytacyjnym kompozycjom służy przestrzeń muzeum, zwłaszcza ostatnia sala – rotunda, sprzyjająca namysłowi i obserwacji. Architektura ta pozwala na wejście w przestrzeń głębokiego spokoju sięgającego poziomu, na który większość ludzi nie próbuje nawet dotrzeć. Wrażenie to wywołują symetryczne kompozycje z użyciem prostych geometrycznych form i nasyconych, jasnych barw, bliskie tak sztuce Tybetu, jak powściągliwości trecenta, ale naznaczone absolutną swoistością. Kto zna drogę Urszuli Broll, ten wie, że spokój ten to wynik życia poświęconego praktyce, wielu lat wglądu w wiedzę, studiów nad filozofią i mistyką, wreszcie medytacji.

Ale od początku. W Królikarni pojawiły się też najwcześniejsze obrazy Urszuli Broll, te, przez które miała kłopoty na uczelni, ponieważ były zbyt odległe od estetyki akceptowalnej w czasach dyktatu socrealizmu. Malowała portrety, zwyczajne śląskie twarze. Ale Ślązak to przecież robotnik i mag zarazem. Andrzej Urbanowicz, tak jak Broll pionier i poruszyiciel niezwykle urodzajnego katowickiego undergroundu artystycznego i duchowego, a prywatnie mąż artystki, mówił kiedyś, że tu w powietrzu muszą krążyć jakieś niezwykłe miazmaty. W 2015 roku Muzeum Historii

Katowic zorganizowało wystawę wczesnych prac Urszuli Broll i Andrzeja Urbanowicza. Obrazy z katowickiej wystawy (część z nich pojawiła się także w Warszawie) pochodziły z okresu fascynacji obojga artystów malarstwem materii, wcielanej w życie w ponurych realiach byłego Stalinogrodu. Urbanowicz działał jak alchemik; Broll szukała już wtedy harmonii i symetrii, które później uwidocznia się w jej mandalach. Ale była w nich też materia świata, z którego się zrodziły, z surowizny i chropowatości Śląska; coś z węgla, pyłu, metalu, smaru. Malarka nadała im jednak nazwę z zupełnie innego porządku, muzycznego, nazywając je „alikwotami”.

Ale jeszcze zanim poddasze przy Piastowskiej stało się ośrodkiem medytacji i generatorem kontrkultury, powstawało tu malarstwo awangardowe w sposób nie kontestatorski, a konsekwentnie osobny. Osobność, istnienie równoległe, jakby satelitarne – to skojarzenia, które powracają regularnie, gdy myślę o śląskim undergroundzie w ogóle, ale najsilniej chyba wtedy, gdy mowa o Broll. Bertrand Russell pisał kiedyś, że gdy ustanawiamy byty względem siebie, gdy porównujemy je, zamiast postrzegać je osobno, powstaje zaczyn zawiści, natomiast stajemy się wolni od tego uczucia, gdy znika odruch czy potrzeba postrzegania wszystkiego w konkurencyjnej relacji (co przypomina nieco stan beznamiętności i spokoju w buddyzmie; w *Sutta Nipata* jest napisane, że „człowiek, który jest łagodny i przytomny, bez ślepej wiary niczemu nie okazuje niechęci. [...] Ponieważ rozumie, jakimi rzeczy są, jest wolny od zależności i nie polega na niczym. Dla niego nie ma już lgnięcia do istnienia i nieistnienia”). Urszula Broll ze swoją twórczością sprawiała wrażenie, jakby na wczesnym etapie osiągnęła ten stan wolności: owszem, jej inspiracje są widoczne, ale wywołują wrażenie, jakby artystka idąca konsekwentnie własną drogą jedynie musnęła je w przelocie. *Teoria widzenia* Władysława Strzemińskiego, Joan Miró, Maria Jarema, przygodne zazębianie się z modernizmem, malarstwem informel – to zjawiska i postaci, które przemknęły i pozostawiały pewien ślad, ale artystka widocznie nie czuła potrzeby zapisania się do nurtu, wystarczyła próba, wprawka; nie przez przypadek prace te zajmowały na wystawie tylko jedną, pierwszą, salę.

Podobnie wygląda jej droga inicjatorce zdarzeń: tak jakby uruchamiała maszynierię, która dalej jechała już dzielnie

Symetryczne kompozycje z użyciem prostych geometrycznych form i nasyconych, jasnych barw bliskie są tak sztuce Tybetu, jak powściągliwości trecenta – ale naznaczone przy tym absolutną swoistością. Spokój ten to wynik życia poświęconego praktyce, wielu lat wglądu w wiedzę, studiów nad filozofią i mistyką, wreszcie medytacji.



sama. Należała wszakże do założycieli grup St-53 (do której zaprosiła Urbanowicza), kręgu Oneiron, wreszcie pierwszej wspólnoty buddyjskiej w Polsce. Swoimi działaniami, studiami nad mistyką, spotkaniami, przekładami uruchomiła ten pulsujący, nieustannie ewoluujący byt, którym stała się pracownia przy Piastowskiej 1. Jerzy Illg, swego czasu częsty gość katowickiego poddasza, nazwał ją kiedyś „duchowym akumulatorem”. Wywoływała wrażenie artystki i osoby obdarzonej niebywałą mocą sprawczą, a jednocześnie rezydującą w oddali, w ciszy, spokojna i mocna jak góra, jakby jeden jej gest miał siłę tysiąca innych.

Wspominam o śląskim kontekście, bo Urszula Broll, choć wcześniej pożegnała się z realistyczną czy choćby impresyjną relacją z regionem, to jej praktyka i droga wynikają pod pewnymi względami z jego kontekstu i umożliwiły czy uczyniły oczywistą osobność. Śląsk jest, a przynajmniej był, krainą autodydaktów, ludzi, u których samodzielna potrzeba zdobywania wiedzy kształtuje postawy niezależne. Niepełne, przypadkowe strzępki wiedzy, do których dociera się własnymi drogami, sklejają się w nowatorskie sposoby widzenia świata. Mieli to malarze janowscy, miał Janosch. Był też Śląsk krainą

ezoteryki, teozofii, samodzielnych duchowych poszukiwań; wspominany tu Andrzej Urbanowicz kolekcjonował numery wydawanego przed wojną w Wiśle „Lotosu”. Z tego względu ścieżka Urszuli Broll wydaje mi się raczej znamienna, charakterystyczna dla tej matrycy. W jej pracach nie było już nic ze śląskości – poza etosem filozofa samouka. Już St-53 była przecież grupą samokształceniową, a w Oneironie, czyli Lidze Spostrzeżeń Duchowych założonej w latach 60. na kontrkulturowej fali, na własną rękę tłumaczono (Broll przekładała na polski Carla Gustava Junga), studiowano dawne pisma i nowe idee.

Stąd słynne *Czarne karty*, które również umieszczono na wystawie – tyleż surrealistyczna gra nawiązująca do myśli André Bretona, ile eksperymentalna metoda eksplorowania archetypu i symbolu, którymi katowiccy artyści byli zafascynowani. Urszula Broll wylosowała w grze słowo „Atman”, oddech, umieszczone w tytule retrospektywy. Czarne karty miały korzenie w piśmie automatycznym, w próbach zaglądania w podświadomość, analizie skojarzeń pod kątem symboli. System ten był, co typowe dla fascynacji mistyką z lat 60. i 70., synkretyczny; współistniały w nim buddyzm, kabała, tantra i alchemia, ale karty konstruowano nieco na zasadzie komponowania mandali. W przypadku Broll był to przystanek w pewnej kontynuacji, gdyż objawienie harmonii przewijało się jako wątek co najmniej od czasu *Alikwotów*. Malowanie kompozycji opartych na strukturze mandali wydaje się więc naturalnym etapem rozwoju. Rezultaty, które osiągnęła, mogą przywołać na myśl prace innej eksplorującej duchowość malarki, przeżywającej obecnie swój renesans Hilmy af Klint. O ile jednak szwedzka artystka postrzegała siebie w sposób typowy dla epoki triumfów teozofii rozumianej jako medium rejestrujące obrazy równoległej rzeczywistości, o tyle u Broll mamy do czynienia raczej z procesem głębokiego wglądu, pracy poznawania siebie. Jak mówiła sama artystka: „Mam bardzo głęboki kontakt z własnymi pracami i tworzę je właściwie dla siebie, dla poznania tego, czego jeszcze o sobie nie wiem”.

Jung pisał o mandali, że jest obrazem odkrywającej siebie Jaźni, że raczej jest odkrywana niż tworzona czy – mówiąc językiem fenomenologii – jawi się jej twórcy jako zapis, świadectwo stanu, w jakim jest i kim jest. Przejrzystość i precyzja wizji Urszuli Broll widoczna w jej późnych akwarelowych pracach to zapis, mam wrażenie, jaźni pracowicie odkrywanej, ale przede wszystkim osobliwego spokoju płynącego z (procesu) samopoznania.

Olga Drenda

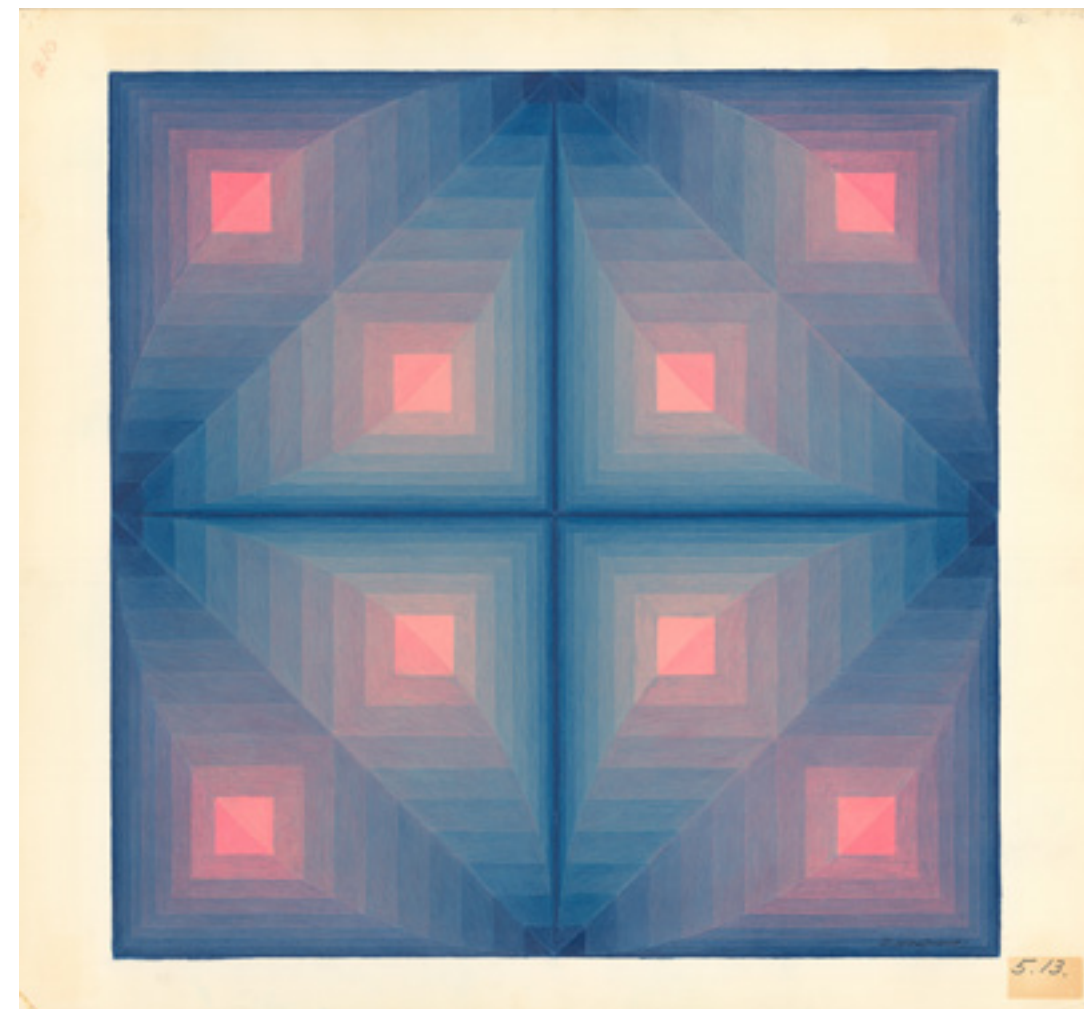
Notes ryski. Śladem linii Wacława Szpakowskiego

Muzeum Sztuki w Łodzi

23 października 2020 – 28 lutego 2021

kuratorka: Inga Lāce

opieka kuratorska ze strony MS2: Jakub Gawkowski



Zanis Waldheims, *Rysunek 210*, 1966, dzięki uprzejmości Łódzkiego Narodowego Muzeum Sztuki

Wystawa Wacława Szpakowskiego w łódzkim Muzeum Sztuki wraca do wczesnych lat tego intrygującego artysty, jednego z pionierów abstrakcji geometrycznej, a jednocześnie konfrontuje jego twórczość z pracami artystów młodego pokolenia.

W 1897 roku rodzina Wacława Szpakowskiego przeprowadziła się do Rygi. Tam też w 1903 roku zaczął on studiować architekturę na miejscowej politechnice. Do Warszawy (w której się urodził) wrócił w 1911 roku. Do wybuchu pierwszej wojny światowej pracował w biurze architektonicznym. Potem, w ramach ewakuacji, trafił do Moskwy, a następnie do Archangielska. Po rewolucji wrócił do kraju. Pracował między innymi w Ministerstwie Poczty i Telekomunikacji w Warszawie. Od

wczesnych lat 20. zaczął też tworzyć abstrakcyjne rysunki zebrane w seriach zakodowanych literami A, B, C, D, E i F. Te poszukiwania kontynuował po wojnie, już we Wrocławiu, gdzie od 1952 roku kierował tamtejszym inspektorem budowlanym. I to we wrocławskiej „Odrze” opublikował w 1969 roku tekst *Linie rytmiczne*, w którym wyjaśnił swoją koncepcję twórczą. Jednak dopiero w 1978 roku jego prace – pięć lat po śmierci artysty – po raz pierwszy zostały zaprezentowane publicznie. Właśnie w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Obecna wystawa wraca do lat studenckich Szpakowskiego. Kiedy był w Rydze, nie tylko uczęszczał na wykłady, ale i podróżował po dzisiejszej Łotwie. Fotografował, ale przede

Szpakowskiego fascynowała meteorologia – analizował sztormy, huragany czy cyklony. Interesował się dźwiękiem i jego zapisami. Poszukiwał prawidłowości, wzorów, zasad porządkujących świat przyrody i architektury. Świadectwem tych studiów są *Notesy ryskie*.

wszystkim rysował. Oglądał głównie architekturę, choć śledził też rozmaite ornamenty. Fascynowała go meteorologia – analizował sztormy, huragany czy cyklony. Interesował się dźwiękiem i jego zapisami. Poszukiwał prawidłowości, wzorów, zasad porządkujących świat przyrody i architektury. Świadectwem tego czasu są *Notesy ryskie*, wypełnione rysunkami, notatkami z lektur i ich spisów – a czytał książki poświęcone zarówno historycznej i ludowej architekturze, jak i archeologii i budownictwu. Są też notatki z podróży, opisy zjawisk atmosferycznych czy szkice oglądanych budynków.

Twórcy wystawy podkreślają, że właśnie te notatki są początkiem tego, co można nazwać życiowym projektem Szpakowskiego. Bo to w Rydze zrodził się jego zamiysł *Linii rytmicznych*. Zostało to na ekspozycji podkreślone. Jego słynny album wykonanych w latach 1953–1954 niemal 100 rysunków ołówkiem na krótkowym papierze podsumowujący jego wieloletnie poszukiwania zestawiono – w jednym ciągu – z młodzieńczymi notatkami, rysunkami i fotografiami. Ten w gruncie rzeczy prosty zabieg pozwolił pokazać, jak geometryczne, czysto abstrakcyjne przedstawienia mają swe źródła w uważnym przyglądaniu się otaczającej Szpakowskiego rzeczywistości. Poszukiwaniu ładu, który porządkuje rzeczywistość.

„Najpierw u zwierząt i dzieci, a potem u dorosłych zaobserwowałem niezwykle silną potrzebę regularności – potrzebę, która każe im tej regularności poszukiwać” – zauważał w *Wiedzy obiektywnej* Karl Raimund Popper. Ten cytat z dziś trochę zapomnianego filozofa nauki, zajmującego się filozofią społeczno-polityczną otwiera inną ważną, wydaną 1979 roku książkę jednego z najwybitniejszych historyków sztuki *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*. Ernst H. Gombrich szukał przyczyny tego, dlaczego od stuleci ludzie pokrywają „powierzchnie rzeczy kropkami czy spiralami, wzorem kwiatowym lub w szachownicę”. A jednocześnie – jak zaznaczał – zazwyczaj nie zwracamy uwagi na różnorodność i wielość napotykanych przez nas wzorów i motywów dekoracyjnych. Znajdują się one bowiem poza centrum naszej uwagi. Odbieramy je jako tło.

Od czasu powstania *Zmysłu porządku* powstało wiele nowych prac poświęconych psychologii patrzenia. Jednak książka Gombricha nadal jest kluczowa dla badania znaczenia ornamentu. Istotne jest też – jak podkreślał autor *Zmysłu porządku* – poszukiwanie regularności, szukanie ukrytych wzorów, wewnętrznego porządku. I nieprzypadkowo, co pokazują *Notesy ryskie*, Szpakowski w młodości interesował się ornamentami. Pisał: „Ornamentyka – nie spotyka się w przyrodzie, formy zaś tylko. Przy tworzeniu form starajmy się naśladować przyrodę, która nadaje kształty, takie są najbardziej odpowiadające potrzebom. [...] Rozmyślając nad teorią ornamentyki jest to nowa potrzeba, ponieważ ornamentyka wchodzi w życie we

wszystkich dziedzinach prawie” [zapis oryginalny]. I te studia nad ornamentami są jedną z podstaw jego późniejszych prac rysunkowych.

Notes ryski przypomina wreszcie o fenomenie miasta, które na przełomie XIX i XX wieku przeżywało rozkwit i gwałtownie wchodziło w nowoczesność. Świadectwem tego czasu są zdjęcia będące częścią spuścizny pozostałej po Wacławie Szpakowskim.

Wystawa jest ciekawą próbą spojrzenia na Szpakowskiego okiem z zewnątrz. Powstała bowiem we współpracy z Łotewskim Centrum Sztuki Współczesnej (LCCA) w Rydze. Przy czym kuratorce Indze Lāce udało się nie wpaść w co najmniej dwie pułapki. Po pierwsze, w pułapkę budowania mitu prekursorstwa, co często się zdarza w przypadku prezentacji artystów długo nieznanych, a pionierskich w swych poszukiwaniach. Twórcy *Notesu ryskiego* nieustannie mają w pamięci to, kiedy po raz pierwszy pokazano prace Szpakowskiego. A – patrząc na nie – kuszące może być uznanie go za jednego z prekursorów abstrakcji geometrycznej, a tym bardziej op-artu, który w ostatnich latach ponownie wzbudza duże zainteresowanie. Drugą zasadzką mogłoby być budowanie prostych połączeń między twórczością powstającą przed dekadami a współczesną.

Przy tworzeniu wystawy sięgnięto po inny klucz. Zaprezentowane na niej prace – jak podkreślają jej twórcy – „pokazują niefiguratywne sposoby widzenia, rozumienia, przedstawiania i wchodzenia w relacje z otaczającym nas światem”. To bardzo szerokie ramy, ale za ich sprawą udało się – bez narzucania zawężających interpretacji – zbudować przekonującą prezentację twórczości, którą łączy poszukiwanie ukrytego ładu rzeczywistości, ale też wyszukiwanie nieregularności tego, co ów porządek podważa, zakłóca.

Notes ryski zderza prace Wacława Szpakowskiego z twórczością ośmiu artystów. Znacznie od niego młodszych – urodzonych między 1977 a 1990 rokiem. I tylko część z nich jest związana z Łotwą. Jedynym reprezentantem starszego pokolenia jest Zanis Waldheims, zmarły w 1993 roku w Kanadzie łotewski emigrant, autor abstrakcyjnych, wyrafinowanych kolorystycznie rysunków powstałych w latach 60.–80. ubiegłego stulecia, w których za pomocą geometrycznych form próbował oddać zewnętrzny świat oraz mechanizmy determinujące ludzkie zachowania. Podobnie jak Szpakowski starał się znaleźć regularności czy powtarzalności pozwalające uchwycić istotę rzeczywistości. I podobnie jak w przypadku polskiego artysty łatwo tu wpaść w pułapkę złudnych podobieństw. Prace Zanisa Waldheimsa na pierwszy rzut oka wydają się bardzo bliskie twórczości czołowych twórców op-artu. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się widać zasadnicze różnice. Nie ma w nich mechanicznej powtarzalności prac Bridget Riley, Victora Vasarely’ego czy Julia Le Parca. Zawsze są to starannie

wykonane, subtelne rysunkowe studia, w których można dostrzec każdą indywidualnie wykonaną kreskę. Zanis Waldheims, podobnie jak Wacław Szpakowski, należy do tych twórców, którzy niemalże obsesyjnie drążą jeden temat.

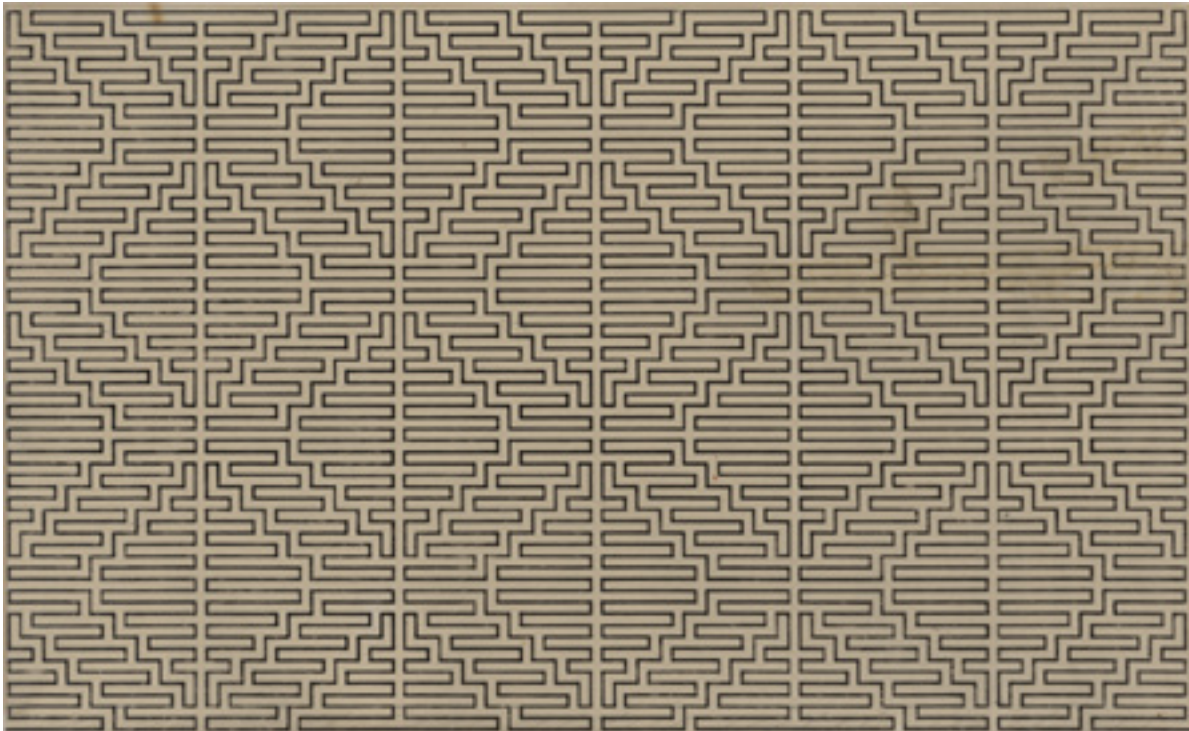
Ład i nieład nieustannie przewijają się na tej wystawie. Janek Simon w pracach z serii *Synthetic Folklore* (2020) przeanalizował – przy wykorzystaniu algorytmu uczenia maszynowego – 10 tysięcy tradycyjnych stylów tkackich z Afryki, Ameryki Południowej, Europy i Indii. Powstałe w ten sposób wzory – uniwersalizujące to, co indywidualne, odrębne – mają być próbą odpowiedzi na pogłębiające się podziały narodowe i społeczne; znalezieniem wspólnego mianownika. W precyzyjnych rysunkach Viktora Timofeeva obiekty znalezione, jak kontenery na śmieci, zostają przekształcone w budynki, nowe domostwa wypełniające nowe miasta. Wszystko w nich oscyluje między dystopią a nowym ładem, funkcjonującym jakby na przekór grawitacji.

Z kolei Hana Miletić sięgnęła po wynaleziony przez Josepha Marie Jacquarda mechanizm przesmykowy, jeden z tych wynalazków, które zrewolucjonizowały przemysł włókienniczy, ale też stały się inspiracją dla Ady Lovelace i Charlesa Babbage’a, twórców „maszyny analitycznej” – dziewiętnastowiecznego prototypu komputera. *Softwares* (2018) Miletić – tkanina żakardowa – wydaje się

technicznie doskonała, jak każde dzieło dobrze zaprojektowanej maszyny. A jednak artystka ręcznie zainterweniowała w zautomatyzowany system i tworzyła „usterki” we wzorze. Obraz Navine G. Khan-Dossos *The Printer Paintings* (2013) to wizualizacja innego schematu – zestawu barw używanych w poligrafii umożliwiającego dokładną reprodukcję każdego obrazu. Artystka sięgnęła jednak po znaleziony kawałek drewna, z nierównościami, o szorstkich krawędziach i nieregularnych wymiarach. Idealny wzór nałożony ręcznie na taką płaszczyznę nagle ujawnił niedoskonałości i braki.

Dopełnieniem, a jednocześnie kontrapunktem dla precyzyjnych rysunków Wacława Szpakowskiego jest praca Evity Vasiljevej *Untitled IV* (2020). Wygląda ona jak fragmenty jakiejś porzuconej konstrukcji. Z betonowych podstaw, materiału kłuczowego dla modernistycznej architektury, wystają fragmenty drutu zbrojeniowego – jakby do muzealnej sali przeniesiono jakiś element porzuconej budowy albo z sowieckiego jeszcze blokowiska. To ruiny utopii, której początki tworzyły się w czasach, w których Wacław Szpakowski uczęszczał na zajęcia w ryskiej politechnice. Trudno o bardziej symboliczne podsumowanie ubiegłego, trudnego stulecia.

— Piotr Kosiewski



Wacław Szpakowski, *Br3*, z serii *B*, 1912
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Werner Jerke



fot. Carolin Jerke

Urodzony w 1957 roku na Górnym Śląsku. Geograf i lekarz okulista. Od 30 lat kolekcjoner polskiej sztuki. W 2016 roku założył i zaprojektował własne muzeum polskiej awangardy i sztuki współczesnej w Recklinghausen (Niemcy). Reżyser i producent filmu *Siła sztuki* oraz wydawca monografii Gruppy.

- 1

Odczytywać czas z zegarka mechanicznego
- 2

Chabry i maki w żółtym zbożu
- 3

Przed pożarem zobaczyć wszystkie rękopisy w *Imieniu róży*
- 4

Wieczerza w Emmaus Caravaggia
- 5

Różowa plaża Gauguina z wypoczywającymi dziewczynami
- 6

Riesling i sashimi z tuńczyka
- 7

Dyskusja z osobami, które nie są tego samego zdania
- 8

Ciągle odkrywać nową perspektywę w rzeźbach Kobra
- 9

Burgund, kominek i dobra literatura
- 10

Architektura według proporcji Fibonacciego

SZUM



Godzina Szumu



Przerwa w lekturze? Słuchaj „Godziny Szumu”!
Teraz także w formie podcastu

Karolina Plinta rozmawia z artystkami, artystami, pracownikami i politykami kultury o najciekawszych wydarzeniach w sztuce, co dwa tygodnie w środę od 11:00 do 12:00 na falach Radia Kapitał. Przegapiłeś audycję? Teraz możesz odsłuchać ją na Spotify!

ZACHĘTA

Rzeźba w poszukiwaniu miejsca

wystawa
czynna do
21 lutego 2021



Oskar Dawicki, Zabawy z Granicami, 2020, film, obiekt, fot. Grzegorz Press

Institucja
finansowana przez

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Partner
wystawy

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi

