

SZUM

10
20

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



ISSN 2300-3391

0 1



9 772300 339104

Henryk Streng

MODERNIZM
ŻYDOWSKO-
POLSKI

Muzeum
sztuki
nowoczesnej
w Warszawie
M

5.02–9.05.
2021

Wybrzeże Kościuszkowskie 22
streng.artmuseum.pl

Marek Włodarski

MAZOWIECKIE CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ELEKTROWNIA W RADOMIU
UL. MIKOŁAJA KOPERNIKA 1, 26-600 RADOM
ZAPRASZA NA WYSTAWĘ:

SŁAWOMIR MARZEC

OTCHŁĘANIE
LABIRYNTY

WYSTAWA CZYNNA
OD: 05.03.2021
DO: 25.04.2021

www.mcswelektrownia.pl

Działalność Muzeum i wybrane
projekty finansuje

Siedzibę Muzeum oraz wybrane
projekty finansuje m.st. Warszawa

Mecenas Muzeum i Kolekcji

Partner Strategiczny Muzeum

Partner prawny Muzeum

Współpraca medialna

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



ERGO
HESTIA



■ ■ ■ | DZP
więcej niż prawo

TYGODNIK
PONSZCZAK

SZ U M

odpowiedzialność

KREW I CUKIER

Bogna Burska
26.03—22.05.2021
Gdańska Galeria
Miejska

KURATOR

Stanisław Ruksza

ORGANIZATORZY



GDANSK



4G

PARTNERZY

TRAFO

www.trafo.art



AKADEMIA
SZTUKI
W GDAŃSKU

PATRONI MEDIALNI

trojmiasto.pl

SZUM

NNBT

Muzeum Jerke

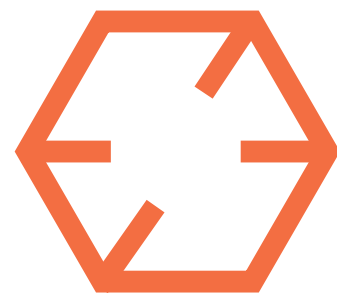
POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA



MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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



Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej - 2021

program własny Centrum Rzeźby Polskiej

Program ma na celu dofinansowanie inwestycji w zakresie realizacji rzeźb w przestrzeni publicznej.

Program skierowany jest do samorządowych instytucji kultury niebędących współprowadzonymi przez Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu oraz jednostek samorządu terytorialnego, w których istnieje wydział lub komórka organizacyjna sprawująca opiekę konserwatorską nad zabytkami lub przestrzenią publiczną.

Działania możliwe do dofinansowania to: realizacja projektów współczesnych artystów odpowiadających na potrzeby lokalnych społeczności, konserwacja istniejących dzieł, wykup depozytów rzeźb gotowych, realizacja odlewów prac artystów polskich i zagranicznych, ewentualnie projektów rzeźb, w celu umieszczenia

w przestrzeni publicznej – zewnętrznej i wewnętrznej ze stałym, nieograniczonym dostępem dla publiczności, np. w parkach rzeźby, foyer, lobby, na dziedzińcach siedzib instytucji użyteczności publicznej, w tym instytucji kultury, uczelni.

**Termin składania wniosków:
31 marca 2021 roku.**

Więcej informacji:
rzezba-oronsko.pl/rzezba-dla-niepodleglej

Kontakt: program-rzezba21@rzezba-oronsko.pl

Program
finansowany
przez
**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Instytucja
zarządzająca
programem
**40
LAT
CENTRUM
RZEZBY
POLSKIEJ**



www.bwa.wroc.pl

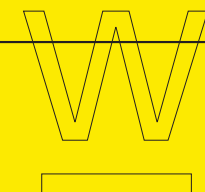
6. OUT OF STH:
CHŁONNOŚĆ
PRZESTRZENI

**OUT
OF
STH**

MIEDZYNARODOWY
FESTIWAL SZTUKI
ZEWNĘTRZNEJ

WYSTAWA:
TRZY TO JUŻ TŁUM

GALERIA BWA
WROCŁAW GŁÓWNY
DO 16.05.2021



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

ORGANIZATOR

BWA
Wrocław

Wrocław miasto spotkań

PARTNER

NH
nowe
horyzonty

PATRONI MEDIALNI

NGT
ARTYSTA TEREN
AB
ARTYSTA TEREN
RAM
RADIO
WROCŁAW

Nabór

01/02–
01/03

Wystawa

15/04–
20/05

A-Kumulacje 2021 Kaliskie Biennale Sztuki

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina
pl. św. Józefa 5

Kuratorka
Kinga Popiela



MOZK
Muzeum Obrzędów Ziemi Kaliskiej



Kraków

dom
w którym
działasz

dom
w którym
czujesz

dom
w którym
myślisz

ŁAŻNIA
NOWA
**DOM
UTOPII**
międzynarodowe
centrum empatii

nowe centrum
artystyczno-edukacyjne
w Krakowie-Nowej Hucie
os. Szkolne 26
www.domutopii.pl

TEATR ŁAŻNIA NOWA – INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA



Fundusze
Europejskie
Infrastruktura i Środowisko

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Unia Europejska
Europejski Fundusz
Rozwoju Regionalnego

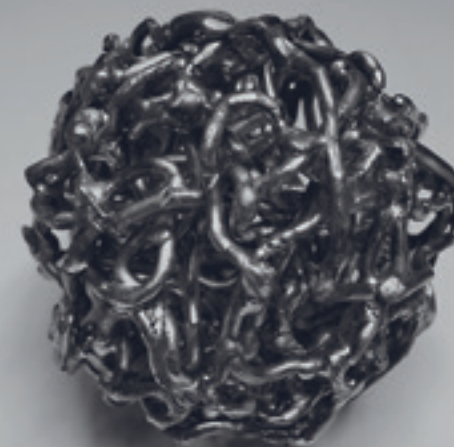


5.03–7.04.2021

GALERIA *Rondo Sztuki*

KATOWICE

WALDEMAR WĘGRZYN



DRUGIE

Powstanie materii



A WŁAŚCIWIE

Kraina Metaksy¹

ALBO

Otwarty katalog rzeczy
mało prawdopodobnych

1. zob. → O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, ss. 239–260

Galeria ASP w Katowicach Rondo Sztuki
Rondo im. gen. Jerzego Ziętka 1, 40–121 Katowice
galérie otwarte: wt.–pt. godz. 13:00–19:00 (od godz. 10.00 po telefonicznym
umówieniu pod numerem +48 664 127 432) | so.–niedz. godz. 11:00–19:00
www.rondosztuki.pl | facebook @ rondosztuki



asp
katowice

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!



Najnowsze publikacje Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina





fot. Tomasz Prażmowski / PAP

Stanisław Fijałkowski

1922–2020



fot. Dawid Chalimoniuk / Agencja Gazeta

Erwin Sówka

1936–2021

fot. Agnieszka Szewczyk



Wiesław Juszcak

1932–2021

Tekst: Jakub Banasiak

Od redakcji

W 2010 roku miała miejsce katastrofa pod Smoleńskiem, z kolei rok 2020 to pandemia. Zdarzenia te wytworzyły społeczno-polityczny koktajl, który wyostrzył procesy zachodzące również w polu sztuki. Dlatego zdecydowaliśmy, że w 2021 roku wszystkie wydania „Szumu” ukazały się pod szyldem „10/20” (znak graficzny zaprojektowała Marta Lissowska). W kolejnych numerach przyjrzymy się poszczególnym obszarom polskiej sztuki w drugiej dekadzie XXI wieku. Na dobry początek Aleksy Wójtowicz bierze pod lupę to, co w sztuce najważniejsze – postawy pokoleniowe. Jego zdaniem najbardziej dojmującym doświadczeniem młodych artystów, kuratorek i krytyczek jest funkcjonowanie w warunkach globalnych przemian (klimatycznych, kulturowych, politycznych...), co z kolei prowadzi do zerwania międzypokoleniowej więzi – bodaj najdotkliwszego po 1989 roku. „Aby do Potopii”, postuluje Wójtowicz, rozkładając na czynniki pierwsze realia dziadocenu w sztuce polskiej.

Co poza tym? Marcowy „Temat numeru” to dekolonizacja zbiorów muzealnych. Przy okazji długo oczekiwanego otwarcia Galerii Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie Dorota Jagoda Michalska sprawdza, co kryje się pod nieskazitelną aranżacją ekspozycji. Polska w swej historii straciła wiele dzieł sztuki, ale czy innych sobie nie przywłaszczyła? Czy na pewno mamy czyste dłonie? Bo że białe – nie ulega wątpliwości. Wraz z autorką postulujemy, aby taka dyskusja zaczęła się również nad Wisłą. W „Interpretacjach” Ewa Majewska (we współpracy z Ewą Opałką) przypomina twórczość debiutującej w latach 80. Marioli Przyjemskiej. Mamy nadzieję, że po kameralnej wystawie w Polach Magnetycznych nastąpi prawdziwy *comeback* tej „flanerki w neoliberalnym mieście”. Z kolei Alicja Żebrowska to artystka

dobrze znana, autorka prac kanonicznych – ale czy na pewno wystarczająco rozpoznana? Rozmowa Łukasza Białkowskiego to kolejny argument na rzecz konieczności rewizji obrazu tak zwanej sztuki ciała/sztuki krytycznej.

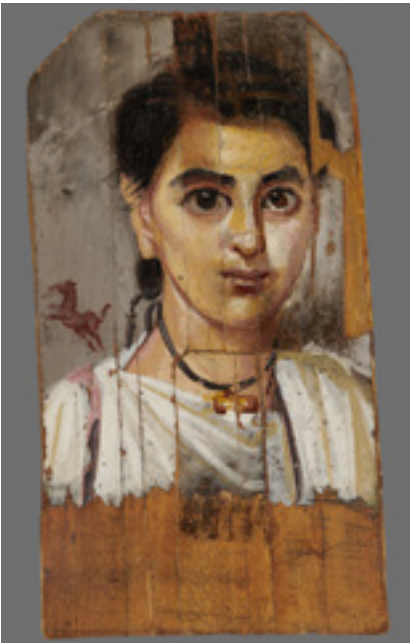
W neoliberalnym mieście miały też miejsce największe od kilkunastu lat protesty – kobiet, przeciwników rządu czy obrońców praworządności. Dokumentuje je Archiwum Protestów Publicznych, które w „Obiekcie kultury” bierze pod lupę Marcin Stachowicz (a jeden z kadrów APP zdobi naszą okładkę). Być może napięcia społeczne nie byłyby tak gwałtowne, gdyby polska modernizacja przebiegała w inny sposób. Piotr Kosiewski w dziale „Teoretycznie” analizuje pod tym kątem książki Jakuba Woynarowskiego – autora osobnego, zajmującego przestrzeń na styku teorii, komiksu, grafiki i sztuk wizualnych. W „Bloku” tradycyjnie przyglądamy się scenom artystycznym naszych sąsiadów. Tym razem Karolina Plinta zastanawia się, co ma zrobić krytyczka w dobie postkonkursów – turniejów bez hierarchii i ocen, bez podziału na wygranych i przegranych. Jednak kolejna edycja Jindřich Chaloupecký Award pokazuje, że sztuka nadal dzieli się na tę mniej i bardziej udaną. Z problemem tym już mierzy się Alicja Knast, świeżo upieczona dyrektorka Galerii Narodowej w Pradze, która dzieli się z nami „Wskazanymi”. Artysta z naszego regionu gości też w „Do widzenia” – tym razem prezentujemy znakomite prace Sergieja Shabohina. Numery zamykamy tradycyjnie blokiem recenzji, między innymi wystaw w Galerii Bielskiej, szczecińskiej Trafostacji, BWA Wrocław, Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi czy w białostockim Arsenale.

Aby do Potopii, aby do wiosny!

1 Portret chłopca, Egipt, Fajum, 2. poł. II w. n.e., drewno, enakustyka
Muzeum Narodowe w Warszawie – Galeria Sztuki Starożytnej
zakup (1939), dzięki uprzejmości MNW

2 Agata Słowak, *Anorektyczny pieśek*, olej na płótnie, 2020
dzięki uprzejmości artystki

3 Drugi dzień protestów po ogłoszeniu deklaracji Trybunału
Konstytucyjnego zakazującego aborcji w przypadku poważnych
uszkodzeń płodu, 23.10.2020, Warszawa, © Rafał Milach / Archiwum
Protestów Publicznych



2



1



3

OKŁADKA:
Mikroprotest i performans artystyczny (Ochotnicza
Straż Zwykłych Obiektów – OSZO) parodiujący
postępowanie policji podczas Strajku Kobiet,
19.12.2020, Warszawa, © Rafał Milach / Archiwum
Protestów Publicznych

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, 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, Paweł
Leszkowicz, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Dorota
Łagodzka, Ewa Majewska, Karolina Majewska-Güde,
Jakub Majmurek, Jacek Małczyński, Dorota Jagoda
Michalska, Antoni Michnik, Łukasz Mojsak, Łukasz
Musielak, Martyna Nowicka, Ewa Opalka, Janek
Owczarek, Arkadiusz Półtorak, Adam Przywara, Agata
Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna
Ruszczyk, Michalina Sablik, Marta Skłodowska, Piotr
Ślódkowski, Marcin Stachowicz, Stach Szablowski,
Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech
Szymański, Ewa Toniak, Magdalena Ujma, Aleksy
Wójtowicz, Tomasz Załuski, 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.**

SZUM

NR 32 WIOSNA – LATO 2021

OD REDAKCJI	15	tekst: Jakub Banasiak
10/20	24	Aby do Potopii. Młoda sztuka wobec dekady 2010–2020 tekst: Aleksy Wójtowicz
TEMAT NUMERU	46	Czyste białe dłonie. Wstęp do dyskusji o dekolonizacji polskich muzeów tekst: Dorota Jagoda Michalska
INTERPRETACJE	60	Mariola Przyjemska. Flanerka w neoliberalnym mieście tekst: Ewa Majewska współpraca: Ewa Opalka
OBIEKT KULTURY	80	Podpalić Iont. Archiwum Protestów Publicznych i ożywianie kolekcji tekst: Marcin Stachowicz
TEORETYCZNIE	94	O inną modernizację. Wokół książek Jakuba Woynarowskiego tekst: Piotr Kosiewski
BLOK	102	W tym konkursie wygrywają wszyscy (albo nikt) tekst: Karolina Plinta
DO WIDZENIA	116	Sergey Shabohin
ROZMOWA	122	Za dużo wolności szkodzi Z Alicją Żebrowską rozmawia Łukasz Białkowski fotografie: Jan Jurczak
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	144	Karolina Konopka, <i>Bajaderka</i>
	145	Yuriy Biley, <i>Bardzo kontrowersyjny zapis dotyczący niszczenia waszych prac</i>
	146	Ala Savashevich, <i>Poza. Pozycja. Sposób.</i>
	147	Bruno Neuhamer, <i>Poczekalnia</i>
	148	Aniela Wesoły, <i>Sennik / Rytuały trzecie</i>
	149	Jan Eustachy Wolski, <i>The Prettiest Star</i>
RECENZJE	150	
WSKAZANE	188	Alicja Knast

SZTUKA IDZIE NA WOLNOŚĆ

PRL CSRS

Sztuka w PRL, CSRS i WRL
w latach 80. XX wieku

ART BREAKS

WRL

Art in the PPR, CSR
and HPR in the 1980s

POD REDAKCJĄ / EDITED BY Igor Wójcik

WYDAWCA / PUBLISHER www.okis.pl

TEKSTY / TEXTS Kata Balázs, Eszter Ágnes Szabó, Juraj Čarný, Jolanta Ciesielska, Richard Drury, Josef Hlaváček, Mirosław Jasiński, Ábel Kónya, Piotr Lisowski, Zsolt Petrányi, Mira Sikorová-Putišová, Marek Sobczyk, Igor Wójcik

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury oraz z Budżetu Samorządu Województwa Dolnośląskiego / Subsidised by the Ministry of Culture and National Heritage from the Fund for the Promotion of Culture and the Lower Silesian Voivodeship

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca



Twarzą w twarz

Kleczewska, Chotkowski, Libera
Adamczyk, Bożek, Ciężkowska,
Duchnowski, Jarmicki, Kęsa,
Kwiatkowski, Mrowiec-Matuszak, Parol,
Pieczyński, Pyć, Robaszkiewicz, Stolarska,
Stramowski, Świeżewski, Witkowska,
Wysokińska, Żemła

premiera warszawska: 19 marca 2021

premiera bydgoska: 27 marca 2021

Nowy spektakl w reżyserii Mai Kleczewskiej
na podstawie filmów Ingmara Bergmana,
ze scenografią autorstwa artysty i performera
Zbigniewa Libery.

Bergman w swojej twórczości skupiał się na ba-
daniu wnętrza psychiki człowieka w ekstremalnej
sytuacji. Swoich bohaterów zamykał na „wyspie” –
w relacjach rodzinnych, w państwach objętych
stanem wyjątkowym. Jest Przewodnikiem po
czasie „kwarantanny” – zamknięcia, izolacji,
wglądu i konfrontacji. Przeprowadza nas przez
proces przemiany. Intymny proces transformacji
i przewartościowania. I śmierci.

koprodukcja Teatru Powszechnego w Warszawie
i Teatru Polskiego w Bydgoszczy

PAWEŁ ALTHAMER / PRZEMYSŁAW MATECKI - SZCZELINY RZECZYWISTOŚCI
19.03-11.04.2021 19.03 / 19:00
www.bwazg.pl



Paweł Althamer, Przemysław Matecki, Spodni, 2020, 210 x 150 cm

BWA ZIELONA GÓRA

luty - wrzesień 2021
Galeria Bielska BWA -
Willa Teodora Sixta

ul. Adama Mickiewicza 24
Bielsko-Biała

wystawa czynna
od poniedziałku do piątku
od 10.00 do 16.00

wstęp wolny

www.galeriabielska.pl



GALERIA BIELSKA BWA

種子

nasienie

明光院花音

kanon
myokoin

sławomir
rumiak

Galeria Miejska Arsenal
Stary Rynek 6, Poznań

AUROLA

Michael Wittassek

9.04 – 30.05.2021

wernisaż: 9.04.2021, g. 18.00

kuratorka: Bogna Błażewicz

www.arsenal.art.pl

POZnań*

arsenal

SZUM

NNGT

kultura.pl

iks

Kompost
Diana Lelonek

Tam, gdzie słońce
kładzie się spać
Amélie Bouvier

09.04–20.05.2021 Galeria Arsenal w Białymstoku / ul. Mickiewicza 2, Białystok

G A L E R I A
Arsenal



galeria-arsenal.pl



Tekst: Aleksy Wójtowicz

Aby do Potopii

Młoda sztuka wobec dekady 2010–2020

W lipcu 2010 roku w Radziejowicach pod Warszawą odbyło się podsumowanie cyklu seminariów „Kultura i rozwój”. Była to inicjatywa pomyślana jako odpowiedź na wyzwania zarysowane podczas Kongresu Kultury Polskiej w 2009 roku. Przygotowano wówczas prognozę zaczynającej się właśnie dekady. Zdaniem uczestników seminarium obrady Kongresu Kultury Polskiej wyznaczyły „koniec epoki nowoczesności” wraz z „brakiem języka adekwatnego do opisu świata w okresie fundamentalnych wręcz przemian społecznych, ekonomicznych, technologicznych” i bezradnością wobec zachodzącego globalnie „fenomenu bezprecedensowego zerwania wielu elementów międzypokoleniowej transmisji kulturowej”. To napięcie – czy jak chcieli uczestnicy i uczestniczki seminarium: dysonans – miało być podstawowym czynnikiem wpływającym na dynamikę rozwoju rodzimej kultury w następnym dziesięcioleciu, na które miał przypaść „fascynujący okres kształtowania nowej kultury”¹.

¹ Cyt. za: Laboratorium Żywej Kultury, *Stan polskiej kultury*, SpisekKultury.wordpress.com, 2010, <https://spisekkultury.wordpress.com/w-strone-metakultury-rozwoju/stan-polskiej-kultury/> [dostęp: 28.01.2021].

Kacper Szalecki, Podzina, 2017, fotografia: Agnieszka Murak, kostium: Hanna Podraza, modele: Kacper, Radosław i Mariola Szaleccy, Tomasz Armada dzięki uprzejmości artysty



Funkcjonowanie w warunkach „zerwania międzypokoleniowej transmisji kulturowej” jest bodaj najbardziej dojmującym doświadczeniem mojego pokolenia. W tej perspektywie dekada 2010–2020 byłaby okresem „pomiędzy”: końcem dziadocenu i początkiem czegoś nowego.

Przypominam tę prognozę, bo to właśnie funkcjonowanie w warunkach „zerwania międzypokoleniowej transmisji kulturowej” jest bodaj najbardziej dojmującym doświadczeniem mojego pokolenia – ludzi urodzonych w latach 90. i na początku tego stulecia. W tej perspektywie dekada 2010–2020 byłaby okresem „pomiędzy”: końcem dziadocenu i początkiem czegoś nowego. Proces ten ma więc charakter wybitnie generacyjny i rezonuje także w sztuce. Jednocześnie w minionej dekadzie ważniejsze od sztuki jako takiej było raczej budowanie nowego języka i związanej z nim aksjologii – ważniejsze były postawy, a nie dzieła; protesty, a nie wystawy. Wydaje się, że młodych nie interesują rozgrywki w obrębie tradycyjnie rozumianego świata sztuki – napędza ich za to poczucie niesprawiedliwości, wściekłość i potrzeba fundamentalnych zmian. Dlatego wolę mówić o młodej sztuce „wobec” dekady 2010–2020, a nie po prostu – młodej sztuce w tym okresie.

Sztuka to praca. O nowy język
Największą wściekłość młodych wzbudza hasło z demonstracji urządzanych przez środowiska liberalne starszego pokolenia – hasło, wedle którego „jeszcze będzie przepięknie, jeszcze będzie normalnie”. W tym przypadku „normalność” to nic innego jak neoliberalizm „Polski Donalda Tuska”, ale i poprzednich dekad III RP. I choć po 1989 roku bez wątpienia nastąpiły ważne zmiany w różnych dziedzinach życia, to kilka rzeczy jednak się nie zmieniło, na przykład finansowanie kultury – od 30 lat udział wydatków publicznych na kulturę utrzymuje się na stałym poziomie około 0,5–0,6 proc. PKB². Co więcej, nie istnieją żadne wiarygodne dane dotyczące liczby osób działających w sektorze

kultury (w tym sztuki), a definicja zawodu artysty i artystki wciąż nie została uzgodniona, w konsekwencji czego funkcjonują oni w szarej strefie; pozbawieni świadczeń zdrowotnych i emerytalnych, pozostają w ogromnej mierze jednostkami niedostrzeganymi przez gospodarkę kapitalistyczną³.
W reakcji na neoliberalną politykę kulturalną kolejnych rządów wykształcił się nowy sposób myślenia – i mówienia – o kulturze. W obszarze sztuk wizualnych możemy wręcz mówić o zasypaniu dwudziestoletniej luki w stanie wiedzy na temat warunków życia artystów i artystek. Jednym z początków minionej dekady był ruch Occupy Wall Street (2011), dzięki któremu również język pola sztuki wzbogacił się o nowe pojęcia. Były to między innymi takie terminy, jak: prekariat, ciemna materia świata sztuki, projektoza i grantoz, kolonizacja wolnego czasu przez pracę, postfordowski system zatrudnienia czy późny kapitalizm⁴. Wszystkie te pojęcia zaczęły pojawiać się w kolejnych debatach dotyczących stanu sztuki w Polsce, przez co przyczyniły się do zrozumienia specyfiki współczesnej produkcji kulturowej. Jednak, co symptomatyczne, główną rolę odegrali tu teoretycy i teoretyczki poprzednich pokoleń (urodzeni w latach 70. i 80.). To oni powołali do życia Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej (założone w 2009 roku), zainicjowali strajk środowisk artystycznych (*Dzień bez sztuki*, 2012) pod hasłem ubezpieczeń dla artystów czy doprowadzili do porozumienia w sprawie minimalnych wynagrodzeń za udział w wystawie⁵. Warto przy tym zaznaczyć, że przez ostatnie ćwierćwiecze ta elementarna kwestia nie interesowała Związku Polskich Artystów Plastyków, największego związku zawodowego środowisk sztuk wizualnych w Polsce⁶.
Najmłodsze pokolenie zaczęło używać nowego słownika dopiero w drugiej połowie dekady. Kluczową publikacją w tym zakresie była opracowana przez OFSW *Czarna księga artystów polskich* (2015) – punkt odniesienia nie tylko dla osób już wówczas funkcjonujących w sztuce, ale także kamień węgielny dla kształtowania postaw młodszych pokoleń.



Dzień bez sztuki – strajk artystów, 24.05.2012
Warszawa, fot. Wydział ds. Komunikacji ZAKS

Koncepcja „postsztuki” pozwoliła młodemu pokoleniu wyjść z artystycznych baniek, w których wcześniej funkcjonowała polska sztuka. Z perspektywy artystów i artystek urodzonych w latach 90. i na początku XXI wieku autonomia sztuki stała się luksusem, na który mogą pozwolić sobie nieliczni.

Innymi inicjatywami ważnymi dla międzypokoleniowego dialogu stały się działania kuratorskie Stacha Rukszy (między innymi *Oblicze dnia*, 2014), funkcjonowanie Biennale Warszawa czy wystawy wieńczące działalność Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Pawilonie „Emilia”: *Chleb i róże. Artysty wobec podziałów klasowych oraz Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej* (2016). Wszystkie te inicjatywy przypominały, że w sztuce można – i należy – wykorzystywać różnorodne strategie politycznego oporu, ale szczególnie ważne okazały się koncepcje „postsztuki”, „rozszerzonego pola sztuki” czy „kompetencji artystycznych w nieartystycznych sytuacjach”. To one pozwoliły młodemu pokoleniu wyjść z artystycznych baniek, w których wcześniej funkcjonowała polska sztuka. Z perspektywy artystów i artystek urodzonych w latach 90. i na początku XXI wieku autonomia sztuki stała się luksusem, na który mogą pozwolić sobie nieliczni.

Rozczarowani rynkiem
Na początku minionej dekady do głosu doszła nowa klasa średnia, a wraz z nią nowi kolekcjonerzy. Krótkotrwały boom na polską sztukę na rynkach zagranicznych pod koniec pierwszej dekady XXI wieku zdeterminował sposób myślenia o rynku sztuki jako szansie dla całej sceny artystycznej. Szybko jednak okazało się, że nadzieje te okazały się relatywnie złudne, a przewalczenie półperferijności polskiego rynku – niemożliwe. Pomimo skonsolidowania środowiska galeryjnego w ramach Warsaw Gallery Weekend (2012) – cyklicznej imprezy skupiającej najważniejsze galerie w Polsce – zdecydowana większość nowej klasy średniej zainteresowała się przede wszystkim powstałym w minionej dekadzie segmentem *ultra-contemporary* – aukcjami młodej sztuki. Mówiąc najprościej – aukcjami sprzedającymi taną sztuką dekoracyjną, która nie zyskała konsekracji

2 *Finansowanie kultury i zarządzanie instytucjami kultury*, red. zbiorowa, MKiDN, Warszawa 2009, s. 49; stan na 2019 rok zob. *Kultura w 2019*, red. Piotr Łysoń, GUS Warszawa–Kraków 2020, s. 28.
3 Zob. *Wizualne Niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie*, red. Dorota Folga-Januszewska, Joanna Kiliszek, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2018, s. 65.
4 Są to między innymi: *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawskiego*, red. Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder, Wolny Uniwersytet Warszawy, Warszawa 2014; Agata Bachórz, Krzysztof Stachura, *Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015. Zob. także: Guy Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, tłum. Krzysztof Czarnecki i in., PWN, Warszawa 2014; Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016; *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. Jan Sowa i in., Bęc Zmiana, Warszawa 2011; Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is*

There No Alternative?, Zero Books, Winchester 2009; Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
5 Zob. Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, *Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek* [podpisane, „Szum”, 18.02.2012, <https://magazynszum.pl/porozumienie-w-sprawie-minimalnych-wynagrodzen-dla-artystow-i-artystek-podpisane/> [dostęp: 28.01.2021].
6 Liczbę osób członkowskich w ZPAP trudno oszacować, jednak same władze związku mówią o „wielu tysiącach” czy – konkretniej – 10 tys. osób. Zob. Łukasz Białkowski, *Reprezentując znaczącą część środowiska artystycznego. Rozmowa z Januszem Janowskim, prezesem ZPAP*, „Szum”, 9.02.2018, <https://magazynszum.pl/reprezentuje-znaczacza-czee-sc-srodowiska-artystycznego-rozmowa-z-januszem-janowskim/> [dostęp: 28.01.2021]; Karol Sienkiewicz, *Ofensywa natchnionych rzemieślników*, SienkiewiczKarol.org, 16.09.2017, <https://sienkiewiczkarol.org/2017/09/16/ofensywa-natchnionych-rzemieslnikow/> [dostęp: 28.01.2021].

1 Otwarte Triennale, 8. Triennale Młodych w Orońsku, 2017, fot. Jan Gaworski dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

2 Otwarte Triennale, 8. Triennale Młodych w Orońsku, 2017, fot. Jan Gaworski dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

3 ArtBoom Festiwal, otwarcie wystawy *Oblicze dnia*, 2014, Kraków, fot. Michał Ramus



3



1



instytucji⁷ ani rynku wtórnego, a w ten sposób wytworzyła równoległą hierarchię rynkową i ofertę pozostającą wyłącznie w obiegu krajowym.

Młoda, awangardowa twórczość okazała się zbyt trudna dla nowej klasy menedżerskiej z dość skromnym kapitałem kulturowym. Natomiast samo pojęcie młodej sztuki (tak istotne w dekadzie 2000–2010) zostało symbolicznie zdegradowane przez związek z jawnie komercyjnym segmentem aukcyjnym promującym sezonowe kariery. Wydaje się, że to w reakcji na te procesy WGW zostało sprywatyzowane i zamięniło się ze stowarzyszenia w spółkę. Zarazem galerzyści uznali hegemonię Desy Unicum – patrz zeszłoroczne targi Not Fair zorganizowane w siedzibie tego domu aukcyjnego.

Z punktu widzenia młodych polski rynek sztuki okrzepł w swojej warszawocentryczności i związanymi z nią hierarchiami, a jego profesjonalizacja doprowadziła do zminimalizowania szans na zaistnienie nowych graczy, którzy są w stanie zmienić układ sił. Te galerie, które weszły na rynek pod koniec lat 90. czy na początku XXI wieku, stały się wprawdzie corocznymi uczestnikami największych międzynarodowych targów, jednak od pewnego czasu ich pozycja się nie zmienia. Natomiast polski rynek aukcyjny zamknął rok 2020

Z punktu widzenia młodych polski rynek sztuki okrzepł w swojej warszawocentryczności i związanymi z nią hierarchiami, a jego profesjonalizacja doprowadziła do zminimalizowania szans na zaistnienie nowych graczy, którzy są w stanie zmienić układ sił.

obrotami w wysokości 380 mln złotych, co stanowi kolejny już rekord. Wszystko to wpłynęło na sposób, w jaki młodzi twórcy i twórczynie zaczęli myśleć o rynku i samej instytucji galerii. Część z nich zdecydowała się na aktywność wykraczającą poza kategorie opłacalności i „sprzedawalności”. Widać to dobrze na przykładzie nowych inicjatyw instytucjonalnych.

Poza biały kubik. Nowe kontrinstytucje

Choć w ciągu dekady powstało sporo młodych inicjatyw galerijnych bądź kontrinstytucjonalnych, funkcjonowały one – co znamienne – głównie jako sezonowe i niskobudżetowe *artist-run space* opierające się na łączeniu sztuk wizualnych z modą (Dom Mody Limanka), filmem (Potencja), muzyką (Galeria Śmierć Frajerom, Kościół Nihilistów), internetem (Galeria Komputer, Galeria 112 700 Milionów Lat) czy działalnością wydawniczą (Rozdzielczość Chleba, Imperium Ducha, Wydawnictwo Bomba).

Oprócz wpisanej w funkcjonowanie projektów offowych strategii „jazdy na barana” instytucji, klubów czy przestrzeni postindustrialnych młodzi zapełnili sztuką własne mieszkania, przekształcając je w tymczasowe galerie – jak

⁷ Między innymi prezentowanej na wystawie *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014.

formalistyczno-postinternetowa *Różnia czy Śmierć Człowieka/Serce Człowieka/LAW* – o zróżnicowanym programie, funkcjonujące w miejscu zamieszkania zarządzającego nimi kuratora-artysty. Tymczasowymi przestrzeniami prezentacji sztuki stały się także inne, dość nieoczywiste miejsca, jak garaże (Stroboskop), rodzinne ogródki działkowe (ROD i Centrum Centrum), bazy (Groszowe Sprawy) czy kioski (OSA – Otwarte Studio Antyfaszystowskie i Złoty Kiosk). Negocjowano także sam charakter tego, czym może być patainstytucja – od Tropikalnego Pawilonu Sztuki urządzonego w przyczepie campingowej (Swojskie Tropiki), przez biuro wycieczkowe (Muzealne Biuro Wycieczkowe), aż po struktury quasi-korporacyjne (Wykwitex, Para Art Consulting Arka Pasożyta). Ożywienie sceny alternatywnej przypadło również w udziale squatom (Przychodnia, ADA Puławska) oraz przestrzeniom przyakademickim (warszawskie: Galeria Kaplica, Kiedyś to Będzie oraz szczecińskie: Obrońców Stalingradu 17 i Próznia), zarządzanym przez oddolne grupy studenckie i zazwyczaj wykraczające poza konserwatywne ramy prezentacji twórczości studenckiej. Osobnym fenomenem są kolektywy, którym udało się zaznaczyć swoją pozycję w obiegu instytucjonalnym: choreograficzno-performerski queerowy KEM, kolektyw Łaski eksplorujący

możliwości pacyfistyczno-ekologicznego karaoke czy Wixapol przypominający o żywotności kultury rave i jej emancypacyjnym potencjale – przy czym ten ostatni stał się prawdziwym fenomenem wśród najmłodszych. Niektóre inicjatywy offowe profesjonalizowały swoją działalność (krakowski Henryk, Galeria Widna), powstały też nowe galerie prywatne (Polana Institute, Wschód, Rodríguez Gallery), jednak, jak wspomniałem, nie zdołały one przebić szklanego sufitu polskiej sceny galeryjnej (wyjątkiem potwierdzającym regułę jest założona w 2013 roku Galeria Dawid Radziszewski).

Zmianę perspektywy starały się uchwycić przeglądy młodej sztuki (także w typie *site-specific*), między innymi gdańskie Narracje, wrocławskie Survival i Triennale Rysunku czy – przede wszystkim – dwie edycje Triennale Młodych w Orońsku (2017, 2020). Jednak stworzenie typologii wymienionych powyżej inicjatyw – podobnie jak scharakteryzowanie jednoznacznej postawy, która im przyswieca – jest kłopotliwe. Jak bardzo – pokazała wystawa *Cała Polska* (BWA Wrocław i Gdańska Galeria Miejska, 2020). I to właśnie w samej różnorodności zjawisk odbija się specyfika dekady. Wymienione przedsięwzięcia łączy też z pewnością samoorganizacyjna



Strategie buntu, 2015, widok wystawy z archiwum Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu

fantazja reagująca zarówno na braki w lokalnych środowiskach, jak i na aktualne trendy artystyczne. A także fakt, że w większości przypadków po drodze jest im bardziej z queerem, undergroundem, różnorodną nostalgią czy postawą kontr- i patainstytucjonalną niż z profesjonalizacją białego kubika. Ta ostatnia, niemal nieodwołalnie, stała się areną rozgrywek średniego pokolenia. Właściwie nikt z młodych nie żąda już „fajnej” sztuki „na europejskim poziomie” (ponieważ ona już tu jest). Zamiast tego wolimy badać nieprzystawalność wyobrażeń o artystycznym „sukcesie” do realnego funkcjonowania. Prawdziwa gra toczy się obecnie o swobodę ekspresji i podstawowe prawa, które wyjątkowo opornie poddają się reżimowi kalkulacji.

Backlash i nędza zaangażowania

Spadek zaufania do neoliberalnych elit i kompromitacja transformacyjnej wizji modernizacyjnej poskutkowały w 2015 roku przejściem władzy przez Prawo i Sprawiedliwość. Środowisko skupione wokół partii zdołało wykształcić silną narrację i zaplecze medialne, a także własną wizję kultury – zresztą konsekwentnie forsowaną przez środowiska konserwatywne również w latach poprzedzających dojście do władzy PiS. Można wręcz w odniesieniu do minionej dekady mówić o fenomenie „prawicowej sztuki współczesnej”. Tu jednak prekarna sytuacja bytowa nałożyła się na poczucie wykluczenia

z obiegu galeryjno-instytucjonalnego ze względu – jak ujmowali to sami zainteresowani – na deklaracje polityczno-ideologiczne związane ze stosunkiem do katastrofy smoleńskiej i rządów PO.

Skromnych ram pojęciowych dla zwolenników „dobrej zmiany” w kulturze dostarczyła Monika Małkowska na początku 2015 roku, kiedy na łamach „Rzeczpospolitej” oskarżyła polskie środowisko artystyczne o celowe blokowanie rozwoju karier części artystów i artystek po 1989 roku⁸. Subtelniejsza narracja o „awangardzie konserwatywnej” została zaproponowana przez Pawła Rojka i środowisko młodych krakowskich konserwatystów spod znaku „Pressji”⁹. Narracji o „wykluczeniu” wtórowało jednak przede wszystkim środowisko skupiające się wokół coraz bardziej wpływowego po prawej stronie Piotra Bernatowicza, od 2019 roku dyrektora CSW Zamek Ujazdowski, a wcześniej poznańskiego Arsenalu, gdzie głośną manifestacją sztuki prawicowej stała się wystawa *Strategie buntu* (2015).

Co ciekawe (i chyba znamienne), jak dotąd w sztuce najnowszej nie widać reprezentacji młodych konserwatystów, nowych gwiazd prawicowej sztuki. Prym wiodą tu twórcy urodzeni w latach 60. (Wojciech Korkuć), 50. (Jacek Adamas), 40. (Jerzy Kalina), a nawet 30. (Zbigniew Warpechowski). Jak widać, łatwiej jest przejść instytucje niż zainicjować powstanie wartościowej sztuki, chociaż nawet to pierwsze udało się

8 Monika Małkowska, *Mafia bardzo kulturalna*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Plus Minus”, nr 7 z 10.01.2015 .
9 Zob. Paweł Rojek, *Awangardowy konserwyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2016.



Martyna Kielesińska, Z zewnątrz wszystko wygląda trochę inaczej, kadr z wideo, 2017, dzięki uprzejmości artystki

Właściwie nikt z młodych nie żąda już „fajnej” sztuki „na europejskim poziomie”. Zamiast tego wolimy badać nieprzystawalność wyobrażeń o artystycznym „sukcesie” do realnego funkcjonowania. Prawdziwa gra toczy się obecnie o swobodę ekspresji i podstawowe prawa.

tylko po części – fotel p.o. dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie stracił Piotr Rypson (w 2018 roku), a jedynym zaangażowanym politycznie nominatem w instytucji sztuki współczesnej pozostaje wspomniany Piotr Bernatowicz (ławka prawicy okazała się na tyle krótka, że funkcję dyrektorki warszawskiej Zachęty zachowała Hanna Wróblewska; zobaczymy, jak będzie w tym roku). Natomiast fiaskiem skończyło się wprowadzenie konserwatywnych składów zespołów sterujących w programach MKiDN, a kilka zmian w radach programowych (na przykład MSN) nie ma jak dotąd większego wpływu na działalność instytucji. „Awangarda konserwatywna” należy do nielicznej reprezentacji dziadocenu w sztuce.

Trzeba zarazem uczciwie przyznać, że w minionej dekadzie większość artystów i artystek z roczników 80. i 90. również stroniło od zajmowania stanowiska w sprawach społecznych i politycznych. Najmłodsza sztuka tamtych lat była skoncentrowana głównie na kwestiach formalnych (krótkotrwała kariera „zombie formalizmu”), eksplorowaniu szlaków przetartych przez tak zwanych zmęczonych rzeczywistością oraz możliwościami nowych mediów (polska mutacja postinternetu, niestety oderwana od pierwotnego, antykapitalistycznego kontekstu). Strategie te łączyło zainteresowanie potencjałem autonomii sztuki i związane z nim badanie możliwości medium i tworzeniem mikroświatów, jak było to widoczne między innymi u Jakuba Czyżyszczonia, Izy Tarasewicz, Sławomira Pawszaka, Zuzy Golińskiej, Potencji czy Tymka Borowskiego. Sztuką zaangażowaną bądź zahaczającą o obszar polityki zajmowała się wówczas relatywnie nieliczna

grupa już przekonanych o ułudzie autonomii pola. Emblematycznymi przykładami są tu działania Łukasza Surowca pracującego z ofiarami transformacji, wielowątkowa twórczość Janka Simona czy sztuka Daniela Rycharskiego próbującego przepracować skomplikowane kwestie na styku nieheteronormatywności, wiary i polskiej wsi. To jednak – co symptomatyczne – twórcy z roczników 80. (Surowiec, Rycharski), a nawet 70. (Simon), co jeszcze dobitniej pokazuje relatywny brak zaangażowania millenialsów. Na tym tle wyróżniają się interdyscyplinarne prace kilkorga trzydziestolatków: Martyny Kielesińskiej, Macieja Cholewy, Marii Toboły, Tytusa Szabelskiego czy duetów Róża Duda–Maciej Soja i Irmina Rusicka–Kasper Lecnim – wszyscy oni starają się przepracować temat transformacji ustrojowej. Jednak prawdziwe natężenie postaw politycznych nastąpiło dopiero w końcówce dekady za sprawą „najmłodszych młodych”.

Faszyzm nie przejdzie. Protesty i (post)sztuka

O ile renesans tematyki socjalno-bytowej to skutek zaniedbań wszystkich rządów po 1989 roku, o tyle brunatnienie życia społecznego i kulturalnego wiąże się już z dojściem do władzy w 2015 roku Zjednoczonej Prawicy (w 2019 roku do Sejmu weszła także alt-rightowa Konfederacja). Reakcją na taki stan rzeczy stał się projekt Roku Antyfaszystowskiego powołany do życia przez Konsorcjum Praktyk Postartystycznych, nieformalną inicjatywę powstałą w 2017 roku. Rok Antyfaszystowski miał na nowo skonsolidować środowisko twórcze, jednak w przeciwieństwie do działań z roku 2012 (strajk) konsolidacja miała nastąpić nie z okazji obrony wspólnego interesu czy



wiarygodności rynkowej, ale z pozycji ideologicznej, będącej w kontrze do oficjalnej polityki historycznej i kulturalnej. Ze skromnej idei zorganizowania jednej wystawy inicjatywa w ciągu kilkunastu miesięcy rozrosła się do skali ogólnopolskiego, wielopodmiotowego i oddolnego zara- zem wydarzenia pod wspólnym szyldem. W ramach Roku Antyfaszystowskiego¹⁰ udało się zorganizować 179 wydarzeń artystyczno-edukacyjnych w 20 miejscowościach, w których realizacji wzięło udział co najmniej 117 podmiotów – zarówno publicznych, jak i prywatnych. Projekt oficjalnie otwarto 1 września 2019 roku na wystawach *Nigdy więcej* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i *Trzy plagi* w lubelskiej Galerii Labirynt.

Niemający wpływ na najmłodsze pokolenie twórców i twórczyń miała szeroka medialna widoczność protestów i ich nośność w mediach społecznościowych. Zarazem przypomnieliśmy sobie, że protest, który wykorzystuje kompetencje artystyczne, ma jeszcze większą siłę rażenia.

Dla młodego pokolenia przypomnienie o aktualności antyfaszyzmu złożyło się w spójny zestaw idei, które zaczęły stanowić realną alternatywę dla wizji świata skonstruowanego przez katolickie obrzędy, miesięcznice smoleńskie czy Marsze Niepodległości. W katalogu wartości ważnych dla młodych można wymienić ekologię, feminizm czy prawa osób LGBTQ+. Postulaty z nimi związane wybrzmiały podczas demonstracji i protestów w latach 2015–2020, w których czynny udział brali także artyści i artystki. W minionej dekadzie było wiele okazji do protesto- wania (i nic nie wskazuje na to, że się to zmieni w kolejnej). Można wymienić tu ogólnopolski okupacyjny strajk środowi- ska studenckiego przeciwko tak zwanej Ustawie 2.0 Jarosława Gowina, Strajk dla Klimatu i ruch Extinction Rebellion, rosnącą widoczność demonstracji *pro choice* i marszów równości, w końcu – Ogólnopolski Strajk Kobiet (2016, 2020). W odróżnieniu od wcześniejszych protestów inicjowanych przez Komitet Obrony Demokracji czy w obronie wymiaru sprawiedliwości to właśnie te manifestacje skłoniły najmłod- szych do wyjścia na ulice. Niemający wpływ na najmłodsze pokolenie twórców i twórczyń miała szeroka medialna widoczność protestów i ich nośność w mediach społecznościowych za pośrednictwem Facebooka czy Instagrama. To z kolei potęgowało widoczność działań postartystycznych w ramach protestów. Najgłośniejszym była akcja *List* Konsorcjum Praktyk Postartystycznych (2020), będąca artystycznym protestem przeciwko organizacji wyborów korespondencyjnych w pandemii¹¹. Warto przywołać jednak

także inne inicjatywy, które przypominały, że protest, który wykorzystuje kompetencje artystyczne, ma jeszcze większą siłę rażenia – *Sprawiedliwość jest ostoją* (2018), „bananowy protest” przed Muzeum Narodowym w Warszawie (2019) czy tak zwaną białą ciężarówkę Krzysztofa Gonciarza. Sztukę protestu rozwijano też za pomocą akcji performatywnych, rozumianych różnorako – od wprost wychodzącego od sztuki *Prezydenta* Pawła Althamera, (post)artystycznych *Antyfaszystowskich mażorettek* czy choreograficznych lamentów Czerwonych Wdów na marszach XR, poprzez rozproszone akcje wlepkowania i sprejowania ulic (Strajk Kobiet,

solidarnościówki z ruchem Black Lives Matter i LGBTQ+), aż po działania dokonywane na pomni- kach – obalanie ich, sprejowanie lub zatykanie na nich tęczowych flag. Większość z tych działań – choć wymykała się tradycyjnemu rozumieniu działania artystycznego, a osoby biorące w nich udział dalekie były od nazywania siebie artystkami i artystami – ukazały wielość strategii obywatel- skiego nieposłuszeństwa. Stały się także przy okazji wdzięcznym polem do badania z perspektywy historii sztuki najnowszej wzbogaconej o refleksję nad kulturą wizualną, antropologią czy wreszcie postsztuką. Jednak tematyka, która wybrzmiewała na protestach, była też obecna w sztuce jako takiej.

Polki rebeliantki
Miniona dekada przyniosła – oprócz zasadniczych zmian w polskiej polityce wewnętrznej – potwier- dzenie realnej skuteczności strategii nowych populistów na całym globie. Łącząc ze sobą politykę kontestacji, resentymentu i postprawdy, wytwor- zyli oni skuteczne narzędzie walki nie tylko z różnorako definiowanym establishmentem, ale i mniejszościami tożsamościowymi¹². Wraz ze zwycięstwem w części Europy (Węgry, Włochy) i Ameryki Północnej (2016–2020) prawicowego populizmu do głosu doszła paleokonserwatywna narracja wzmocniona niezwykle popularnością

1 Akcja „List”, 6.05.2020, Warszawa, fot. Monika Bryk
2 Przemek Branas, *Żółć*, fotografia, 2019
praca z wystawy *Trzy plagi* w Galerii Labirynt (2019)
dzięki uprzejmości artysty i instytucji
3 *Nigdy więcej wojny. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, fragment wystawy 2019, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
fot. Daniel Chrobak, dzięki uprzejmości MSN



1

2



3



10 Zob. Rok Antyfaszystowski, <https://rokantyfaszystowski.org/> [dostęp: 28.01.2021].
11 Maria Poprzęcka, *Siedmioro wspaniałych*, „Dwutygodnik”, nr 282, 5/2020, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/8958-siedmioro-wspae-nialych.html> [dostęp: 28.01.2021].
12 Zob. Jan Pakulski, *Ruchy populistyczne i degeneracja elit przywódczych – analiza weberowska*, „Zoon Politikon” 2016, nr 7, s. 57–74.

alt-rightu i teorii spiskowej o wszędobylskim „marksizmie kulturowym”, przez który rzekomo mają być opanowane uczelnie wyższe, a także popkultura – i sztuka.

Jednak akcja wywołuje reakcję. Miniona dekada należała do nowego feminizmu – innego niż liberalny, dominujący w latach 90. i na początku XXI wieku. Tak jak w 2011 roku ruch Occupy Wall Street przywrócił zainteresowanie artystów systemowymi nierównościami i nędzą późnego kapitalizmu, tak podobne skutki przyniósł globalny opór wobec kulturowej opresji wymierzonej w kobiety. Stało się tak w dużej mierze ze względu na widoczność ruchu #MeToo korzystającego

z założeń feminizmu czwartej fali. Ale nie tylko – kwestie tożsamościowe znalazły po prostu wyraziste tło w postaci globalnego kulturowego konserwatyzmu. Należy tu wymienić przede wszystkim konflikt pomiędzy kobietami – młodymi i nieuprzywilejowanymi a mężczyznami – starszymi i uprzywilejowanymi, choć wyjątkowo radykalnie wspieranymi przez młodych i niewykształconych.

Procesy te stały się udziałem również najmłodszego pokolenia twórców, do których dołączyły osoby z tak zwanego pokolenia Z (rozmaicie definiowanego – przede wszystkim jednak są to osoby urodzone w drugiej połowie lat 90. i później),

Miniona dekada należała do nowego feminizmu – innego niż liberalny, dominujący w latach 90. i na początku XXI wieku. Tak jak w 2011 roku ruch Occupy Wall Street przywrócił zainteresowanie artystów systemowymi nierównościami i nędzą późnego kapitalizmu, tak podobne skutki przyniósł globalny opór wobec kulturowej opresji wymierzonej w kobiety.



Agata Słowak, *Autoportret z pokrzywą*, olej na płótnie 2020, dzięki uprzejmości artystki

100 flag na 100-lecie praw wyborczych Polek, widok wystawy, 2019
Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, dzięki uprzejmości instytucji



wchodzące wówczas na rynek pracy czy w pole sztuki. Wymieńmy kilka przykładów. Zapoczątkowana w 2017 roku dyskusja o selfiefeminizmie jako liberalnej próbie odpowiedzi na wyzwania feminizmu czwartej fali uwrażliwiła najmłodsze pokolenie na kwestie związane z inkluzywnością ruchu, sposobami wykorzystywania ciała i internetu do walki o emancypację oraz na kwestie związane z transponowaniem feminizmu do mainstreamu i zjawiskiem „purplewashingu”¹³, zahaczyła o sprawy LGBTQ+ i *pink capitalism*¹⁴. Jak pokazała działalność Mai Staśko, aktywistki nagłaśniającej powszechność tak zwanej kultury gwałtu, czy aktywistycznego kolektywu Stop Bzdurom, postulaty czwartej fali niejednokrotnie stoją w sprzeczności z liberalną wersją tej idei, rozpowszechnianą nie tylko przez celebrytki, ale również przez najwidoczniejszą część środowiska feministycznego. Masowe wyjście ludzi na ulice pod koniec roku 2020, które zostało natychmiast poddane próbie spacyfikowania postulatów protestu (wraz z jego językiem) przez

liberalną opozycję, pokazuje, że lekcja minionej dekady okazała się wyjątkowo potrzebna – także wobec skali kampanii nienawiści rozpętanej w mediach społecznościowych wobec kobiet.

Dla sztuki feministycznej niebagatelną rolę w tej zmianie odegrały kariery relatywnie młodych artystek, między innymi Agnieszki Polskiej, Joanny Piotrowskiej, Karoliny Jabłońskiej, Ewy Juszkiewicz, Małgorzaty Mirgi-Tas, Katarzyny Przezwańskiej, Diany Lelonek czy dopiero debiutujących, ale już zdeklarowanych feministycznie Agaty Słowak i Patrycji Cichosz, a ważną wystawą okazała się *Farba znaczy krew* (2019, kuratorowana przez Natalię Sielewicz). W specyficznym kontekście polskich uczelni artystycznych trzeba również przywołać postaci wykładowczyń (między innymi Iwonę Demko, Agatę Zbylut, Dominikę Olszowy czy

- 13 Zob. Judith Carreras, *The New Radical Right and Anti-feminism*, „International Viewpoint”, 1.01.2020, <https://internationalviewpoint.org/spip.php?article6344> [dostęp: 21.01.2020]; Agnes Taylor, „If a Job Needs Doing Give It to a Busy Woman”: *The Gendered Division of Labour within Voluntary Organisations That Are Ideologically Committed to Equality*, The University of Sussex, 2020, s. 8, [https://woodcraft.org.uk/sites/default/files/Diss_final_draft_1_%20\(2\)_0.pdf](https://woodcraft.org.uk/sites/default/files/Diss_final_draft_1_%20(2)_0.pdf) [dostęp: 21.01.2020].
- 14 Zob. Ellie Gore, *New Frontiers of Pink Capitalism: Or Why Sandwiches Won't Lead to Queer Liberation*, Sheffield Political Economy Research Institute, 17.07.2019, <http://speri.dept.shef.ac.uk/2019/07/17/new-frontier2-s-of-pink-capitalism-or-why-sandwiches-wont-lead-to-queer-liberation/> [dostęp online: 21.01.2020].



Liliana Zeic (Piskorska), *Skurki uboczne*, widok wystawy 2019, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, fot. Tytus Szabalski dzięki uprzejmości instytucji

Anetę Grzeszykowską). Nie bez znaczenia pozostaje także powołanie Nagrody Sztuki im. Marii Anto i Elsy von Freytag-Loringhoven (Fundacja Miejsce Sztuki) dla artystek wizualnych z całego świata. O tym, że zmiana paradygmatu jest wyraźna, świadczy choćby krytyka męskiej recepcji inicjatyw kobiet, co pokazała dyskusja wokół recenzji wystawy *Polki, patriotki, rebeliantki* napisanych przez Mikołaja Iwańskiego i Stacha Szablowskiego¹⁵.

W związku z obchodami w 2018 roku setnej rocznicy odzyskania niepodległości i zarazem nadania praw wyborczych Polkom powstały sprzyjające okoliczności, by w centrum zainteresowania opinii publicznej postawić pytanie nie tylko o feminizm wobec populizmu. Konstruowanie tożsamości w alternatywie do dominującego wzorca kultury (bądź krytyczna jego recepcja) stało się domeną wielkich wystaw instytucjonalnych spod znaku *herstory: Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy* (2018), *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (2018), *100 flag na 100-lecie nadania praw wyborczych Polkom* (2019) czy, w mniejszym stopniu, *Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst* (2017).

Późna polskość, czyli queer i LGBTQ+ (ale nie eko)

Stąd niedaleko już do tożsamości, które stały się przedmiotem politycznych zaniechań (rządy liberalne) i takichże ataków (prawica). W tym kontekście nie do przecenienia jest pionierska działalność Karola Radziszewskiego (głównie za sprawą Queer Archives Institute i *Pocztu* – nieheteronormatywnego kanonu tak zwanych wielkich Polek i Polaków), a z twórców młodszych: Liliany Zeic (Piskorskiej), Belli Ćwir, Małgorzaty Mycek, Tomasza Armady czy Kacpra Szaleckiego, badających i eksplorujących temat tożsamości narodowej wzbogacony o kwestie LGBTQ+. Queer zyskał ponadto widoczność za sprawą spektakularnej kariery Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa i voguingujących imprez z cyklu „Bal u Bożeny”, organizowanych przez Bożenę Wydrowską. Z kolei przykładem twórczości, która splata ze sobą niewidzialność lesbijek z dragiem, jest instagramowa działalność krakowskiej artystki działającej pod pseudonimem Kozłow. Twórczyni maluje, ale przede wszystkim wciela się w rozmaite postaci – przerysowane, igrające z archetypami lesbijskiej tożsamości i konserwatywnymi lękami za sprawą lesbokomando.

¹⁵ Zob. Joanna Warsza, Agata Araszkiewicz, *Czy równość jest seksi? Epizodyczny dialog pomiędzy Joanną Warszawą i Agatą Araszkiewicz po Warsaw Gallery Weekend, „Szum”, 27.09.2019, <https://magazynszum.pl/czy-rownosc-jest-seksi-epizodyczny-dialog-pomiedzy-joanna-warsza-i-agata-araszkiewicz-po-warsaw-gallery-weekend/> [dostęp: 28.01.2021]; Agata Araszkiewicz, *Kobieca rebelia ?!... Sztuka i bunt społeczny, „Szum”, 27.10.2017, <https://magazynszum.pl/kobieca-rebelia-sztuka-i-bunt-spooleczny/> [dostęp: 28.01.2021].**



Bal u Bożeny #6 Deconstruction 2018, fot. Karolina Zajęczkowska

Łączy przy tym niezwykle wyrazistą estetykę z konkretnymi postulatami politycznymi, a nierzadko prywatnymi zwierzeniami dotyczącymi codzienności w wojującej heteronormie. Kozłow to postać poruszająca dalece bardziej niż samozwańcze królowe selfiefeminizmu narzekające na smak pizzy z dyskontu, jak Zofia Krawiec. To jak połączenie Cindy Sherman, Orlan i Ciccioliny ery Instagrama w jedno, w dodatku na niegościnnej polskiej ziemi.

W polskiej sztuce nie wybrzmiały natomiast echa ruchu Black Lives Matter (2020) oraz związanego z nim zagadnienia systemowego rasizmu, chociaż w monoetnicznej Polsce powinny paść one na podatny grunt. Jednak związana z systemowym rasizmem teoria postkolonialna ma szansę zaistnieć w kontekście coraz większej reprezentacji młodych artystek i artystów niepolskiego pochodzenia (głównie z wschodniej granicy), którzy w swojej twórczości chętnie



ZAZIN (*zagraniczne artystki i artyści mieszkający w Polsce)

W przypadku sztuki częstotliwość poruszania tematyki etycznej odpowiedzialności wobec planety staje się bliska – o ironio – nadprodukcji. Skuteczność takiej sztuki jest bliska skuteczności nieużywania plastikowych rurek. Czyli niewielka.

odwołują się do własnych migranckich historii. Są wśród nich między innymi Jana Shostak, Mykola Ridnyj, Marta Roman-kiv, Katya Shadkovska czy osoby stojące za „Za Zinem” (Yuriy Biley, Yulia Krivich i Vera Zalutskaya)¹⁶ oraz inicjatywy, takie jak dziesiąta edycja Warszawy w Budowie (*Sąsiedzi / Cycidu*) czy działalność Janka Simona i Slavs & Tatars. W tym kontekście warto przywołać także próby konstruowania na nowo polskiej tożsamości – czy to w szamańsko-polskiej wizji Mateusza Kowalczyka, czy to w *Nowym śpiewniku patriotycznym* Kolektywu Łaski (Julia Golachowska, Jagoda Kwiatkowska, Anna Shimomura), czy też w odniesieniach do kwestii niewidoczności osób niepełnosprawnych, jak u Daniela Kotowskiego.

¹⁶ Zob. Joanna Ruszczyk, *Język jak Jan Paweł II. Rozmowa z Yulią Krivich, Verą Zalutskaya i Yuriem Bileym*, „Szum”, 25.12.2020, <https://magazyn-szum.pl/jezyk-jak-jan-pawel-ii-rozmowa-z-yulia-krivich-vera-zalutskaya-i-yuriem-bileym/> [dostęp: 28.01.2021].

Z kolei wspomniany już Kacper Szalecki stworzył Potopię – projekt post-Polski pod flagą żółto-różową i zdekonstruowanym orłem jako godłem. Z Polską zwielokrotnioną do granic wytrzymałości mamy natomiast do czynienia u Agnieszki Sejud i Karoliny Wojtas, w których fotograficznych portfolio odbija się bazarowo-komunijny sznyt narodowy. Obrazu tego dopełniały wystawy o Polsce przygotowane przez ważnych kuratorów-mężczyzn: Piotra Rypsona (*Krzycząc: Polska*, 2018) i Stacha Szablowskiego (*Późna polskość*, 2017).

W sumie miniona dekada przyniosła – na razie w polu sztuki – zmierzch imaginarium heteronormatywnej, rdzennie polskiej klasy średniej o nacjonalistycznych zapędach, wyznaniu katolickim i szlacheckich aspiracjach – a w najlepszym razie solidarnościowych korzeniach. Natomiast – co z pewnością nie umknęło uwadze dociekliwych czytelników – w moich wyliczeniach zabrakło sztuki traktującej o ekologii. Może to być tym bardziej zdumiewające, że ten właśnie wycinek refleksji nad rzeczywistością jest naprawdę bliski najmłodszemu pokoleniu – i to ono realnie stanowi lwią część strajków klimatycznych. Nie przez przypadek z bramy stołecznej ASP zimą 2019 roku straszył denialistów klimatycznych baner z hasłem: „Na martwej planecie nie będzie sztuki”. Sama sztuka zaś coraz częściej powstaje ze śmieci poddanych twórczemu recyklingowi, w opisach odautorskich „antropocen” deklinuje

się do granic możliwości, a studentki i studenci coraz rzadziej wylewają terpentynę do szkolnych zlewów. Jednak właśnie częstotliwość poruszania tematyki etycznej odpowiedzialności wobec planety staje się bliska – o ironio – nadprodukcji. Skuteczność takiej sztuki jest bliska skuteczności nieużywania plastikowych rurek, niepokojąco podobnej do jałmużny, która z powodzeniem uspokaja sumienia. Intymne strategie zdające egzamin przy narracjach tożsamościowych czy klasowych zaczynają w obliczu problemu systemowego niebezpiecznie przypominać *green-art-washing*

i przeistaczać się w karykaturę sztuki zaangażowanej. W tym przypadku na realnie etyczne prace przyjdzie nam poczekać – takie, w które zaangażowana jest intersekcyjność, współpraca międzydziedzinowa (ich zaczątkami były inicjatywy *Center of Living Things* Diany Lelonek, nieistniejące już *Natural Heritage Index Museum* z Poznania czy przykład kolektywu INTRPRT w MSN/Biennale Warszawa), czy też takie, w których uważniej odrobiono lekcję ze sztuki ekologicznej z poprzednich dekad – tu wyróżniają się wystawy *Wiek półcienia* w MSN (2020), *Zjednoczona Pangea* w MS2 (2019) czy *Kłęska urodzaju* w GSW Opolu (2019) Podsumowując – wydaje się, że żaba Kermit, która śpiewała swego czasu: „Is not easy being green”, miała zdolności profetyczne – robić (dobrą) zieloną sztukę to nie jest łatwe zadanie. Zwłaszcza gdy ma się w tle nie tylko klimatyczną apokalipsę, ale także kontrrewolucję inceli i wojnę z dziadoceniem.

W minionej dekadzie z pewnością gruntownie poprawiła się infrastruktura uczelni artystycznych. Do pewnego stopnia zmieniło się też rozumienie dzieła sztuki i figury artystki, choć nadal dominuje perspektywa konserwatywna.

Akademie na rozdrożu

Nieco na uboczu wszystkich tych procesów i zjawisk znajdowały się uczelnie artystyczne. Dość powiedzieć, że pierwszą uczelnią artystyczną w Polsce, która wprowadziła do statutu zapis o obowiązku stosowania feminatywów, jest Akademia Sztuki w Szczecinie – stało się to w 2020 roku. Tam też pracuje Mirosława Jarołowicz, jedyna kobieta wśród rektorów i rektorek polskich ASP¹⁷.

Temat dyskryminacji ze względu na płeć na polskich akademiach sztuk pięknych wybrzmiał za sprawą raportu *Marne szanse na awanse?* (2015) przygotowanego przez Fundację Katarzyny Kozyry. To z niego dowiedzieliśmy się, że choć na uczelni artystyczne uczęszczają przede wszystkim kobiety (77 proc.), to wśród profesury stanowią one zaledwie 22 proc.¹⁸ Jednak w kontekście naszych rozważań kluczowe jest to, że uczelnie artystyczne powinny

być matecznikiem najmłodszej sztuki. Na ile tak rzeczywiście jest? W minionej dekadzie z pewnością gruntownie poprawiła się infrastruktura uczelni artystycznych (przede wszystkim dzięki funduszom europejskim). Do pewnego stopnia zmieniło się też rozumienie dzieła sztuki i figury artystki, choć nadal dominuje perspektywa konserwatywna. Ten dualizm jest doskonale widoczny na wystawach prezentujących prace dyplomowe studentek i studentów (między innymi Coming Out) i konkursach dla absolwentów i absolwentek (Artystyczna Podróż Hestii, Pekao Project Room i inne). W samych akademiach można dostrzec stopniowe odchodzenie od klasycznych podziałów w kierunku interdyscyplinarności, badań artystycznych, filmu, konceptualizmu czy projektów utopijnych (absolwenci i absolwentki z ostatnich lat: Barbara Gryka, Horacy Muszyński, Mateusz Kowalczyk, Piotr Urbaniec, Adelina Cimochowicz i inni). Jeśli pojawiają się ciekawe rzeźby czy malar-

stwo, to mają one sznyt zupełnie antyakademicki, tak jak na przykład u Brunona Neuhamera, Jana Baszaka, Wiktorii Walendzik, Stacha Szumskiego czy Mateusza Sarzyńskiego. Uczelnianą konserwę rozszczelniają także pojedyncze pracownie. Oprócz warszawskich przykładów Pracowni Działań Przeszennych, pracowni Jarosława Modzelewskiego (stamtąd wyszli między innymi Jan Możdżyński, Adam Kozicki, Yui Akiyama) i kolejnych odsłon Pracowni Gościnnej warto wyróżnić także katowicką Pracownię V prowadzoną przez Andrzeja Tobisa i Dominikę Kowynię (skąd wyszli między innymi Bartek Buczek, Martyna Czech, Karolina Konopka) czy Interpretacji Literatury duetu Grzegorz Hańderek i Małgorzata Szandała. W krakowskiej ASP prym wiodą dyplomanci i dyplomantki Andrzeja Bednarczyka (między innymi Michał Soja i Róża Duda, Alicja Pakosz, Krzysztof Grzybacz).

¹⁷ Jolanta Kowalewska, *Rektor lub rektorka, dziekan lub dziekana. Akademia Sztuki wprowadziła żeńskie końcówki funkcji*, „Gazeta Wyborcza Szczecin”, 31.08.2020, <https://szczecin.wyborcza.pl/szczecin/7,34939,26255666,reaktor-lub-rektorka-diekan-lub-diekana-akademia-sztuki-wprowadzila.html> [dostęp: 21.01.2021].

¹⁸ Dane za: *Marne szanse na awanse? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych*, red. Anna Gromada, Dorka Budacz, Jutta Kawalerowicz, Anna Walewska, Fundacja Katarzyny Kozyry, Warszawa 2015, s. 5–6.



Kacper Szalecki, *Autoportret*, 2016, we współpracy fotograficznej z Jodyą Zaricznyk, dzięki uprzejmości artysty

W minionej dekadzie powrócono do niechlubnego procederu cenzurowania wystaw, w zauważalny sposób nasiliła się także cenzura w *stricte* politycznym wymiarze. Władze wywierały na artystów i artystki presję przy użyciu szantażu ekonomicznego, a nawet wykorzystując przepisy o naruszenie przepisów sanitarnych.

Zmiany na poziomie poszczególnych instytucji przekładają się na hierarchię ogólną. Przodujący jeszcze na początku dekady Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu utracił swą pozycję na rzecz Akademii Sztuki w Szczecinie i – w mniejszym stopniu – ASP w Warszawie (na czele z Wydziałem Sztuki Mediów). Nowym zjawiskiem jest migracja wykładowców do tych ośrodków oraz – w unikatowym w skali kraju przypadku szczecińskiej AS – zatrudnienie młodej kadry, biorącej czynny udział w życiu artystycznym; należy jednak zaznaczyć, że to ostatnie było możliwe, ponieważ AS jest instytucją nową, dzięki czemu kadra była budowana od podstaw. Czy szczecińska uczelnia wkrótce skostnieje jak jej starsze imienniczki? Czas pokaże.

Powrót cenzury i nowe formy oporu

Wraz z dojściem do władzy PiS wzrosła liczba zawiadomień o popełnieniu przestępstwa z art. 196 kk: „Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”. W 2016 roku było ich 10, w 2018 – 90, w 2019 – 136, natomiast w 2020 rekordowe 146. W okresie 2016–2018 skazano z tego tytułu prawomocnie 29 osób¹⁹.

W zauważalny sposób nasiliła się także cenzura w *stricte* politycznym wymiarze. Władze

wywierały na artystów i artystki presję przy użyciu szantażu ekonomicznego, tak jak stało się to w przypadku cofnięcia wypłaty nagrody dla Szymona Szymankiewicza na 26. Biennale Plakatu w Katowicach²⁰, sporu pomiędzy MKiDN a poznańskim Malta Festivalem²¹ czy oskarżeń ze strony ministerstwa przeciwko białostockiej Galerii Arsenał za ekspozycję pracy AntiGonny na wystawie *Strach*²². Z kolei uczestnikom i uczestniczkom akcji *List* zarzucono naruszenie przepisów sanitarnych i zobowiązano ich do zapłaty kar nałożonych przez Sanepid. Od kar odstąpiono ze względu na szeroki rozgłos medialny akcji i błyskawiczną zbiórkę środków (zebrane w ten sposób pieniądze – ponad 100 tys. zł – przeznaczono na poczet funduszu dla osób poszkodowanych przez cenzurę)²³.

W minionej dekadzie powrócono także do niechlubnego procederu cenzurowania wystaw. Z polecenia Jerzego Miziołka, dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 2018–2019, z tamtejszej Galerii Sztuki Polskiej XX i XXI wieku usunięto prace Natalii LL i Katarzyny Kozyry²⁴. Odwoływano też wystawy artystów i artystek „niepoprawnych politycznie” z punktu widzenia partii rządzącej, między innymi Moniki Piórkowskiej w Instytucie Polskim w Wiedniu²⁵ czy Chrisa Niedenthala na Rzeszowskim Weekendzie Fotografii²⁶. Odwołano otwarcie gotowej już wystawy Pawła Susida w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie²⁷.

- 19 Dane za: *Coraz więcej aktów oskarżenia o obrażę uczuć religijnych, w tle tęcze barwy*. „Forma szykany”, TokFM.pl, 2.01.2021, <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103087,26643690,coraz-wiecej-aktow-oskarzenia-o-obraze-uczuc-religijnych-w.html> [dostęp: 21.01.2021].
- 20 Michalina Bednarek, *Marszałek wycofał się z nagrody dla antynazistowskiego plakatu*. Internauci rozpoczęli zbiórkę pieniędzy, „Gazeta Wyborcza”, 16.12.2019, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,25517255,marszalek-wycofal-sie-z-nagrody-dla-antynazistowskiego-plakatu.html> [dostęp: 28.01.2021].
- 21 *Niewypłacona dotacja – Festiwal Malta vs. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Oświadczenie Fundacji Malta, Festival Malta*, 7.06.2018, <https://2018.malta-festival.pl/pl/festival/news/niewyplacona-dotacja-festiwal-malta-vs-ministerstwo-kultury> [dostęp: 28.01.2021].
- 22 *Oświadczenie w sprawie pracy AntiGonny na wystawie „Strach”*, Galeria Arsenał, 9.2020, <https://galeria-arsenal.pl/wydarzenia/oswiadczenie-w-sprawie-pracy-antigonny-na-wystawie-strach> [dostęp: 28.01.2021].

- 23 Zob. Witold Mrozek, *Jeśli ufamy instytucjom – rozmowa z Adamem Bodnarem*, „Dwutygodnik”, nr 291, 9/2020, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9127-jesli-ufamy-instytucjom.html> [dostęp: 28.01.2021].
- 24 *Warsaw's National Museum accused of censorship*, „ArtForum”, 29.04.2019, <https://www.artforum.com/news/warsaw-s-national-museum-accused-of-censorship-79677> [dostęp: 28.01.2021].
- 25 Milena Rachid Chehab, *Instytut Polski w Wiedniu odwołał wystawę polskiej artystki. Przez 500 pierogów, Baumana czy Trumpa?*, „Gazeta Wyborcza”, 20.02.2021, <https://wyborcza.pl/7,112588,21397747,cenzura-w-instytucji-polskiej-w-wiedniu-nowy-dyrektor-odwolal.html?disable-Redirects=true> [dostęp: 28.01.2021].
- 26 JSX, *RPO: odwołanie wystawy zdjęć Niedenthala to cenzura prewencyjna*, „Press”, 20.10.2020, <https://www.press.pl/tresc/63651,rpo,-odwolanie-wystawy-zdjec-niedenthala-to-cenzura-prewencyjna> [dostęp: 28.01.2021].
- 27 Arkadiusz Gruszczyński, *„Prezydent jest dobrze znany policji” – napisał. I zdjęto mu wystawę*, „Gazeta Wyborcza”, 1.10.2020, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26355059,teatr-wielki-odwolal-wystawe-artysta-nawet-za-prl-u-nie-spotakem.html> [dostęp: 28.01.2021].



rewolucji 1968 roku (bądź, w przypadku młodych inceli, jawnie występującej przeciwko nim) oraz taktyki estetyczne i retoryczne rodem z pierwszej połowy lat 80. W wojnie kulturowej, która rozpetęła się w minionej dekadzie, na korzyść młodych przemawiają nowe technologie oraz globalne przemiany w zakresie kwestii tożsamościowych (przede wszystkim) i bytowych (do pewnego stopnia), wobec których nie ma możliwości zrobienia kroku w tył. Na niekorzyść działa głównie ich wewnętrzna polaryzacja, która z biegiem lat będzie tylko się poszerzała na gruncie różnic genderowych²⁸ oraz widma nadchodzącego kryzysu o wielu twarzach – politycznego, klimatycznego, migracyjnego czy wreszcie finansowego. Wspólnymi wrogami wydają się realizm kapitalistyczny i jego apologeci, którzy płacą krocie za zarządzanie globalnymi emocjami tak, aby niemożliwe było wyobrażenie sobie zmiany.

Bywa, że wizja utopii pochodzi właśnie z obszaru sztuki, zwłaszcza tej najmłodszej, najbardziej „roszczeniowej” i możliwie nonkonformistycz-

Miniona dekada pokazała, że odrębność sztuki od świata poza nią jest nie do utrzymania, a wraz ze złaniem się rzeczywistości ze światem wirtualnym jesteśmy bliżej urzeczywistnienia się epoki postartystycznej niż kiedykolwiek. Aby do Potopii.

Cenzura doprowadziła do konsolidacji środowiska artystycznego i wytworzenia się nowych form oporu. Do działań tego typu można zaliczyć zarówno „obrazy strajkujące” Arka Pasożyta, powstanie Pogotowia Graficznego, interwencyjne plakaty Oli Jasionowskiej czy „Gazetę Strajkową” Archiwum Protestów Publicznych, jak i anonimowe akcje (memy czy wlepki), wszelkie gesty solidarności i akcje crowdfundingowe wspierające ofiary systemowej przemocy. W tym wymiarze życia artystycznego minionej dekady podział na pokolenia nie był już – na szczęście – ważny.

Ku Potopii. Podsumowanie

Co wynika z tego przeglądu dekady, w której polityczne na dobre zrosło się z prywatnym i artystycznym? Przede wszystkim można mówić o zarysowaniu się postawy pokoleniowej – zdecydowanie najradzykalniejszej od 30 lat, łączącej w sobie postulaty

nej. Jeśli wierzyć kierunkowi tego, co reprezentuje sobą najmłodsze pokolenie twórczyni i twórców w Polsce – wraz z ich proekologiczną postawą, solidarnością (ale tą przez małe „s”), skłonnością do działań grupowych i podważania *statusu quo* – przewalczenie nieosiągalności utopii będzie sprawą najbliższej dekady. Asumpt w postaci języka niezbędego do jej kształtowania i punktów odniesienia jest już widoczny, inną kwestią jest natomiast realizacja. Tutaj największym wyzwaniem jest zmiana rozumienia tego, czym może być sztuka społecznie zaangażowana – czy wprost: walcząca. To lekcja do odrobienia zarówno przez same artystki i samych artystów, jak i krytyczki czy historyków sztuki. Być może odrębność sztuki od świata poza nią jest nie do utrzymania, a wraz ze złaniem się rzeczywistości ze światem wirtualnym jesteśmy bliżej urzeczywistnienia się epoki postartystycznej niż kiedykolwiek. Aby do Potopii.

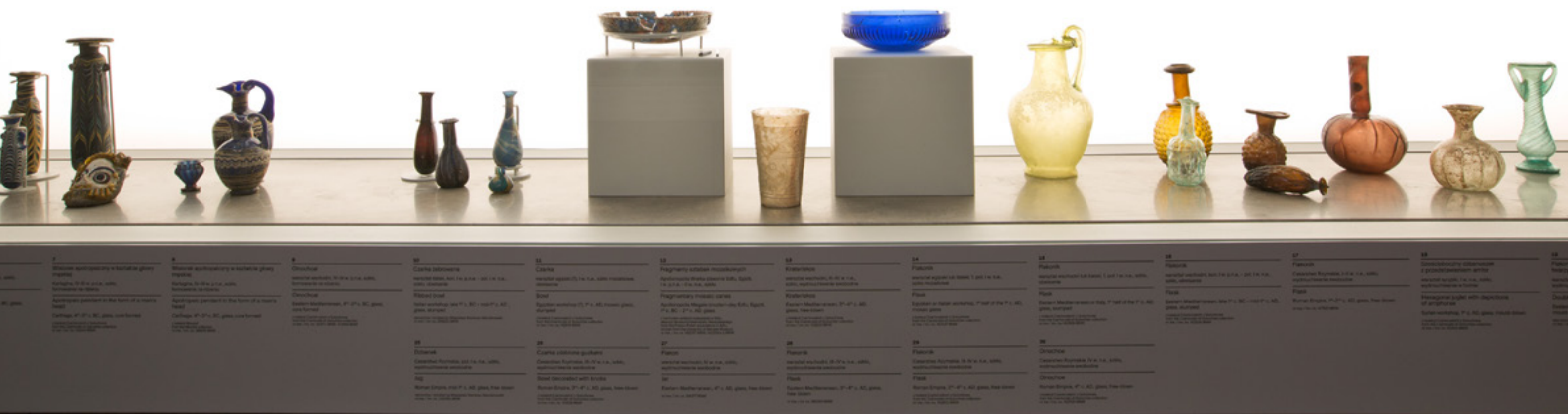
28 Zob. Rosalind Shorrock, *Young Women Are More Left Wing Than Men – This Is Why*, „Independent”, 4.04.2018, <https://www.independent.co.uk/voices/women-men-gender-politics-left-wing-labour-party-research-religion-a8335871.html> [dostęp: 21.01.2021].



Tekst: Dorota Jagoda Michalska

Czyste białe dłonie

Wstęp do dyskusji o dekolonizacji polskich muzeów





Reliefowa maska w formie głowy byka (protoma), Iran Zachodni, Elam (?)
2. poł. 2. tysiąclecia p.n.e.; złoto, filigran, granulacja, darczyńcy Janina
i Stanisław Hempel, fot. Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

W 2018 roku senegalski badacz Felwine Sarr i francuska historyczka sztuki Bénédicte Savoy opublikowali zamówiony przez francuskie Ministerstwo Kultury raport pod tytułem *Restytucja dziedzictwa afrykańskiego. W stronę nowej etyki relacyjnej*. Raport był efektem złożonej w 2017 roku przez prezydenta Emmanuela Macrona obietnicy na Uniwersytecie w Wagadugu w Burkina Faso. Podczas przemówienia Macron stwierdził: „Poczynając od dnia dzisiejszego, w przeciągu pięciu lat chcę rozpocząć proces czasowej lub też ostatecznej restytucji obiektów dziedzictwa afrykańskiego do Afryki”¹. Jego słowa spotkały się z gorącym aplauzem zarówno ze strony uczestników spotkania, jak i na arenie międzynarodowej. Były one powszechnie interpretowane jako moment przełomowy w dyskusji na temat restytucji zbiorów pozaeuropejskich, która do tej pory znajdowała się w stanie impasu.

W 2018 roku senegalski badacz Felwine Sarr i francuska historyczka sztuki Bénédicte Savoy opublikowali raport pod tytułem *Restytucja dziedzictwa afrykańskiego. W stronę nowej etyki relacyjnej*. Dokument stał się przełomem w dyskusji na temat restytucji pozaeuropejskich zbiorów muzealnych.

Oświadczenie Macrona było elementem szerszych zmian zachodzących we francuskiej polityce międzynarodowej: parę miesięcy przed wystąpieniem w Burkina Faso, podczas pobytu w Algierii, Macron wprost powiedział, że „kolonizacja była istotną częścią historii Francji. Była ona zbrodnią, zbrodnią przeciwko ludzkości, przykładem prawdziwego barbarzyństwa”². Proces ten dotyczy również innych krajów. W 2008 roku Włochy oficjalnie przeprosiły za „głębokie rany” zadane Libii podczas włoskiej kolonizacji w latach 1911–1943. W 2013 roku, po zażartej batalii sądowej, Wielka Brytania została zmuszona do przeproszenia ludności Mau Mau w Kenii za krwawe represje i tortury w latach 50. Kwestia restytucji dotyka więc samego jądra historii europejskiej nowoczesności oraz związanego z nim projektu kolonialnego. Jak bowiem zauważa badacz Walter Mignolo, już od XV wieku kolonializm stanowił

„ciemną stronę” historycznego rozwoju kontynentu europejskiego i powiązanego z nim imperia-listycznego kapitalizmu³.

Raport Sarra i Savoy wpisuje się w szersze tło zmian obejmujących zarówno francuską politykę zagraniczną, jak i przemiany zachodzące w globalnej świadomości dotyczącej zbrodni kolonializmu. Opracowany przez badaczy dokument odwołuje się przede wszystkim do zbiorów i obiektów wywodzących się z Afryki Subsaharyjskiej. Jak zostało obliczone, około 90 proc. dziedzictwa kulturowego tego regionu znajduje się poza jego granicami. Autorzy raportu przekonują, że grabieże dokonywane przez kolonialne imperia można traktować jako rodzaj zbrodni popełnionej na lokalnej ludności. Rabunek dzieł sztuki można bowiem rozpatrywać jako element tego, co dekolonialny filozof Boaventura Souza de Santos określił mianem „epistemologicz-

nej zagłady”, która doprowadziła do unicestwienia całych systemów wiedzy oraz powiązanych z nimi praktyk kulturowych⁴. Wskutek tych procesów społeczności, których równowaga została już na zawsze zburzona, doświadczyły radykalnej alienacji. Sarr i Savoy przywołują słowa greckiego historyka Polibiusza opisujące jego ból, który czuł na widok rzymskiej armii triumfalnie paradykującej ze zrabowanymi z Grecji zabytkami i dziełami sztuki. Jak twierdzą, w czasie wojny, podbojów i okupacji proces pozbawiania danego społeczeństwa kultury jest elementem – tak jak tortury, gwałty, uwięzienie, deportacja intelektualistów – polityki dążącej do unicestwienia danej społeczności.

W styczniu 2020 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie ukończono przebudowę dawno oczekiwanej Galerii Sztuki Starożytnej, w której znalazło się przeszło 1,8 tys. obiektów z Egiptu, Bliskiego Wschodu, Grecji i Rzymu. Na

1 Przemowa Emmanuela Macrona na Uniwersytecie w Wagadugu opublikowana 29.10.2017 na stronie internetowej L'Élysée: <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/emmanuel-macrons-speech-at-the-university-of-ouagadougou.en> [dostęp: 1.02.2021].
2 *French Presidential Hopeful Macron Calls Colonisation a 'Crime against Humanity'*, France24.com, 16.02.2017, <https://www.france24.com/en/20170216-france-presidential-hopeful-macron-describes-colonisation-algeria-crime-against-humanity> [dostęp: 25.01.2021].

3 Walter Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke Press, Durham 2011.
4 Boaventura Souza de Santos, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*, Routledge, London 2014.



Galeria Sztuki Starożytnej, fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie

Grecki historyk Polibiusz opisywał ból, który czuł na widok rzymskiej armii triumfalnie paradującej ze zrabowanymi z Grecji zabytkami i dziełami sztuki. W czasie wojny, podbojów i okupacji proces pozbawiania danego społeczeństwa kultury jest elementem polityki dążącej do unicestwienia danej społeczności.

stronie internetowej muzeum znajdujemy następującą informację: „Większość zabytków w Galerii Sztuki Starożytnej należy do kolekcji MNW. Są wśród nich dary osób prywatnych (np. Władysława Semerau-Siemianowskiego) oraz instytucji (UNESCO) oraz dzieła zakupione przez Muzeum. Część obiektów pochodzi z kolekcji, które po 1945 roku stały się częścią zbiorów MNW, m.in. Radziwiłłów z Nieborowa, Potockich z Jabłonnej czy Czartoryskich z Gołuchowa oraz przedwojennych zbiorów niemieckich, m.in. ze Śląska, Królewca i Braniewa, formowanych z zakupów na rynku antykwarycznym pod koniec XIX i na początku XX wieku. Na ekspozycji znajdują się także dzieła ze zbiorów Muzeum Luwru, część z nich przechowywana jest w MNW już od 1960 roku. Liczne obiekty pochodzą z polskich wykopalisk prowadzonych w czasach, gdy prawo pozwalało na pozyskanie części znalezisk odkrytych w toku prac archeologicznych”⁵. Zbiory pokazywane w galerii pochodzą więc z wielu źródeł, wśród których dominują

kolekcje prywatne oraz – co należy zaznaczyć – dawne kolekcje niemieckie z XIX wieku. Jak widzimy, historie pokazywanych obiektów są skomplikowane: często przechodziły one z rąk do rąk w wyniku przemian geopolitycznych i konfliktów wojennych. Trzeba jednak zauważyć, że muzeum w żaden sposób nie problematyzuje swoich zbiorów ukazanych na ekspozycji. W galerii nie pojawiają się odniesienia do współczesnych debat dotyczących restytucji ani informacje o ewentualnie problematycznym ze współczesnego punktu widzenia statusie części pokazywanych obiektów. Można nawet stwierdzić, że efektowna oprawa wizualna zaprojektowana przez Nizio Design w specyficzny sposób służy „zaciemnieniu” tych kwestii. Kolejne sale – poświęcone starożytnym: Egiptowi, Grecji i Rzymowi oraz Bliskiemu Wschodowi – proponują płynną narrację, w której nie ma miejsca na pęknięcia, niejasności, znaki zapytania. Pierwszym koniecznym krokiem byłoby więc dodanie informacji o współczesnych dyskusjach toczących się na temat restytucji. Taka informacja mogłaby rozpocząć szerszą debatę nad kolejnymi niezbędnymi krokami na drodze dekolonizacji części zasobów narodowej instytucji.

5 #Mityczne otwarcie / Nowa Galeria Sztuki Starożytnej, Muzeum Sztuki Narodowej w Warszawie, 14.02.2020, <https://www.mnw.art.pl/aktualnosci/mityczneotwarcie-nowa-galeria-sztuki-starozytnej,656.html> [dostęp: 25.01.2021].



Muzeum Narodowe w Warszawie w żaden sposób nie problematyzuje swoich zbiorów sztuki dawnej. W Galerii Sztuki Starożytnej nie pojawiają się odniesienia do współczesnych dyskusji dotyczących restytucji ani informacje o ewentualnie problematycznym ze współczesnego punktu widzenia statusie części pokazywanych obiektów.

Znacząca część pokazywanych w Galerii Sztuki Starożytnej zbiorów została pozyskana podczas polskich misji antropologicznych. Największe osiągnięcia polskiej archeologii łączą się z osobą prof. Kazimierza Michałowskiego (1901–1981), związanego z MNW i Uniwersytetem Warszawskim. Uczony kierował wieloma misjami archeologicznymi w Europie i Afryce. W Galerii Sztuki Starożytnej znajdują się zabytki odkryte podczas wykopalisk prowadzonych przez polskich archeologów w Edfu (1937–1938), Myrmekjonie (lata 50. XX wieku), Tell Atrib (prace rozpoczęte w latach 50. XX wieku) i Faras (1961–1964), którymi kierował właśnie Michałowski. Jak zaznacza muzeum: „Liczne obiekty pochodzą z polskich wykopalisk prowadzonych w czasach, gdy prawo pozwalało na pozyskanie części znalezisk odkrytych w toku prac archeologicznych”⁶. Instytucja podkreśla więc, że obiekty te zostały nabyte zgodnie z prawem. W swoim raporcie Sarr i Savoy podważają jednak taki tok rozumowania. Podkreślają, że ustanowione prawo regulujące handel dziełami sztuki było efektem kolonialnych zależności, które nieskutecznie chroniły dziedzictwo narodowe danego kraju. Status takich przedmiotów jest więc problematyczny. Sarr i Savoy kwestionują w swoim raporcie rzekomo neutralny status obiektów pozyskanych w misjach badawczych. Zaznaczają, że dyskurs naukowy służy jako narzędzie do neutralizacji spornej proveniencji obiektów. W raporcie powołują się na słynną francuską misję badawczą Dakar–Dżibuti z początku lat 30., której celem było pozyskanie „bezcennych” obiektów rdzennej ludności. W dokumencie opisującym cele wyprawy znajduje się informacja mówiąca wprost, że celem jest „metodyczna budowa kolekcji, której wartość jest bez wątpienia większa niż koszt ich pozyskania”. Etnografowie i archeolodzy zaangażowani w tę misję byli w pełni świadomi, że wartość pozyskanych obiektów jest większa niż koszt samej wyprawy oraz prac z nią związanych. Sarr i Savoy twierdzą, że państwa europejskie czerpały ogromne profity – zarówno kulturowe, jak i finansowe – z prowadzonych misji badawczych, które w żadnej mierze nie przekładały się na zyski dla lokalnej ludności.

Kazimierz Michałowski w swoich misjach i badaniach specjalizował się w sztuce egipskiej. Warto tu przywołać współczesny kontekst: w 2019 roku Zahi Hawass, były wieloletni egipski minister dziedzictwa narodowego i słynny archeolog, rozpoczął szeroko zakrojoną inicjatywę mającą na celu odzyskanie narodowego dziedzictwa. W jednym z wywiadów stwierdził: „Popiersie Nefertiti, kamień z Rosetty oraz sufit z Dendery ze znakami zodiaku – powinny wrócić do Egiptu”⁷. W 2007 roku Hawass poprosił o wypożyczenie tych trzech obiektów na wystawę główną nowo powstałego muzeum w Kairze. Prośba ta została jednak zignorowana przez British Museum, Muzeum Luwru oraz Państwowe Muzeum w Berlinie. Obecnie Hawass ubiega się o ich definitywną restytucję. W przypadku

6 Tamże.
7 Martin Bailey, *Archaeologist Launches Private Bid to Retrieve Priceless Egyptian Treasures from European Museums*, „The Art Newspaper”, 6.12.2019, <https://www.theartnewspaper.com/news/archaeologist-launches-private-restitution-bid> [dostęp: 25.01.2021].

Egiptu powraca często argument, że polityczna niestabilność danych krajów uniemożliwia powrót obiektów do ich oryginalnego miejsca pochodzenia. Tak też było podczas wybuchłej w 2011 roku egipskiej rewolucji, w trakcie której doszło do obrabowania Muzeum Narodowego w Kairze. Jak jednak zauważają Sarr i Savoy, również w przypadku krajów politycznie stabilnych proces restytucji jest blokowany. Tak dzieje się na przykład w kwestii brązów z Beninu zrabowanych w Nigerii w czasie, kiedy była ona brytyjską kolonią. Najbardziej znaną taką sprawą jest przetrzymywanie rzeźb z ateńskiego Partenonu przez British Museum w Londynie.

Chociaż Polska nie znajduje się w centrum współczesnej debaty na temat restytucji, powinna z racji swojej historii być szczególnie uwrażliwiona na ten problem. Od okresu powojennego intensywnie ubiegała się o zwrot obiektów zrabowanych podczas drugiej wojny światowej zarówno przez armię niemiecką, jak i radziecką. Rejestracja dzieł sztuki utraconych przez Polskę rozpoczęła się już we wrześniu 1939 roku i była prowadzona przez cały okres okupacji. W 1944 roku historycy, historycy sztuki, bibliotekarze i archiwiści pracujący w strukturach państwa podziemnego przygotowali pierwsze wykazy zbiorcze obejmujące straty poniesione zarówno w obszarze zbiorów publicznych, jak i prywatnych. Materiał przesłany został agendom rządu Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie

Galeria Sztuki Starożytnej, fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie



Fakt ubiegania się Polski o zwrot dziedzictwa narodowego nie podlega dyskusji. Czemu więc nie dzieje się tak samo w przypadku państw nieeuropejskich? Sarr i Savoy podkreślają, że mamy do czynienia z podziałem świata na dwa obszary, które znajdują się w zupełnie innej relacji do prawa.



Galeria Sztuki Starożytnej, fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie

i na tej podstawie kierujący pracami prof. Karol Estreicher wydał w Londynie w 1944 roku publikację *Cultural Losses of Poland*. Według danych MKiDN w wyniku działań drugiej wojny światowej Polska utraciła około 516 tys. dzieł sztuki. Wśród strat wojennych znajdują się dzieła wielkich mistrzów, między innymi: Rafaela Santiogo, Agostina Carracciego, Pietra Bruegla, Antona van Dycka, Jana Matejki, Jacka Malczewskiego, Wojciecha Kossaka czy Stanisława Wyspiańskiego. W swoim raporcie Sarr i Savoy wskazują na pewien paradoks: kwestia restytucji jest uniwersalnie akceptowana, jeżeli chodzi o rabunki dokonane pomiędzy państwami europejskimi. Fakt ubiegania się Polski o zwrot dziedzictwa narodowego nie podlega dyskusji. Czemu więc nie dzieje się tak samo w przypadku państw nieeuropejskich? Sarr i Savoy podkreślają, że zjawisko to pokazuje unilateralność działania prawa, które nie obejmuje obszaru dawnych kolonii. Mamy więc do czynienia z podziałem świata na dwa obszary, które znajdują się w zupełnie innej relacji do prawa. To właśnie ten podział sprawia, że Muzeum

Narodowe w Warszawie pokazuje odzyskany obraz Aleksandra Gierymskiego *Pomarańczarka* z 1880–1881 roku, a jednocześnie nie problematyzuje własnych zbiorów z Egiptu i Azji Mniejszej pod kątem współczesnej dyskusji o restytucjach. Na razie status polskich zbiorów etnograficznych i archeologicznych pochodzenia pozaeuropejskiego problematyzują artyści. Warto przywołać tu niedawną wystawę fotografa Witka Orskiego w Filharmonii Szczecińskiej. Projekt zatytułowany *White Balance* stanowił próbę krytycznej analizy statusu zbiorów kultur niezachodnich w Polsce na podstawie zbiorów afrykańskich w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Projekt polegał na sfotografowaniu i powiększeniu wybranych obiektów z afrykańskiej kolekcji szczecińskiego muzeum. Choć fotografie te są w różnych kolorach – między innymi żółte, niebieskie

i różowe – dzięki specjalnemu światłu wydają się czarno-białe. Orski podkreśla, że jego prace stanowią krytyczną analizę poczucia „białości” Polaków⁸. W pracach ukazuje, że owa „białość” jest względna i zależna od rozbudowanej siatki porównań. Artysta powołuje się na rozpoznania dekolonialnej badaczki Arielli Aishy Azoulay, która w książce zatytułowanej *Potential History. Unlearning Imperialism* ukazuje kolekcje etnograficzne w Europie jako ucieleśnienie imperialnego modelu władzy, którym do dziś kierują się zachodnie państwa. Azoulay twierdzi, że imperializm funkcjonuje na zasadzie kolejnych cięć między „tu” (cywilizowana Europa) a „tam” (barbarzyńska kolonia), między istotą ludzką (białą) a nieludzką (czarną). To właśnie za sprawą zastosowania tego mechanizmu kolejnych cięć możliwe jest również odseparowanie obiektów kultury od ich prawowitych właścicieli, czyli rdzennej ludności. Azoulay podkreśla, że przedmioty te stają się w europejskich muzeach spetryfikowanymi „obiettami sztuki” pozbawionymi swoich pierwotnych kontekstów i funkcji.

Jaki cel realizują wystawy etnograficzne we współczesnej Polsce? Orski stwierdza, że wystawa sztuki afrykańskiej w Muzeum Szczecińskim pełni dziś funkcję ideologiczną: ma ona bowiem utwier-

Wystawa sztuki afrykańskiej w Muzeum Narodowym w Szczecinie pełni dziś funkcję ideologiczną: ma utwierdzać Polaków w poczuciu przynależenia do białej cywilizacji i rasowej wyższości nad innymi nieeuropejskimi kulturami. Temu też służy groteskowy pokaz „afrykańskiej wioski”, która ukazuje tę kulturę jako prymitywną i archaiczną.

dzać Polaków w poczuciu przynależenia do białej cywilizacji i rasowej wyższości nad innymi nieeuropejskimi państwami oraz kulturami⁹. Temu też służy groteskowy pokaz „afrykańskiej wioski”, która ukazuje tę kulturę jako prymitywną i archaiczną. Na stronie internetowej muzeum możemy znaleźć następującą informację dotyczącą proveniencji pokazywanych obiektów: „W przedwojennym Muzeum Miejskim w Szczecinie znajdowała się kolekcja artefaktów ludów pozaeuropejskich (w tym również afrykańskich), zgromadzona z inicjatywy Georga Buschana (obecnie w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie). W polskim Szczecinie zainteresowanie Afryką

8 Dorota Michalska, *Sen Polaków o własnej białości. Rozmowa z Witkiem Orskim*, Magazyn „Szum”, 27.11.2020, <https://magazynszum.pl/sen-polakow-o-wlasnej-bialosci-rozmowa-z-witkiem-orskim/> [dostęp: 25.01.2021].
9 Tamże.



Galeria Sztuki Starożytnej, fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie

pojawiało się pod koniec lat 50. XX wieku wraz z uruchomieniem przez Polską Żeglugę Morską linii zachodnioafrykańskiej. Za jej sprawą w 1962 roku, w celu nawiązania współpracy naukowo-muzealnej, szczecińscy muzealnicy wyruszyli do Afryki. Dwa lata później rozpoczęto wykopaliska archeologiczne w Gwinei. Podczas kilku sezonów badawczych ekspedycje muzealne pod kierunkiem prof. Władysława Filipowiaka zlokalizowały w małej wiosce Niani stolicę średniowiecznego królestwa Mali. Wszystkie znaleziska archeologiczne pochodzące z tamtych badań zostały zwrócone władzom Gwinei, do Polski napływały natomiast zabytki etnograficzne, gromadzone w trakcie wypraw oraz przekazywane przez członków załóg statków pływających do Afryki i przedstawicieli PŻM, którzy pracowali na stałe w portach afrykańskich”¹⁰.

10 *W afrykańskiej wiosce*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, <https://muzeum.szczecin.pl/wystawy/stale/552-w-afrykanskiej-wiosce.html> [dostęp: 25.01.2021].



1 Fragment reliefu asyryjskiego, Asyria, Niniwa (Irak, wzgórze Kujundżyk) okres nowoasyryjski, VII w. p.n.e., wapieni, z kolekcji grafów Perponcher-Sedlnitzky fot. Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

2 Olpe z przedstawieniem oszczepnika, Ateny, Malarz Goluchowski, Caere (miejsce znalezienia), ok. 520–510 p.n.e., glina, z kolekcji Czartoryskich z Goluchowa fot. Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

3 Tetradrachma z portretem Aleksandra Wielkiego z rogami Amona mennica Pergamon (Azja Mniejsza), 297–281 p.n.e., srebro, darczyńca: Władysław Semerau-Siemianowski, fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie



1



2



3

Zaproponowany przez muzeum podział na znaleziska archeologiczne (oddane władzom Gwinei) oraz zabytki etnograficzne (przewiezione do Polski) jest wysoce niejasny i umowny. Niezależnie bowiem od kwalifikacji pokazywanych obiektów wszystkie one stanowią ważny element kulturowy rdzennych społeczności – element kulturowy, którego owe społeczności zostały pozbawione. Warto zaznaczyć, że w swoim raporcie Sarr i Savoy podkreślają, że muzea często powołują się na cele badawcze, które mają rzekomo tłumaczyć pozyskiwanie danych obiektów. Autorzy raportu odrzucają jednak takie rozumowanie i zwracają uwagę na to, że misje archeologiczne i etnograficzne były, podobnie jak łupy wojenne, elementem polityki kolonialnej. Naukowość stanowi w tym przypadku tylko rodzaj zasłony dymnej, której celem są neutralizacja i uzasadnienie swoich działań.

Polskie zbiory etnograficzne i archeologiczne wymagają dzisiaj pilnej dekolonizacji. Niezbędna jest szeroko zakrojona dyskusja nad ich statusem oraz sprobmatyzowanie źródeł proveniencji pokazywanych obiektów. Jest to jedno z najważniejszych zadań stojących przed współczesnymi kuratorami, historykami sztuki i pracownikami instytucji. Dyskusja ta w Polsce

resemantyzacji utraconych przedmiotów, czyli próbie ponownego wpisania ich w społeczną tkankę krajów pochodzenia. Sarr i Savoy podają w tym kontekście bardzo interesujący przykład Muzeum Narodowego w Mali, które systematycznie wypożycza swoje zbiory danym społecznościom w celu ich ponownego przywracania – choćby czasowego – do społecznej cyrkulacji. Rozwiązanie to uzmysławia, ile potencjalnych możliwości mają współczesne muzea, które zdecydują się wejść na ścieżkę dekolonizacji.

Dyskusja na temat statusu polskich kolekcji etnograficznych i archeologicznych jest istotna również z racji zjawisk współczesnych procesów migracyjnych. Jak bowiem stwierdza Ariella Azoulay w przywołanej wcześniej książce, obiekty w europejskich muzeach etnograficznych i archeologicznych można traktować jako dowody zbrodniczej polityki kolonialnej. Jako takie stanowią one również ważny głos w kontekście współczesnych dyskusji dotyczących zjawiska masowych migracji. Azoulay proponuje, aby obiekty te traktować jako argument przemawiający za legalnością pobytu migrantów w Europie. Badaczka postrzega bowiem zrabowane i wywiezione przedmioty jako rodzaj dowodu przemawiającego za współczesnymi migrantami. Zarysowuje rodzaj paraleli między diasporą migrantów a diasporą przedmiotów. W tym kontekście bardzo ważne są zbiory sztuki syryjskiej w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Na stronie muzeum znajduje się informacja, że pochodzą one z archeologicznych

Muzea często powołują się na cele badawcze, które mają rzekomo tłumaczyć pozyskiwanie danych obiektów. Jednak misje archeologiczne i etnograficzne były, podobnie jak łupy wojenne, elementem polityki kolonialnej. Naukowość stanowi w tym przypadku tylko rodzaj zasłony dymnej, której celem są neutralizacja i uzasadnienie swoich działań.

jest tym istotniejsza, że nasz kraj sam prowadzi intensywne działania w sprawie restytucji dóbr zagrabionych podczas drugiej wojny światowej. Fakt ten powinien sprawiać, że będziemy szczególnie wrażliwi na poważne krzywdy, jakie wyrządza proces dekultryzacji – zanikania dorobku kulturowego danej społeczności. Kwestia potencjalnych restytucji jest bardzo skomplikowana. Jak bowiem słusznie zauważają Sarr i Savoy, wiele z rdzennych wspólnot, do których przynależały owe obiekty, uległo zniszczeniu lub rozproszeniu. Często owe społeczności są rozproszone na terenie wielu współczesnych państw. Badacze również podkreślają, że oryginalne znaczenie i funkcja wywiezionych obiektów uległy nieuchronnemu zatarciu. Trzeba więc wypracować nowe sposoby ich funkcjonowania. Autorzy raportu mówią w tym kontekście o potrzebie resocjalizacji oraz

misji ratowniczych w Syrii w 1995 i 1999 roku. W związku z tym nasuwają się pytania: jakie znaczenie mają te zbiory w kontekście współczesnej fali syryjskich uchodźców? Jak spojrzeć na te zbiory z perspektywy współczesnej Polski, która aktywnie blokowała przyjęcie uchodźców do Unii Europejskiej? Jaka może być potencjalna relacja między tymi obiektami a syryjskimi obywatelami w Polsce? Pytania te otwierają nas na zupełnie nowe perspektywy – zarówno humanistyczne, jak i metodologiczne. Pozwalają bowiem spojrzeć na te zbiory jako na elementy współczesności, na żywą materię, która jest na różne sposoby powiązana z rzeczywistością spoza ścian muzealnego gmachu. Apel o dekolonizację jest apelem o dostrzeżenie globalnych wyzwań współczesności przez pryzmat kwestii społecznej sprawiedliwości.

Tekst: Ewa Majewska
Współpraca: Ewa Opałka

Mariola Przyjemska

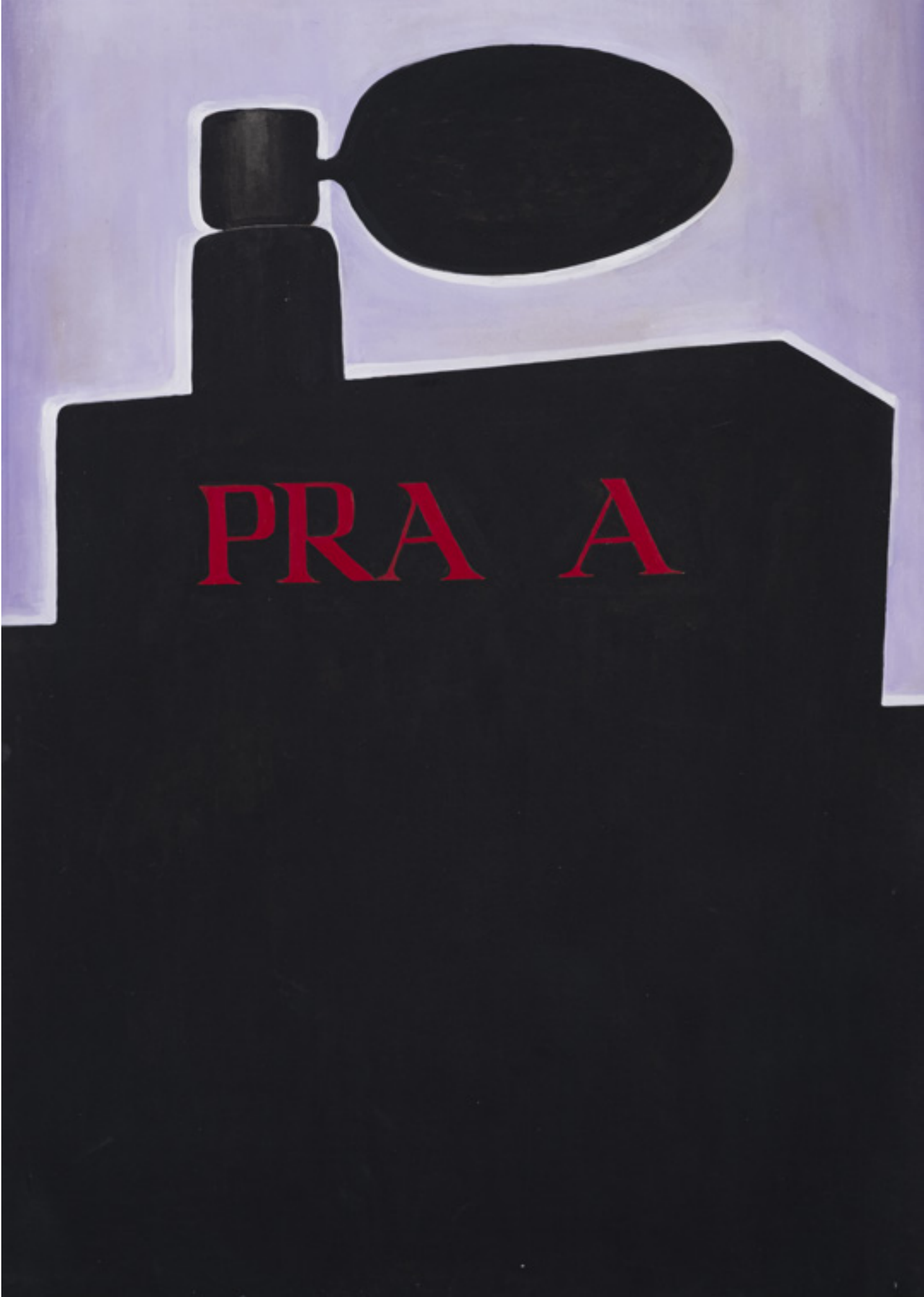
Flanerka w neoliberalnym mieście

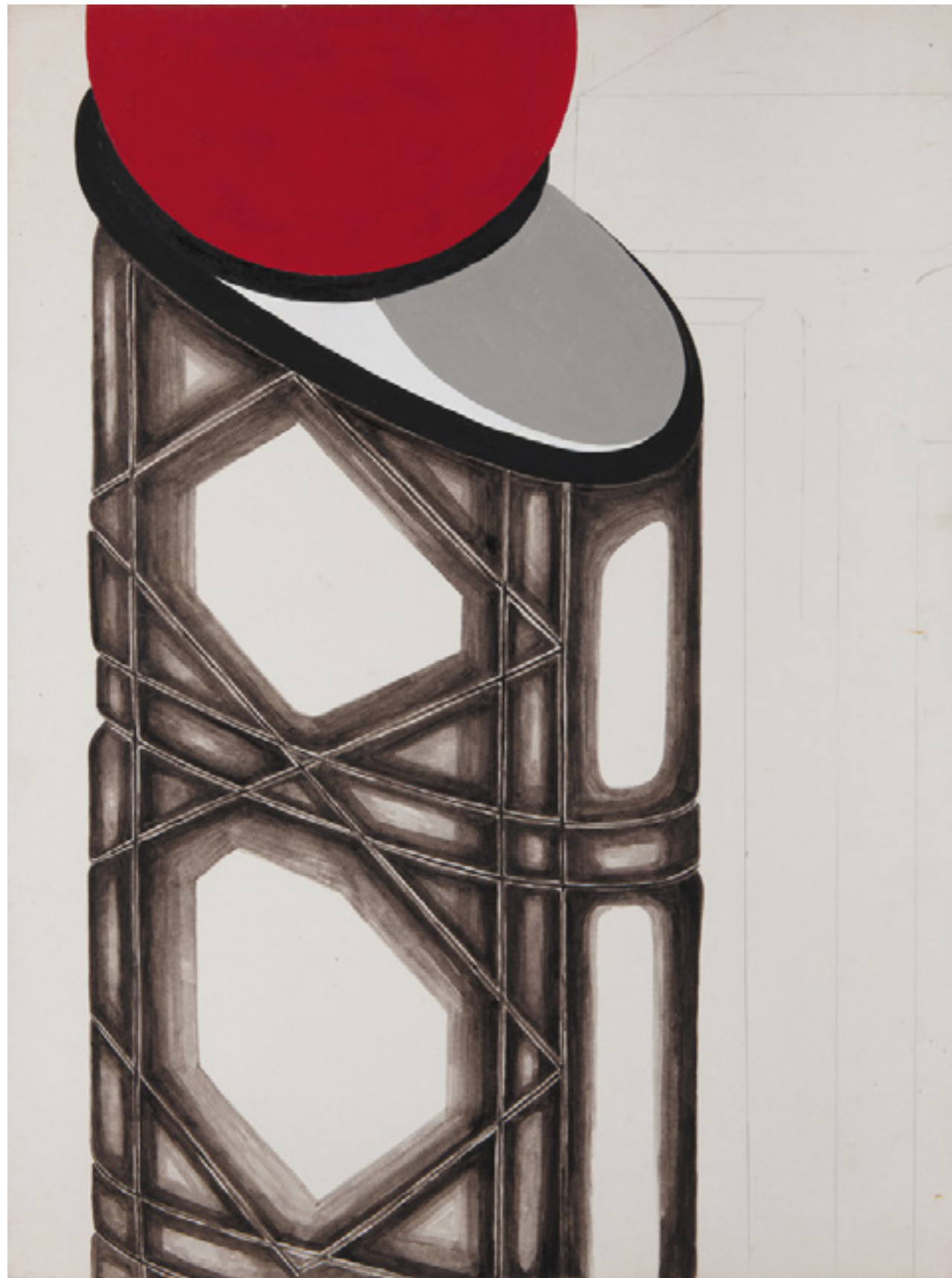
Jeśli szykuję się do tego, by mówić długo o widmach, o dziedzictwie i pokoleniach, o całych generacjach widm, to znaczy o pewnych *innych*, którzy nie są obecni lub obecnie żywi, ani dla nas, ani w nas, ani poza nami, to robię to w imię *sprawiedliwości*.

J. Derrida, *Widma Marksa*

Krytyczna spacerowiczka
Na początku XX wieku Walter Benjamin zbudował kompleksowy opis przeobrażeń nowoczesnego społeczeństwa. Uwzględnił w nim jego paradoksy i sprzeczności, których nie próbował pośpiesznie zamazywać czy porządkować, ale właśnie wokół nich budował heglowsko-marksowską teorię krytyczną, w której obok demaskowania kapitalistycznej praktyki zawłaszczania i wyzysku pojawiła się również perspektywa słabych i opresjonowanych. Ta empatyczna, ale uwypuklająca też nieuniknione uwikłanie krytyczki czy krytyka w mechanizmy kapitalistycznej produkcji strategia teoretyczna bywa mylnie odczytywana jako „mistyczna” bądź uwiedzioną mechanizmami konsumpcji. Można ją jednak również czytać jako próbę bezkompromisowej racjonalności, w której moment afektywny

Mariola Przyjemska, *Prada*, gwiazz na kartonie, z serii *Kosmetyki* 2006, dzięki uprzejmości artystki i galerii Pola Magnetyczne





Mariola Przyjemska, *Perfumowiec*, gwasz na kartonie, 2004, dzięki uprzejmości artystki

nie tylko nie unicestwia krytycznej intencji, ale nadaje jej wymiar pełniejszy, bo osadzony w przeżywanym, społecznym i jednostkowym doświadczeniu.

Tak właśnie – jako krytyczną i pracującą na sprzecznościach, ale też afektywnie zaangażowaną – warto czytać malarską, fotograficzną i intermedialną twórczość Marioli Przyjemskiej, artystki od lat 80. XX wieku podejmującej próby artystycznej pracy z konsumpcją, miastem, kapitalizmem i afektem. Przyjemaska buduje w swoich pracach krytyczny, a jednocześnie ironiczny obraz społeczeństwa transformacji po 1989 roku; nie ucieka od emocji, pokazuje kruchość i brutalność przekształceń zachodzących w przestrzeni miejskiej, w której ogniskują się tak indywidualne, jak i zbiorowe doświadczenia codzienności i historii. Kiedy buduje rozbitą na cykle prac opowieść o konsumpcyjnych pragnieniach i ich zmateriałizowanych obiektach, jak też o przestrzeni miejskiej dostosowującej się do kapitalistycznej, intensyfikującej produkcję wartości, wykluczenia i segregację, Przyjemaska zachowuje się niczym artystycznie przepracowująca późny kapitalizm

Przyjemaska buduje w swoich pracach krytyczny, a jednocześnie ironiczny obraz transformacyjnego społeczeństwa po 1989 roku; nie ucieka od emocji, pokazuje kruchość i brutalność przekształceń zachodzących w przestrzeni miejskiej.

flanerka zapisująca swoje wrażenia w obrazach. To artystyczne przepracowywanie społeczno-kulturowych przemian dokonywane jest w sposób określany przez Jacques'a Rancière'a jako wolny od dydaktyzmu typowego dla klasycznych prac krytycznego nurtu sztuki¹. Przyjemaska respektuje autonomię odbiorczyń i odbiorców swoich prac, wydaje się, że przytomnie zakłada typową dla współczesnych społeczeństw wysoką kompetencję kulturową i polityczną, co otwiera je na ambiwalencje i wątpliwości i pozostawia przestrzeń dla widza i widzki.

Zainspirowane Rosalyn Deutsche i jej krytyczną analityką przekształceń sztuki, przestrzeni miejskiej oraz teorii krytycznej, podążamy za strategiami artystycznymi Przyjemskiej i zawsze sytuujemy je w szerszym kontekście pracy pragnienia w zmateriałizowanej rzeczywistości postprzemysłowego kapitalizmu. Podobnie jak Deutsche kontestuje niewidzialność kwestii reprezentacji i płci w krytycznych teoriach

miasta i późnej nowoczesności u takich autorów, jak Fredric Jameson czy David Harvey, również i tu zastanowimy się nad tym, w jakimi stopniu ironiczne, empatyczne i kolorowe interwencje stosowane w pracach Przyjemskiej wymuszają przekształcenie naszego rozumienia teorii krytycznej oraz takich jej pojęć, jak sztuka krytyczna, sztuka publiczna, miasto i przestrzeń wspólna².

W stronę feministycznej reprezentacji afektu i przyjemności

Podczas omawiania twórczości Przyjemskiej łatwo dowieść, że pewne wykorzystywane przez nią strategie skutecznie podważają przekonanie dotyczące krytyki, w myśl którego ma ona być albo suchą diagnostyką warunków możliwości, wypraną z wszelkiego emocjonalno-materialnego zakorzenienia, że jest ona zaprzeczeniem przeżywanego doświadczenia i – *last but not least* – że musi być odseparowana od przyjemności. W związku z tym, że przynajmniej część feministycznych analiz poli-

tyki reprezentacji w obszarze sztuk wizualnych, jak choćby wczesne prace Laury Mulvey, wprost postulują zależność przedstawień ciała i przyjemności od patriarchalnych reguł nowoczesnego społeczeństwa, a jednocześnie zobowiązują awangardę, zwłaszcza feministyczną, do zaprzeczania przyjemności w celu realizacji strategii krytycznej, twórczość Marioli Przyjemskiej może pozornie jawić się jako właśnie afirmująca kapitalistyczne i patriarchalne uwiedzenie pragnieniem konsumpcji kolorowych, „pięknych” towarów³. Ale może też być – zgodnie z teorią Lindy Williams czy wskazówkami zawartymi w tekstach wspomnianej już Rosalyn Deutsche – uznana za grę z tymi pragnieniami i organizującymi je nakazami zysku i akumulacji⁴. W historii sztuki współczesnej nie brakuje artystek podejmujących próby „kobiecego” przepracowywania tematyki pragnienia i przyjemności, choć zazwyczaj odbywa się to w obszarze sztuki performansu czy wideo – jak

1 Jacques Rancière, *Widz wyemancypowany*, tłum. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 310–319.
2 Zob. Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge–London 1996.

3 Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Murczyńska, w: tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Ha!art, Kraków–Warszawa 2010.

4 Linda Williams, *Seks na ekranie*, tłum. Miłosz Wojtyła, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2013.

Twórczość Marioli Przyjemskiej może pozornie jawić się jako afirmująca kapitalistyczne i patriarchalne uwiedzenie pragnieniem konsumpcji kolorowych, „pięknych” towarów. Ale może też być uznana za grę z tymi pragnieniami i organizującymi je nakazami zysku i akumulacji.

choćby u Carolee Schneemann czy Pipilotti Rist. Przyjemska, choć eksploruje bardziej klasyczne media – malarstwo i fotografię – podąża, w naszym przekonaniu, podobnym szlakiem poszukiwania ekspresji przyjemności na podstawie własnego kobiecego doświadczenia⁵. Przyjemska, inaczej niż wiodące artystki pop-artu, jak Pauline Boty czy Evelyne Axell, nie przedstawia specyficznie kobiecego erotycznego pożądania poprzez bezpośrednie przywołanie nagich, kobiecych ciał. Może to być efektem „ikonoklazmu”. W ostrożnym odejściu od przedstawień kobiecego ciała i pożądania można dopatrywać się podłoża traumy. Z drugiej strony taka rezygnacja wiązać się może ze skojarzeniem bezpośrednich przedstawień relacji heteroerotycznych, takich, jakie znaleźć można chociażby w pracach artystów z kręgu Gruppy, z męskim (opresyjnym) voyeuryzmem. Decyzja o nieprzechwytywaniu akurat tego typu wizerunków może mieć charakter emancypacyjny. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku wymienionych artystek, Przyjemska koncentruje się na przejściu reprezentacji całej gamy sfetysyzowanych przedmiotów, co pozwala jej na przejście od niepozbowionego przyjemności komentowania konsumpcji do sfery politycznego zaangażowania. Przy czym jest w tym bliższa twórcom belgijskim i francuskim tworzącym w pokrewnych pop-artowi nurtach, jak Nowa Rzeczowość – twórczość Niki de Saint Phalle traktowana była przecież również jako przejaw pop-artu.

Rewolucyjne początki.
Ekstaza czarna lub odwrócona
Już dyplom Marioli Przyjemskiej, zatytułowany *By miłość i wiara stały się również moim udziałem*, obroniony na warszawskiej ASP w 1988 roku w pracowni malarstwa profesora Tadeusza Dominika, odsłania motywy kluczowe dla artystki – zainteresowanie abstrakcją, afektem i rewolucją będą zawsze obecne w jej pracach. Dyplom Przyjemskiej

wskazuje charakterystyczną dla niej tendencję do pracy z cyklami – w późniejszej twórczości będzie to obecne ciągle – temat, cykl prac i wyłanianie się nowej serii obrazów na inny temat. Przejścia te będą płynne, choć nieoczywiste, jak między cyklami *Grecki, Praski, Stoliki i Instalacje*. Obecna w dyplomowym projekcie rzeźba *I róża jest czerwona* odsyła do pracy René Magritte’a *Grób działaczy* z 1960 roku, w której wielka czerwona róża wypełnia cały pokój. Rzeźba Przyjemskiej, również przedstawiająca różę, jest znacząco przeskalowana.

W kontakcie z późniejszymi, zapowiadającymi dojrzały okres twórczości pracami Przyjemskiej, takimi jak fotograficzne *Metki* (1994–1995 oraz 1998–2000), które w latach 90. zbudowały jej odpowiednią, choć niewystarczająco mocną pozycję na polskiej scenie artystycznej z perspektywami na osiągnięcie rangi międzynarodowej, czy mniej rozpoznane *Kosmetyki* (1997–2005), zastanawia konsekwentny brak figuratywnych przedstawień sylwetek ludzkich. Chociaż zasadniczo na poziomie formalnym praktyka twórcza artystki sytuuje się między abstrakcją a figuracją, to zarówno fotografie, jak i cykle malarskie powstające od drugiej połowy lat 90. tworzą krajobraz świata rzeczy i konstrukcji. Jak mówi sama artystka, brak przedstawień ludzkiej figury wynikać ma z poczucia braku biegłości w rysowaniu i malowaniu właśnie tej formy. Jednak jeśli popatrzeć na dyplomowe prace malarskie Przyjemskiej z 1988 roku, jak również te powstające na przełomie lat 80. i 90., dostrzec można potrzebę operowania formą ludzkiego ciała, zarówno w postaci aktu, jak i portretu, do tego bardzo kompetentnego.

Dyplomowy cykl 12 obrazów dużego formatu, utrzymanych w większości w ograniczonej kolorystyce czerwieni, czerni i bieli, wykorzystywał motyw ludzkiej sylwetki w dwóch intrygujących i, zdawałoby się, nieprzystających do siebie ściśle odśłonach: religijnej, a dokładniej: mistycznej, i rewolucyjnej. Trzeci dominujący motyw, który można by nazwać botaniczno-zoologicznym, ma



Mariola Przyjemaska, *Bez tytułu*, olej na płótnie, 1988
reprodukcja czarno-biała, dzięki uprzejmości artystki

⁵ Zob. Ewa Majewska, *Ciało i pleć na ekranie. Awangardowe kino Carolee Schneeman (i Barbary Rubin)*, [w:] *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, Oko na Kino–Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2020. O relacjach płci, kobiecości i konsumpcji, również w polu sztuki, pisała między innymi Izabela Kowalczyk, zob. na przykład: Izabela Kowalczyk, Edyta Zierkiewicz, *Konsumentka czy konsumowana? Kobieta do zjedzenia w prasie kobiecej*, [w:] *Kobiety, feminizm i media*, red. Izabela Kowalczyk, Edyta Zierkiewicz, Stowarzyszenie Konsola, Poznań–Wrocław 2005.

intrygujące ikonograficzno-symboliczne inklinacje. Prace *Zwiastowanie*, *Zmartwychwstanie* oraz *Anioł i diabeł* w bezpośredni sposób odsyłają do kontekstu religijnego. Pierwsza z nich w chyba najjawniejszy sposób używa figury kobiecej – na pierwszym planie znajdują się trzy sylwetki z dominantą barwną czerni, abstrakcyjne w formie, jakby mechanicznie zwielokrotnione, ponadto wydaje się, że konotują Tróję Świętą. Za nimi jest Matka Boska, znajduje się jednak za rodzajem „przesłony” przypominającej fotograficzny efekt użycia czerwonego filtra.

Ten zabieg „czerwonej przesłony” zastosowany został niemal we wszystkich obrazach prezentowanych na wystawie dyplomowej w warszawskiej Galerii Dziekanka. Przyjemnska pokazała tam również rzeźbę, która przybrała formę przeskalowanej czerwonej róży. Ten kwiat jako rodzaj tematycznej i kolorystycznej dominanty powraca na obrazach *Anatolie*, *Zmartwychwstanie*, *Flowers and Ass*. Na jedynym niezatytułowanym płótnie kobieca twarz z wystawionym językiem zbliża się do wielkiego kwiatu róży. Przywołanie tego motywu odsyła do kontekstu mistycznego, który zapowiada również sam tytuł wystawy. W swoistej postmodernistycznej stylistyce cytatu – głównie z klasycznego malarstwa religijnego – Przyjemnska wchodzi w dialog z fenomenem kobiecych religijnych ekstaz. Symbolika roślin, charakterystyczna zarówno dla starożytnych mitologii, jak i dla chrześcijaństwa, również w odświeżeniu klasycznego, zwłaszcza renesansowego malarstwa, przypisuje kwiat róży zarówno bogini Wenus, jak i Maryi Dziewicy. Oprócz miłości cielesnej konotować może związek z Chrystusem jako Oblubieńcem⁶.

Chociaż Przyjemnska w wywiadach często odnosi się do kontekstu własnych doznań paramistycznych uruchamiających cały zespół chrześcijańskich wyobrażeń, przywołane prace można też interpretować w kluczu „ekstazy czarnej lub odwróconej”. Byłby to rodzaj doświadczenia mistycznego o wektorze wywrotowym. Jak pisze Jean-Noël Vuarnet, badacz mistycznych kobiecych ekstaz : „[...] opętanie (bachantek, czarownic) jest zjawiskiem dość bliskim ekstazie, skoro w obu wypadkach chodzi o trans i bezpośrednie zjednoczenie. Jako ekstaza lub coś do niej analogicznego, przytrafia się naturom rozbudzonym imaginacyjnie, zmysłowym i receptywnym”⁷. Jednocześnie „kontrakty opętania [...] są bardziej awanturnicze [...]. Są to mroczne kontrakty przypięczone czarnymi mszami, plwaniem, krwią, spermą – kontrakty duchowości *à rebours*”⁸.

Interpretacja dyplomowych prac Przyjemnskiej w duchu odwróconej mistycznej ekstazy wydaje się uprawniona, gdy popatrzeć na przywołany obraz, na którym kobiecy język zbliża się do kwiatu róży. Znaczenie kwiatu jako symbolu połączenia Dziewicy z Chrystusem Oblubieńcem zostaje przełamane parodiującym mistykę przedstawieniem sugerującym pieszczotę o charakterze erotycznym. Podobnie rzecz ma się z obrazem *Flowers and Ass*, nawiązującym do malarstwa Hieronymusa Boscha, na którym widać przypominające płatki kwiatu pośladki postaci, która „zanurkowała” w pąku róży. Wywrotowy charakter „czarnej” ekstazy tłumaczyłby również zestawienie przedstawień zaczerpniętych z malarstwa religijnego z tymi nawiązującymi do rewolucji francuskiej i październikowej.

Zestawienie kontekstu mistycznego z polityczno-rewolucyjnym, jak również charakterystyczna kolorystyka zastosowana w opisywanych pracach Przyjemnskiej zdaje się pozostawać w relacji z tendencjami występującymi w twórczości artystów grupy Świadomość Neue Bieriemienność. Działania Mirosława Bałki, Mirosława Filonika i Marka Kijewskiego były w drugiej połowie lat 80., obok malarstwa Gruppy, najsilniej oddziałującym kontekstem artystycznym w środowisku warszawskim. Jak podkreśla Ewa Gorządek, we wczesnych pracach Marioli Przyjemnskiej „widać [...] pewne powinowactwa formalne z nurtem Nowej Ekspresji i twórczością artystów z Gruppy, zwłaszcza z uwagi na odniesienia literackie, mitologiczne i anegdotyczne w jej obrazach (*Rok 1917*, *Ważne z kim się umiera*)”⁹. Jednak zarówno relacje towarzyskie, jak i pokrewieństwo w postrzeganiu i transponowaniu w obręb sztuki rzeczywistości społeczno-politycznej tej dekady sytuuje ją bliżej wymienionych artystów. Relacje Przyjemnskiej z Kijewskim – bliskie, choć burzliwe – doprowadziły do serii dramatycznych zdarzeń, jak choćby zniszczenie przez niego prac artystki. Było też jednak momentem wymiany i rozbudowy fascynacji popkulturą i konsumpcją, co widać w pracach obojga, choć były wykonywane w różnych technikach.

W przypadku męskich twórców Neue Bieriemienność inklinacje religijno-polityczne należałoby odczytywać jako rodzaj wykpienia ludowej, często kojarzonej z praktykami dewocyjnymi kobiet obrzędowości (choć obecny jest tu również rodzaj, zabarwionego resentymentem, zawłaszczenia widoczny w fantazmacie męskiej brzemienności),

Mariola Przyjemnska, *Flowers and Ass*, olej na płótnie, 1988
reprodukcja czarno-biała, dzięki uprzejmości artystki



W twórczości Przyjemnskiej podszyte rewoltą inklinacje mistyczne są wynikiem podjęcia tematu kobiecych objawień i towarzyszącej im rozkoszy, ekstazy, jak i transgresji, utożsamienia się z nią.

przede wszystkim zaś transponowanie tej „zabobonnej” religijności na płaszczyznę kultu partyjnego. Natomiast w przypadku Przyjemnskiej podszyte rewoltą inklinacje mistyczne są raczej wynikiem podjęcia tematu kobiecych objawień i towarzyszącej im rozkoszy, ekstazy, jak i transgresji, utożsamienia się z nią. W przedstawianiach postaci kobiecych oraz w aluzjach erotycznych można dopatrywać się próby ekspresji doświadczenia twórczego jako ekstatycznego aktu mistycznego (graniczącego z opętaniem), zakładającego bezpośrednie zjednoczenie z siłą wyższą.

Paradoksalnie w powstającej na początku lat 90. serii *Obrazy mistyczne* Przyjemnska rezygnuje z takich przedstawień. Choć powraca w nich motyw kwiatowy (na jednym z obrazów z olbrzymiego kielicha wyłania się forma przypominająca opatrzoną rogami głowę), artystka skłania się w nim ku eklektycznemu, postmodernistycznemu zestawieniu elementów architektonicznych przywołujących doświadczenie Orientu¹⁰ ornamentów i abstrakcyjnych form odsyłających do tradycji rosyjskiej awangardy. W odchodzeniu od przedstawieniowości wyczuwalny jest rodzaj ikonoklazmu, zwłaszcza

6 Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, L. S. Olschki, Florence 1977.

7 Jean-Noël Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, tłum. Krzysztof Matuszewski, wyd. 2, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 135.

8 Tamże, s. 137.

9 Ewa Gorządek, Michał Dąbrowski, *Mariola Przyjemnska*, Culture.pl, 2007/2009/2014, <https://culture.pl/pl/tworca/mariola-przyjemnska> [dostęp: 10.01.2021].

10 W 1982 roku, po zdaniu matury, a przed rozpoczęciem studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, artystka wyjechała wraz z rodzicami – inżynierami – do Iraku.



Mariola Przyjemska, *Armaki (Dziewięćstraski)*, gwasz na kartonie z serii *Kosmetyki*, 2005, dzięki uprzejmości artystki i galerii Pola Magnetyczne

względem mimikry ludzkiej figury, który można rozumieć jako podążanie drogą podszytej mistycyzmem abstrakcji, suprematyzmu spod znaku Malewicza. Jednak gdy wziąć pod uwagę niezwykle historię, która spotkała artystkę i jej obrazy namalowane w ramach tego cyklu, można też dostrzec inne czynniki, które być może doprowadziły do przechylenia szali twórczości Przyjemskiej na stronę abstrakcji.

Na dwóch fotografiach z 1991 roku widzimy artystkę stojącą obok własnych obrazów. Jeden z nich przedstawia falliczny w formie róg nosorożca, na drugim naga kobieta dosiada tyłem niedźwiedzia. Obie prace znaczą głębokie, dramatyczne rozcięcia płótna. Ich autorem jest Marek Kijewski, z którym Przyjemaska pozostawała w kilkuletniej relacji romantycznej. Jak sama twierdzi, zniszczenie obrazów miało wynikać z zazdrości nie tyle o same przedstawienia, ich erotyczną ekspresję, ile o relację artystki z samym malarstwem.

Malarstwo wywrotowe.

Przyjemskiej sztuka publiczna

Warto zaznaczyć, że klasyfikowane zazwyczaj jako intymne, galeryjne, więc niejako „niepubliczne”, „prywatne”, malarstwo przeszło w ostatnich dekadach znaczącą ewolucję. Street art, plakaty, billboardy, sztuka publiczna i użytkowa oraz interwencje polityczne i artystyczne w przestrzeni miejskiej wygenerowały również przemiany w łonie tego medium i sposobów jego użycia. Kompozycje przestrzenne Przyjemskiej, stanowiące intymną dokumentację przemian miasta, są zarówno pracą na przecięciu pop-artu i konstrukttywizmu, jak i interwencją w publiczny dyskurs o Warszawie, co pokazały kolejne odsłony festiwalu Warszawa w Budowie przygotowywanego przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, na którym od 2017 roku prace Przyjemskiej są nie tylko obecne, ale też poddawane dyskusji jako odkrywca, świeża propozycja nowego spojrzenia na miasto klasyczną techniką malarską. Pokazywane na wystawie *Coś wspólnego* na ostatniej odsłonie Warszawy w Budowie prace z cyklu *Kosmetyki* zachęcają do spojrzenia na przebudowę miasta z perspektywy łączącej kształty nasuwające skojarzenia z drapaczami chmur, coraz chętniej wznoszonymi w centrum stolicy, oraz na obiekty konsumpcyjnych pragnień, do jakich niewątpliwie należą ekskluzywne kosmetyki, w tym – lubiane przez artystkę szminki. *Kosmetyki*, malowane przez Przyjemską z przerwami w latach 2004–2006 i 2012–2014, były również prezentowane na wystawie jej prac w galerii Pola



Mariola Przyjemska, *Yasafis*, gwasz na kartonie, z serii *Kosmetyki* 2004, dzięki uprzejmości artystki i galerii Pola Magnetyczne

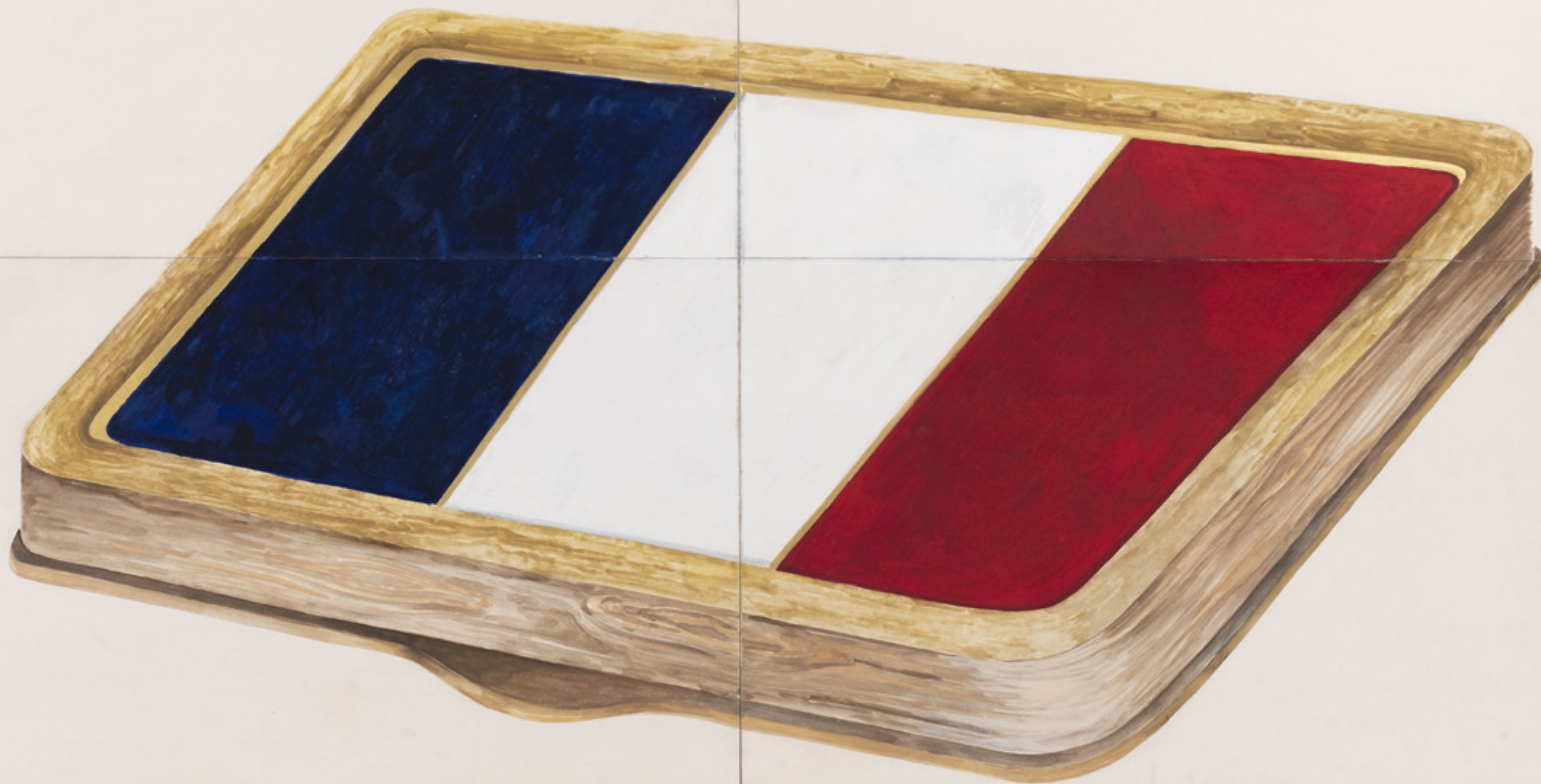
Magnetyczne w Warszawie (grudzień 2020 – luty 2021). O ile jednak prace pokazywane w MSN mają mocne, wyraziste kolory (czern, czerwien i odcienie szarości), przez co jednoznacznie odsyłają również do warszawskich wysokościowców, *Kosmetyki* z wystawy w Polach Magnetycznych są bardziej kameralne, mają pastelowe kolory, niektóre z nich to szkice. Te pastelowe kosmetyki odsyłają czasem do rewolucyjnego zestawu: „wolność, równość, braterstwo”, czasem mają niemal dziewczęcy, kolorowy i pogodny kształt, przypominający o tym, co w relacjach dziewczyn i kobiet jest jednocześnie najbardziej przyjemne i ulotne. Walter Benjamin napisał kiedyś, że szczęśliwe umiemy być jedynie w sytuacji, którą rozpoznajemy jako wspomnienie wydarzeń z młodości¹¹. Odnosimy wrażenie, że to właśnie w tym cyklu prac Przyjemskiej znajdujemy przestrzeń pozornie po prostu sentymentalną, ale i najeżoną

11 Zob. Walter Benjamin, *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

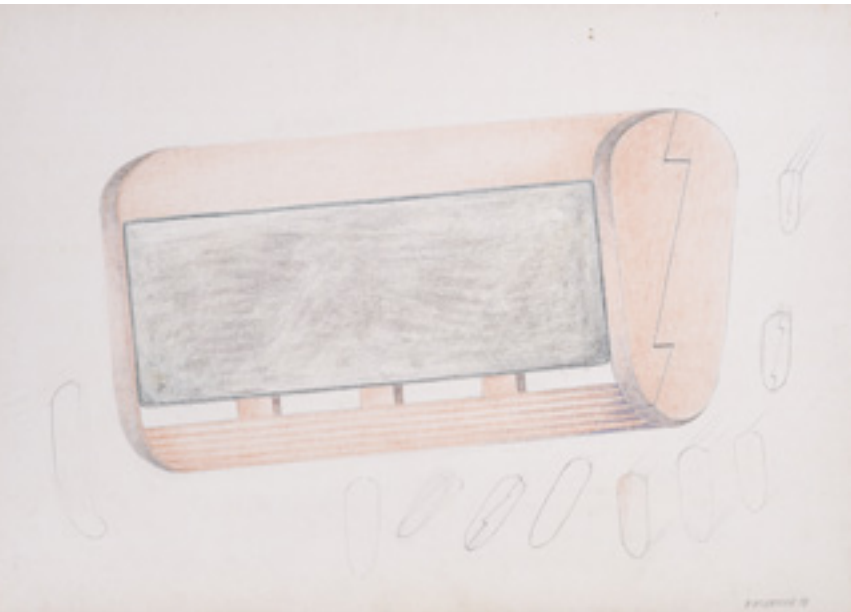
liberté

égalité

fraternité



- 1 Mariola Przyjemska, *Projekt maszynek do golenia*, grafit i kredki na papierze z serii *Kosmetyki*, 1998, dzięki uprzejmości artystki i galerii Pola Magnetyczne
- 2 Mariola Przyjemska, *Uzi*, gwasz na kartonie z serii *Pistolety*, 2014, dzięki uprzejmości artystki
- 3 Mariola Przyjemska, *Bez tytułu (Więcej pieniędzy, więcej szmineczek)*, gwasz i grafit na papierze, z serii *Kosmetyki*, 1997, dzięki uprzejmości artystki



1

2



3



sprzecznościami późnego kapitalizmu – jego bulimicznym, jak opisywała to Susan Bordo, dążeniem do jednocześnie maksymalnej konsumpcji i maksymalnej kontroli. Otoczone szminkami, puderkami, tipsami i puderniczkami, powiększonymi do rozmiarów kilkudziesięciocentymetrowych, musimy skonfrontować się nie tylko z nadmiarową produkcją towarową naszych czasów, ale również z przesadnym dowartościowaniem oszczędności, minimalizmu i kontroli. W książce *Unbearable Weight* Bordo dowodzi, że elementem każdej fazy kapitalizmu jest określony typ zaburzenia: najpierw anoreksja – w czasach wczesnego kapitalizmu, potem obżarstwo doby bezpiecznego przynajmniej dla klasy średniej fordyzmu, a następnie bulimia – żywieniowy wyraz sprzeczności neoliberalizmu, jego perfekcjonizmu i leseferyzmu jednocześnie¹².

U Przyjemskiej zauważyć można rodzaj przechwycenia maszynierii i inżynierii z pola tradycyjnie męskiej wyobraźni: pomadki zmieniają się u niej w monumentalne konstrukcje (fallicznie) architektoniczne, gdzie indziej przypominają działa artyleryjskie.

Subwersywne przedmioty pożądania
Kosmetyki Przyjemskiej zachęcają do przemysłowania kapitalizmu również jako systemu, w który uwikłane są kobiety. Ta uwaga, choć wydaje się oczywista, nie znajduje jednak odzwierciedlenia ani w klasycznych już krytycznych analizach neoliberalnego kapitalizmu, dokonywanych przez Jamesona, Harveya czy wielu polskich autorów, przez co brakuje w nich ważnej części – obrotu konsumpcji skierowanego do kobiet, podporządkowanego innym regułom niż ta dotycząca mężczyzn, jak też analizy pracy „niewidzialnej”: domowej, afektywnej i reprodukcyjnej. Przyjemska – w *Kosmetykach*, *Metkach* i kilku innych cyklach przypomina również o tym.

Podjmując dialog z tradycjami awangardowymi, takimi jak suprematyzm czy konstruktywizm, artystka rozpoczęła negocjacje między figuracją i abstrakcją. Na tym poziomie jej obrazy w ewidentny sposób konotują pop-art, w którym, jak pisze Kalliopi Minioudaki, „strukturalna zmiana w środkach wyrazu używanych przez artystów pop-artu traktowana jest jako złożona kombinacja tego, co fotograficzne, z tym, co malarskie, *ready made* i pracy ręcznej, oraz, oczywiście, figuracji

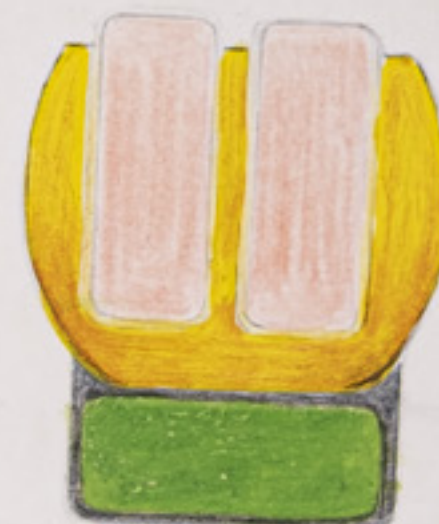
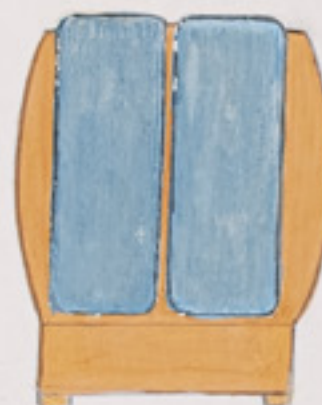
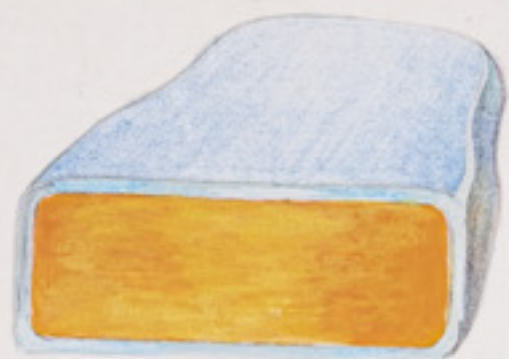
i abstrakcji”¹³. Szminki namalowane w zainicjowanej w 1997 roku serii *Kosmetyki* można zestawić ze słynnym obrazem Jamesa Rosenquista *Gears* (1977), w którym rozwirowane, przeskalowane pomadki do ust zestawione zostały z elementami maszynierii silnika. Fragmenty maszynierii samochodu – tego najbardziej pożądanego ekskluzywnego dobra rozwiniętego kapitalizmu – odsyłają, w typowy dla twórców pop-artu sposób, do sfery męskiego pożądania fetyszyzującego ciała kobiet na wzór dóbr konsumpcyjnych.

U Przyjemskiej zauważyć można rodzaj przechwycenia tego typu maszynierii i inżynierii z pola tradycyjnie męskiej wyobraźni: pomadki zmieniają się u niej w monumentalne konstrukcje (fallicznie) architektoniczne, gdzie indziej przypominają działa artyleryjskie, tak jak na przy-

kład w utrzymanej w pastelowych barwach serii *Pistolety* (2014–2016), w której klasyczne rodzaje broni przekształcone zostały w obiekty estetycznej kontemplacji. To przechwycenie, mogące wywołać rumieniec zazdrości u niejednego mężczyzny, komentuje w postfeministycznej manierze działanie make-upu jako narzędzia konstruowania kobiecości. Gest ten zdaje się ironicznie otwierać pole dla kobiecych podmiotu i przyjemności. *Pistolety* prezentowane były również w galerii Pola Magnetyczne w Warszawie. Te wyjątkowe wśród malarskich serii artystki prace to kolorowe, umieszczone na jasnym tle pojedyncze przykłady broni palnej, czasem uzupełnione podtytułami, jak *Pope's Pistol*, w klasycznych papieskich kolorach – żółtym i błękitnym, czasem bez dodatkowych odniesień. Jest to seria odsyłająca do *Kosmetyków* monumentalną prezentacją tytułowych obiektów, jednak pozbawiona bezpośrednich, formalnych nawiązań do przestrzeni miejskiej, obecnych zwłaszcza w starszych pracach z tego drugiego cyklu. *Pistolety* niewątpliwie konotują zainteresowanie Przyjemskiej tematyką rewolucji i politycznego radykalizmu, nie bez powodu powstały też w okresie, gdy jej ważnym punktem odniesienia

12 Zob. Susan Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Oakland 1995.

13 Kalliopi Minioudaki, *Pop's Ladies and Bad Girls: Axell, Pauline Boty and Rosalyn Drexler*, „Oxford Journal” 2007, № 3, s. 405.



CIENIE + RÓŻ

i miejscem zamieszkania była słynąca z radykalnych ruchów wolnościowych Grecja.

W zawarciu z cyklem *Pistolety* powstała również nietypowa dla Przyjemskiej, nieomal reportażowa, seria fotografii *Uroki buntu* z 2007 roku, na których uchwyciła ona szaleństwo praskiej sylwestrowej nocy z czasów poprzedzających pandemię Covid-19, czyli rozgorączkowanego tłumu, petard i miasta. W koniec komunizmu, historii i utopii, oprócz pożegnania emancypacji, wpisana była także anarchiczna, antysystemowa wizja miasta „wyzwolonego” od wszelkiego planowania, spójności i konsekwencji, skutkująca przedziwnymi naroślami i wycinkami, nieprzemyślanymi inwestycjami, czasem porzucanymi w pół drogi. Wspomniane tu fotografie i obrazy Przyjemskiej wykonane na wystawę *Warszawa w Budowie 8. Wreszcie we własnym domu* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016) nie ograniczają się jednak do jednej strony tego neoliberalnego równania, czyli do Warszawy jako placu budowy. Pokazują też, poprzez ujawnienie solidnego dialektycznego charakteru perspektywy artystki, również „małe tęsknoty” świeżo upieczonych konsumentów i konsumentek. Kolory, neony i mocne, geometryczne kształty zaprezentowane zostały z fotograficzną precyzją, w odrealniony, słoneczny sposób, ale i miejscami skonfrontowane z górami gruzów i innych pozostałości nasuwających skojarzenia z powojennymi ruinami czy wręcz ludzkimi szczątkami. Ten cykl obrazów – znacznie mniejszych niż większość prac artystki, niemniej niezwykle wymownych – wymienienie prezentował się podczas ósmej edycji Warszawy w Budowie. Kontrastował z bardziej badawczymi albo bezpośrednio krytycznie nastawionymi pracami, przez co przypominał o roli sztuki nie tyle w objaśnianiu, ile właśnie przedstawianiu świata tak, by między widzem, artystką a dziełem toczyła się autonomiczna gra myśli i wrażeń, a nie do głosu dochodził wyłącznie nachalny dydaktyzm.

Metki w powiększeniu

Bodaj najważniejszym – a na pewno najbardziej cenionym – cyklem prac Marioli Przyjemskiej są *Metki*, które powstawały w latach 1994–2000. Znamionują one przejście między malarstwem i fotografią, charakterystyczne wcześniej między innymi dla niemieckiego artysty Gerharda Richtera, któremu zresztą Przyjemska poświęciła jedną z prac z tej serii, pod tytułem *Richter*, z 1995 roku. Dzieła te to powiększenia, często zawierające interwencje oparte na metkach odzieżowych, na które artystka zwróciła uwagę w okresie transformacji ustrojowej na początku lat 90. Ich pojawienie się i nieodłączna od nich fascynacja logo i markami, zwłaszcza odzieżowymi, to temat, który około 2000 roku został odkryty również przez socjolożki i kulturoznawców, w tym choćby Naomi Klein, autorkę kultowej dziś krytyki konsumpcji i fetyszu marek *No logo*¹⁴.

Pierwsza, składająca się z 32 wielkoformatowych fotografii seria *Metek* powstała w latach 1993–1995. Artystka skoncentrowała się na tym, jak arbitralne, sprawijące

wrażenie przypadkowych zestawienia obrazów i znaków pozwalają postrzegać metki jako żartobliwe komentarze do gwiazdorskiego systemu sztuki współczesnej. Widziała w nich performans Josepha Beuysa z kojotem, minimalistyczne obrazy czy prace Richtera. Już z tej serii wyłonił się „zaszyfrowany” w niektórych metkach przekaz polityczny – w rewersie metki Americanosa Przyjemska dopatrzyła się obecności nazistowskiej gapy, metkę marki Russian Influence zinterpretowała jako żartobliwy komentarz do lęków przed infiltracją przez służby specjalne obcych mocarstw. Nieoczywista relacja między tradycją militarystyczną, również w wymiarze uniformu, modą a systemem abstrakcyjnych znaków intrygowała ją już zresztą wcześniej, czemu dała wyraz w cyklu malarskich prac *Baretki*. Temat kontynuowała w drugiej serii fotograficznej *Kulturtraeger*, w którym uchwytowała w kadrze opaski wojskowe funkcjonujące w reżimie faszystowskim. Opaska z napisem: „Musik Korps” była częścią munduru żołnierzy Wehrmachtu biorących udział w drugiej wojnie światowej. Ta z hasłem: „Kreta” była przyznawana żołnierzom biorącym udział w operacji desantowo-powietrznej „Merkur” w 1941 roku. Tajemnicze przekazy metek Przyjemska zdaje się odbierać jako otwarte zaproszenie do dociekań i interpretacji. Te zagadkowe przedstawienia łączące elementy z często nieprzystających do siebie porządków, jak również znaki słowne i obrazowe można postrzegać jako rodzaj symptomów wskazujących na istnienie czegoś na kształt zbiorowej nieświadomości.

Bodaj najbardziej znana spośród *Metek* jest praca *Abstract Painting* z 1996 roku prezentująca lewą stronę metki, która przypomina malarskie eksperymenty Richtera, jest też rewersem wyrazistego logotypu stanowiącym obraz na własnych prawach. Nasuwając skojarzenia z tym, co w produkcji kapitału niewidoczne, implikuje oczywiście wszystkie ukryte aspekty kapitalizmu, jak praca niewidzialna i afektywna, wyzysk, outsourcing czy imperializm, jest też jednocześnie wizualnym sposobem przedstawienia ich „złej abstrakcyjności” – tu skutkującej przede wszystkim maskującym nierówności wyparciem. Inne metki pokazują logotypy od frontu lub rewersy, ale z wyraźnie widocznym logo, jak praca *Harlem* (Americanos) z 1995 roku, i zmuszają do przemyślenia relacji między totalitarnymi ideologiami politycznymi, wyzyskiem i wojnami a towarowym fetyszyzmem właściwym fascynacji markami. *Abstract Painting* to fotografia wielkoformatowa, podobnie jak pozostałe metki, pokazane w 1994 roku na wystawie w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie i zakupione do brytyjskiej kolekcji Erica Francka. Przyjemska stworzyła też serię preparatów metek zatopionych w pleksi, a w 2001 roku praca *Abstract Painting* była prezentowana na 400 billboardach w 16 miastach Polski w ramach Galerii Zewnętrznej AMS. Niektóre *Metki* trafiły do kolekcji krajowych, trzy są w posiadaniu warszawskiej Zachęty (*Frontfix*, *Kreta* i *Musicorps*; wszystkie powstały w latach 1998–2000), po jednej w kolekcjach CSW Zamek Ujazdowski i Muzeum Współczesnego we Wrocławiu.

14 Naomi Klein, *No logo: bez przestrzeni, bez wyboru, bez pracy*, tłum. Małgorzata Halaba, Hanna Jankowska, Katarzyna Makaruk, Muza, Warszawa 2014.

- 1 Mariola Przyjemska, *Russian Influences*, fotografia kolorowa, z serii *Metki*, 1995, dzięki uprzejmości artystki
- 2 Mariola Przyjemska, *Kreta*, fotografia kolorowa, 1999 dzięki uprzejmości artystki
- 3 Mariola Przyjemska, *Musik Korps*, fotografia kolorowa z serii *Metki*, 1999, dzięki uprzejmości artystki



1



2



3

Pistolety, metki, a przede wszystkim kolorowe i monumentalnie przedstawiane na obrazach kosmetyki to nie tyle „inna część” twórczości Marioli Przyjemskiej, ile raczej konieczne dla zarysowania współczesnych kapitalistycznych przemian uzupełnienie placu budowy – gentryfikacji, akumulacji i wywłaszczenia, do których dochodzi na ulicach stolicy, domknięcie cyklu konsumpcji obrazami obiektów tych konsumpcyjnych marzeń, które można będzie nabyć w galeriach handlowych – Pasażach Warszawy po 1989 roku. Przyjemaska nie próbuje fascynacji szminką czy drogim alkoholem automatycznie pacyfikować karcącym dydaktyzmem właściwym polskiej sztuce krytycznej lat 90. Jej prace zapowiadają emancypację odnalezioną przez Jacques’a Rancière’a kilkanaście lat później po stronie publiczności. Jest w swojej sztuce konsekwentnie skupiona na formie, na wieloznaczności i sprzecznościach rozbuchanego, transformacyjnego kapitalizmu, i ten właśnie spłot – awangardowej formalnie, kolorowej i afirmatywnej – strategii artystycznej pozostawał przez ostatnie dekady w zasadzie niewidoczny dla krytyki sztuki i znacznej części praktyki artystycznej. Choć konsekwentnie wybiera klasyczne tropy awangardy wczesnego XX wieku, pop-artu, feminizmu i post-modernizmu, Przyjemaska nie przechodzi na stronę komercji, raczej ją ona, i również nas – widzki i widzów – drażni.

Antifa

W ostatnich latach artystka eksperymentuje z mocnymi symbolami ideologii autorytarnej, prezentując ich emblematy na fotografiach, zawsze na mocnym, ciemnoczerwonym tle. Cykl *Antifa* z 2019 roku to nie tylko odpowiedź na okrągłą, osiemdziesiątą rocznicę wybuchu drugiej wojny światowej, ale również na potrzeby i wątpliwości związane z postępującą neutralizacją symboli dwudziestowiecznych totalitaryzmów, jak również z pękaniem zapór, które przed powrotem tych ideologii chroniły. Fotografia *Antyfaszyzm* zawarta w tym cyklu pokazuje małą przypinkę z przekreśloną czerwonym znakiem zakazu czarną swastyką. Problematiczne i niepokojące wydaje się to, że ten czerwony zakaz jest niemal kompletnie wyblakły, natomiast czerni swastyki wydaje się nienaruszona. W kontekście licznych powtórzeń postulatów i strategii faszystowskich, jakich mieliśmy i miałyśmy okazję doświadczyć w ostatnich latach, praca ta sprawia wrażenie jeśli nie wizjonerskiej refleksji, to na pewno celnego komentarza i zarazem przywołania politycznych problemów, jakim musimy stawić czoła. Z wszystkich serii Przyjemskiej ta wydaje się najbardziej bezpośrednio

Mariola Przyjemaska, *Bez tytułu*, fotografia kolorowa z serii *Urok buntu*, 2008, dzięki uprzejmości artystki



Mariola Przyjemaska, *Antifa*, fotografia kolorowa z serii *Sztandary*, 2018, dzięki uprzejmości artystki



Przyjemaska nie próbuje fascynacji szminką czy drogim alkoholem automatycznie pacyfikować karcącym dydaktyzmem. Jej prace zapowiadają emancypację odnalezioną przez Jacques’a Rancière’a kilkanaście lat później po stronie publiczności.

polityczna, choć również i tu komunikat sformułowany zostaje poprzez nowe „dzielenie zmysłowości” raczej niż publicystyczny głos obligujący do uznania racji i zajęcia stanowiska.

Konkluzje

W swoich pracach Przyjemaska dokonuje zaskakująco spójnej, malarskiej syntezy wątków rozpoznanych przez takich autorów, jak Frederic Jameson, Marshall Berman czy Zygmunt Bauman jako centralne w dialektyce późnej nowoczesności. Jest artystką krytyczną w takim sensie, jaki temu słowu nadał raczej Bertolt Brecht niż Max Horkheimer¹⁵. Generuje „poczucie wyobcowania” – widz nie wie, co ma czuć na widok

przypominających drapacze chmur szminek Chanel, a jednocześnie nie opuszcza jej/go poczucie, że coś tu nie gra, że sama/sam może jest elementem, a nie zewnętrznym obserwatorką czy obserwatorem procesów utowarowienia i wyzysku. Takie właśnie momenty przekroczenia oczywistości i sytuacje wyobcowania wydają się u Przyjemskiej kluczowe i ważne również dla zrozumienia polskiej wersji „sztuki gentryfikacji”, jak nazwała ją Rosalyn Deutsche w USA. Takiej artystki, wymuszającej rewizję podstawowych pojęć sztuki współczesnej, w tym zwłaszcza tej krytycznej i publicznej, nie było dotąd w Polsce. Bardzo dobrze, że zainteresowanie jej pracami powróciło, a galerie i muzea znów je pokazują.

¹⁵ Do grona artystów i artystek krytycznych zalicza Mariolę Przyjemską między innymi Izabela Kowalczyk, zob.: I. Kowalczyk, *Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania*, w: materiały prasowe CSW Zamek Ujazdowski do wystawy *Polish British–British Polish*, Warszawa 2013.

Tekst: Marcin Stachowicz

Podpalić lont

Archiwum Protestów Publicznych i ożywianie kolekcji

30 października 2020 roku, dochodzi godzina 19.00. Zakładam maseczkę i wychodzę z domu. Nie mam transparentu, tylko numer telefonu do znajomego prawnika zapisany na nadgarstku. Idziemy z partnerką w górę ulicy Tamka, chcemy dotrzeć do ronda de Gaulle'a i połączyć się z wielką demonstracją Strajku Kobiet. Po drodze zaczynają spływać wiadomości od przyjaciół: „Na Smolnej podobno naziół z batonami, uważajcie”, „Ktoś widział, że biegają między podwórkami na tyłach NŚ”, „Może jednak wybierzcie inną drogę”, „Wszyscy cali?”. I za chwilę: „Biją ludzi, nas nie, chowamy się na Mysiej”. Nowy Świat wypełniają hałas i śwąd rac, z policyjnych suk wypadają mundurowi z tarczami i truchtają w stronę palmy, a ciało, które za chwilę ma się znaleźć w epicentrum rozruchów – moje ciało – reaguje zupełnie nieintuicyjnie. Bo niby żołądek ściska strach, krok staje się wolniejszy, ruchy anemiczne, ale z drugiej strony wydarzenie przyciąga jak magnes. Protestującym ciałem targają sprzeczne emocje: nie chce dostać w mordę, a jednocześnie bardzo chce się unaocznnić, dotrzeć tam, gdzie będzie widziane przez inne protestujące ciała. Wbrew instynktowi samozachowawczemu. W geście, który zewnętrzny obserwator mógłby uznać za autodestrukcyjny.

Protest antywyżądowy „Idziemy po wolność. Idziemy po wszystko”
13.12.2020, Warszawa. Wiele organizacji dołączyło do protestu
Strajku Kobiet w 39. rocznicę wprowadzenia stanu wojennego w Polsce
© Rafał Miliach / Archiwum Protestów Publicznych



Ostatnie kilkanaście lat dynamicznego rozwoju nowych kanałów produkcji i dystrybucji obrazów przyniosło poszerzenie wizualnej sceny wydarzenia politycznego. Transmisje w czasie rzeczywistym, prowadzone głównie za pośrednictwem mediów społecznościowych, dają możliwość bezpośredniego kontrnadzoru nad działaniami policyjnymi.



Protestujący opatrywani po interwencji policji z użyciem gazu pieprzowego. Protest Strajku Kobiet, przedsiabiorców i środowisk anarchistycznych przeciwko ustawie „Wina+”, która odbiera zatrzymanej przez policję osobie możliwość odmowy przyjęcia mandatu, 20.01.2021. Warszawa, © Rafał Miliach / Archiwum Protestów Publicznych

Chyba dlatego jestem w stanie sobie wyobrazić skuteczne uczestniczenie w proteście bez posługiwania się wzrokiem i/lub słuchem, natomiast protestu niewidzialnego i/lub niesłyszalnego już nie. Aby wspólnie działać, nasze ciała muszą wkroczyć w cudze pola wizualne i dźwiękowe, wygenerować wspólnotową performatywną siłę, która obejmie nie tylko mowę, ale „także [...] fizyczne działanie, gesty, ruchy, gromadzenie się, trwanie w miejscu i narażanie się na możliwą przemoc”¹. Z perspektywy kultury wizualnej szczególnie istotny jest ten ostatni aspekt. „To, że ciała mają ze sobą telefony

komórkowe przekazujące wiadomości i zdjęcia – pisze filozofka Judith Butler – ma znaczenie: kiedy są atakowane, dzieje się to właśnie z powodu kamery czy urządzenia do zapisu wideo”². Ostatnie kilkanaście lat dynamicznego rozwoju nowych kanałów produkcji i dystrybucji obrazów przyniosło poszerzenie wizualnej i dźwiękowej sceny wydarzenia politycznego. Transmisje w czasie rzeczywistym lub zbliżonym do rzeczywistego, prowadzone głównie za pośrednictwem mediów społecznościowych,

1 Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 68.

2 Tamże, s. 84.

Protest przeciwko aresztowaniu Marpoł, aktywistki LGBTQ+ i członkini kolektywu Stop Bzduram, 7.08.2020, Warszawa © Rafał Miliach / Archiwum Protestów Publicznych



Przemoc, na którą narażona jest uczestniczka protestu, nigdy nie była tak bliska, ucieleśniona i możliwa do zaprezentowania w setkach czy nawet milionach „wiralowych” kopii. Smartfony mają bezpośrednią styczność z działającym ciałem i dokumentują nie tylko samą „scenę” zgromadzenia, ale także przekazują zmysłowy wymiar demonstracji i wpisane w nią ryzyko.

dają możliwość bezpośredniego kontrnadzoru nad działaniami policyjnymi, wojskowymi czy bojówkarskimi. Z drugiej strony przemoc, na którą narażona jest uczestniczka protestu, nigdy nie była tak bliska, ucieleśniona i możliwa do zaprezentowania w setkach czy nawet milionach „wiralowych” kopii. Smartfony mają bezpośrednią styczność z działającym ciałem i dokumentują nie tylko samą „scenę” zgromadzenia, ale także przekazują – w poruszeniach, nieostrości, rozmazaniu, gwałtownych cięciach obrazu – zmysłowy wymiar demonstracji i wpisane w nią ryzyko.

Być może to stąd wzięło się rosnące zainteresowanie młodych polskich artystów obrazami protestu i jego

ilustrowaniem, na co wskazywała już trzy lata temu badaczka kultury wizualnej Magda Szcześniak. Według niej „szybkie rozprzestrzenianie się, wielość i zasięg oraz łatwość zmiany medium” to najbardziej pożądane właściwości współczesnych „obrazów protestujących”³. No właśnie, protestujących, nie protestów, czyli w pierwszej kolejności – obrazów aktywnych, zaangażowanych, nastawionych na zmianę zastanego porządku politycznego i dominujących norm wizualnych. W praktykach artystycznych coraz częściej dochodzi do głosu potrzeba nie tyle reprezentowania, ile uczestniczenia: poszukiwania takich form obrazowania, które same w sobie byłyby zabranie głosu i opowiedzeniem się po którejś stronie konfliktu politycznego.

3 Magda Szcześniak, *Formuły protestu, narzędzia protestu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2017, nr 17, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/17-protest-obrazow/formuly-protestu-narzedzia-protestu> [dostęp: 18.01.2021].



Ów zwrot aktywistyczny budzi prawdopodobnie największe kontrowersje w przypadku fotografii, szczególnie tej dokumentalnej czy reporterskiej odwołującej się – nawet dzisiaj – do obiektywizmu, dystansu i czystej, niezaangażowanej rejestracji. Spójrzmy jednak prawdzie w oczy: czy w czasach, kiedy „sociale” generują setki tysięcy zaangażowanych zdjęć, tak zwane chłodne spojrzenie nie zostało raz na zawsze skompromitowane jako konstrukt ideologiczny, ideał postulowany, lecz nieosiągalny? Jak „neutralna rejestracja” ma się do kryzysu tradycyjnego dziennikarstwa, które coraz śmielej sięga do wielkiego internetowego repozytorium obrazów bez pytania kogokolwiek o zgodę? I w końcu: czy tworzenie fotoreporterskich „ikon” – kadrów-symboli, zazwyczaj bardzo atrakcyjnych estetycznie i spełniających wymóg „dobrej kompozycji” – nie jest w istocie odbieraniem podmiotowości tym, którzy z narażeniem zdrowia i życia kierują kieszonkowe obiektywy w stronę policyjnych kordonów i faszystowskich band?

Drugie życie kolekcji

Jedna z najciekawszych polskich inicjatyw fotograficznych burzliwego roku 2020 – Archiwum Protestów Publicznych (APP) – na pierwszy rzut oka wydaje się nie tylko mocno uwikłana w nakreślone wyżej pęknięcie między fotoreporterskim

ostrzeżenie przed rosnącym populizmem i szeroko rozumianą dyskryminacją: ksenofobią, homofobią, mizoginią, a także katastrofą klimatyczną. Tworząc archiwum, jego twórczynie/cy pragną przedłużyć żywotność obrazów, które związane są z konkretnymi wydarzeniami, a których trwanie kończy się wraz z publikacją na łamach prasy”⁴.

Na tym najbardziej podstawowym poziomie APP budzi zatem wątpliwość. Jako kolekcja fotografii, archiwum ma utrwać to, co w swojej istocie nietrwałe – po setkach ruchliwych, tworzonych *ad hoc* obrazów z mediów tradycyjnych i społecznościowych powinien pozostać jakiś materialny ślad – tak, żeby za jakiś czas – po kilku miesiącach, latach, dekadach – wizualne reprezentacje protestów można było poddać profesjonalnej analizie akademickiej, artystycznej czy dziennikarskiej. W takiej sytuacji na scenę wkraczają doświadczone fotografdki wyposażone w porządną sprzęt i rozpoczynają proces rejestracji: łapią twarze, gesty, transparenty, klębowiska ciał, policyjne pałki, strumienie rozpylanego gazu. Tyle że obrazy protestu – choć termin ich przydatności do użycia jest krótki – mają najwięcej sensu i mocy w realnym działaniu: bywają żywym, doraźnym apelem, wezwaniem do aktywności „tu i teraz”, konkretnym głosem wrzuconym do „socialowej” wirówki: „Spójrz, ja się sprzeciwiam, zrób to i ty, wyjdź z nami

Archiwum Protestów Publicznych nie podlega żadnej instytucji i nie jest tworzone na zlecenie władzy czy organu prasowego, ale realizuje misję zaangażowanego dziennikarstwa.

niezaangażowaniem a aktywizmem, ale także chyba powieli sporą część aporii współczesnego dokumentalizmu. Idea stojąca za APP jest prosta: grupa fotografów i fotografek (między innymi Rafał Milach, Agata Kubis, Karolina Gembara, Paweł Starzec, Adam Lach) z różnym backgroundem zawodowym i podejściem do kwestii aktywizmu wizualnego publikuje w jednym miejscu – na stronie www.archiwumprotestow.pl – zdjęcia dokumentujące sytuacje społecznego sprzeciwu (od demonstracji przeciwko upolitycznieniu sądów aż po najnowsze blokady i marsze w kontrze do zakazu aborcji). Archiwum, jak czytamy na stronie projektu, „zbiera wizualne ślady aktywizacji społecznej, oddolne inicjatywy sprzeciwu wobec decyzji politycznych, łamania zasad demokracji i praw człowieka. Jest kolekcją obrazów formułujących

na ulicę”. Zamienione w ikony, tracą swoją performatywną siłę, przestają być obrazami protestującymi, a stają się klasycznymi obrazami protestów. Ważnym dokumentem, to prawda, ale także dokumentem przez znaczną część swojego cyfrowego życia kurzącym się w szafie i nieużywanym.

Pierwszy kontakt z archiwum może być więc rozczarowujący. Strona wita nas klasyczną strukturą kafli z fotograficznymi miniaturkami ułożonymi w kolejności chronologicznej. Ponadto jeśli chcemy otrzymać dostęp do całości, musimy podać maila i wygenerować token – skojarzenia z instytucjonalnym gromadzeniem i udostępnianiem treści narzucają się same. Sprawa rozjaśnia się dopiero na poziomie założeń ideologicznych całego przedsięwzięcia: da się je potraktować, owszem, jako podręczną aktówkę na reprezentacje protestów, które

Strajk pod hasłem: „IdźDoDiable” przeciwko obecnemu ministrowi edukacji, Przemysławowi Czarnkowi, 9.11.2020, Warszawa © Grzegorz Welnicki / Archiwum Protestów Publicznych



4 Archiwum Protestów Publicznych – info, <https://archiwumprotestow.pl/pl/info/> [dostęp: 18.01.2021].



Strajk Kobiet, blokada miasta, 26.10.2020, Warszawa
© Agata Kubis / Archiwum Protestów Publicznych

Fotografowie i fotografki zrzeszeni w Archiwum Protestów Publicznych doskonale zdają sobie sprawę z mielizn fotoreporterskiej „chłodnej rejestracji” i dlatego stale podejmują próby „ożywienia” archiwum i uruchomienia drzemającego w nim potencjału, co w polskiej praktyce aktywistyczno-wizualnej wcale nie jest decyzją oczywistą.

trzeba przecież gdzieś magazynować, nie jest to jednak istota działalności kolektywu. Po pierwsze, APP nie podlega żadnej instytucji i nie jest tworzone na zlecenie władzy czy organu prasowego, ale realizuje misję zaangażowanego dziennikarstwa – większość osób współtworzących projekt aktywnie uczestniczy w protestach, fotografię i wizualny *storytelling* traktują jako narzędzia agitacji czy aktywizacji społecznej przeciwko łamaniu praw człowieka, dyskryminacji i tendencjom autorytarnym w polskiej polityce. Po drugie, fotografowie i fotografki zrzeszeni w APP doskonale zdają sobie sprawę ze wspomnianych mielizn fotoreporterskiej „chłodnej rejestracji” i dlatego stale podejmują próby – bardzo zresztą udane – „ożywienia” archiwum i uruchomienia drzemającego w nim potencjału, co w polskiej praktyce aktywistyczno-wizualnej wcale nie jest decyzją oczywistą. Radykalizację podejścia przypieczętował zeszłoroczny wyrok Trybunału Konstytucyjnego dotyczący zakazu przeprowadzania aborcji na terenie RP ze względu na ciężkie uszkodzenia płodu (27 stycznia 2021 roku wyrok został opublikowany w Dzienniku Ustaw i tym samym stał się obowiązującym

prawem) i skutkujący wielotysięcznymi manifestacjami sprzeciwu i gniewu od dużych miast wojewódzkich aż po niewielkie miejscowości powiatowe. Przejście kolektywu na pozycję otwarcie aktywistyczne ma swoje odzwierciedlenie w notce-manifeście opublikowanym na stronie: „Nie interesuje nas jedynie «reprezentacja oporu» czy «internetowa cyrkulacja». Chcemy dać miejsce narracji, która może zaistnieć poza mediami głównego nurtu, a także podejmować i umożliwiać działania performatywne, które wzmocnią sprawczość tworzonych przez nas obrazów”⁵. Archiwum odrzuca zatem postulaty „obiektywności” i „spojrzenia laboratoryjnego”, widząc w nich „mit wykorzystywany w obecnej dyskusji raczej jako miara przystawania do określonego porządku”, i proponuje w to miejsce zaangażowanie, szeroko rozumianą „troskę o przyszłość” oraz „solidarność z tymi, które/rzy na co dzień sprzeciwiają się łamaniu prawa, dyskryminacji, przemocy”⁶.

Archiwum odrzuca postulaty „obiektywności” i „spojrzenia laboratoryjnego”, widząc w nich „mit wykorzystywany w obecnej dyskusji raczej jako miara przystawania do określonego porządku”, i proponuje w to miejsce zaangażowanie, szeroko rozumianą „troskę o przyszłość”.

Co ważne, „performowanie archiwum”⁷ nie jest w wykonaniu APP tylko czysto teoretycznym chwytem. Kolektyw zdążył wydać dwa numery „Gazety Strajkowej”, które z powodzeniem można uznać za pierwszą poważną realizację postulatu „odmrażania” kolekcji⁸. Już samo posługiwanie się określeniem „gazeta” – konotującym przynależność do porządku „obiektywnej” prasy i informacji – jest w tym kontekście oczywistą formą prowokacji. Kształt „GS” przywodzi raczej na myśl wizualny „pakiet startowy” dla uczestniczki demonstracji, odwołujący się do radykalnej, rewolucyjnej stylistyki buntu i oporu. Kolejne strony broszury w formacie A4 to, na przemian, albo zapisane grubym czarnym krojem pisma hasła na tle czerwonej błyskawicy (wśród nich między innymi ikoniczne: „Kiedy państwo mnie nie chroni, mojej siostry będę bronić”, „To jest wojna”, „Myślę, czuję, decyduję”),

albo duże, wyraziste fotografie z APP w uliczno-awangardowej estetyce (przeświecenia, rozmazania, kontrasty, dymy z rac, zbliżenia na detale i tak dalej). Można sobie oczywiście tak spreparowany „album” po prostu przekartkować, a następnie oprawić w ramkę i powiesić na ścianie, podstawowym założeniem „GS” jest jednak współtworzenie żywej i działającej ikonografii protestu; wyjście z propozycją – jak powtarzają członkowie APP za socjologiem Rafałem Drozdowskim – rewolucyjnej „oprawy”: głośnej, zrozumiałej i skutecznej jak okrzyki na stadionie⁹. Kolportowana za darmo na manifestacjach i w internecie, „GS” łatwo daje się dzielić na części, z których błyskawicznie zmontujemy afisz czy transparent. Zasada DIY działa przy tym w interesie protestujących – skoro policyjne oko jest szczególnie wyczulone na obecność ciała-transparentu, „ruchomość” czy „kieszonkowość” obrazów składających się na „GS” pomaga zminimalizować ryzyko przemocy.

Wizualność uniwersalna, wizualność lokalna
Członkowie kolektywu wyzyskują ten potencjał w pełni świadomie. W wywiadzie udzielonym niedawno Michałowi Sicie Karolina Gembara tak przedstawia ideę stojącą za projektem: „[Gazeta] jest swego rodzaju sztandarem. Wzmacnia wizualny, werbalny i performatywny przekaz protestu [...] Chodzi tu o dołożenie się do wizualności protestu w sposób fizyczny. Chodzi o to, aby zdjęcie zostało wzięte w ręce, by hasło sprzeciwu zostało ponownie wypowiedziane – wyklejone w oknie, niesione na transparencie”¹⁰. Publikacja ma zachęcać do używania i ożywiania fotografii jako narzędzia emancypacji, ale także do nadawania podmiotowości wytwórcom oprawy protestów, najczęściej anonimowym i posługującym się zaangażowaną wizualnością w myśl doraźnej zasady „zrób-użyj-wyrzuć”. Gembara słusznie zauważa, że fotograf

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Por. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Mamro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 113.

⁸ W formie pliku pdf do pobrania pod adresem: <https://archiwumprotestow.pl/pl/tresci/> [dostęp: 18.01.2021].

⁹ Michał Sita, *Dokument protestujący. Rozmowa z Karoliną Gembarą, Adamem Lachem, Agatą Kubis i Michałem Adamskim*, „Wielkopolska. Kultura u Podstaw”, https://kulturaupodstaw.pl/dokument-protestujacy/?fbclid=Ie_wAR2a1dD_lr68ui9tWP9QfwrRFZk4XptMlzzaQlPs-6bp-9Jc7jDbDq2y-saA [dostęp: 18.01.2021].

¹⁰ Tamże.

3 października 2016 r. w 147 polskich miastach odbyły się zgromadzenia pod hasłem „Czarny Poniedziałek. Ogólnopolski Strajk kobiet” – protesty przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej. 6 października rząd wycofał się z projektu nowelizacji ustawy. © Rafał Milach / Archiwum Protestów Publicznych



To w akcjach na krajowych peryferiach widzę najważniejsze wyzwanie stojące przed Archiwum Protestów Publicznych – nie tylko w dalszym „rozsiewaniu” ikonografii protestu, która powstaje w „centrach decyzyjnych” wielkich zgromadzeń, ale również – w czynieniu lokalnych „opraw” integralną częścią ogólnopolskiej wizualności protestu antyautorytarnego.

występuje tutaj w funkcji pośrednika, a samo produkowanie wizualnego języka sprzeciwu ma charakter sieciowy: ktoś robi transparent, ktoś inny go fotografuje i puszcza w obieg, kolejna osoba ogląda zdjęcie w internecie, drukuje je i przytwarza do swojego transparentu, następnie ktoś znowu robi zdjęcie i tak dalej. W tym splocie działań aktorów może być bardzo wielu, a fotografka siłą rzeczy musi się uciekać do taktyki „przechwytywania” i „rozsiewania” nietrwałych obrazów, co w kontekście masowych zgromadzeń bywa jedynym skutecznym sposobem budowania wspólnego języka oporu – wbrew wewnętrznym podziałom oraz ponad dystansem geograficznym.

Ten ostatni aspekt jest zresztą szczególnie doniosły. Warszawa oraz inne duże ośrodki miejskie nie muszą obawiać się niewidzialności – oczy głównonurtowych mediów zawsze będą skierowane na te miejsca, w których opór ma charakter masowy, jest najbardziej spektakularny i łatwy do uchwycenia. W stolicy – siedzibie władz centralnych, najważniejszych tytułów prasowych i stacji telewizyjnych – fotoreporterzy mogą szybko i przy niskim nakładzie pracy wylapać brawurową reprezentację-ikonę: wystarczy użyć drona, wznieść się kilkadziesiąt metrów nad ziemię i sfotografować nieprzebraną ludzką ciżbę. Co jednak z małymi miejscowościami na Podkarpaciu czy Lubelszczyźnie, gdzie uczestnictwo w manifestacji wiąże się z paradoksem jednocześnie nadwidzialności (bo sąsiedzi i władze lokalne patrzą) oraz niedoreprezentowania (bo reporterzy do nich nie dotrą albo dotrą z opóźnieniem, a produkcja „kieszonkowa” nie przebijie się do wielkomiejskich baniek społecznościowych)? To właśnie w akcjach na krajowych peryferiach widzę najważniejsze wyzwanie stojące przed APP – nie tylko w dalszym „rozsiewaniu” ikonografii protestu, która powstaje w „centrach decyzyjnych” wielkich zgromadzeń, ale również – we wkluczaniu drobnych wytwórców, w czynieniu lokalnych „opraw” integralną częścią ogólnopolskiej wizualności protestu antyautorytarnego. Byłby to gest wybitnie upodmiotawiający oraz sensotwórczy z perspektywy tych, którzy, być może, nie zdecydowali się na publiczny akt niezgody ze względu na lęk przed niewidzialnością i niewielką sprawczością lokalnych, punktowych zrywów.

Dlatego cieszy mnie, że APP bierze także i tę kwestię na sztandary. „Nie myślę o gazecie w kategoriach nakładu, zasięgu, polubień, bo to by sugerowało, że chodzi w niej przede

wszystkim o masowość – mówi Gembara. – Przeciwnie, ważne są gesty ludzi, którzy nie boją się zaprezentować [...], nawet samotne protesty to coś, co potencjalnie może być katalizatorem szerszych działań. Bez tej jednej osoby i jej manifestacji nie byłoby naszej multiplikacji”¹¹. Umiejętnie wprowadzana w życie taktyka „przechwytywania” i „rozsiewania” może stać się zaczynem nowych form reprezentacji, które – zgodnie z postulatami sformułowanymi przez Nicholasa Mirzoeffa – w większym stopniu odpowiadałyby interesom politycznym ludu i wyzwaniom epoki globalizacji; reprezentacji na powrót przywracających widzialność tym, którzy do tej pory pozostawali niezauważeni i niereprezentowani¹². Byłby to także argument przeciwko krytykom wizualnego aktywizmu, formułowanym najczęściej z pozycji sceptycznych wobec wszelkiego rodzaju praktyk łączących estetykę z polityką jako rzekomo odciągających uwagę od „prawdziwego” działania¹³.

Performatywna moc obrazów protestujących nie jest przecież żadną ułudą, skoro coraz częściej to właśnie pojawienie się sugestywnych reprezentacji – dokumentów niesprawiedliwości czy łamania praw obywatelskich – stanowi właściwy katalizator mobilizacji politycznej. Idziemy protestować pod komisariatem policji albo solidaryzować się z zatrzymanymi aktywistami LGBTQ+, bo ktoś z uczestników ujawnił – i zrobił to w obrazie, który następnie puścił w obieg – systemową niesprawiedliwość schowaną za zasłoną „bezpieczeństwa publicznego” czy „stabilności”. Możliwości, jakie dają usieciowione media, wygenerowały nowe estetyki i sposoby widzenia polityki i przesunęły akcent z kreowania ikon i ikonicznych sytuacji na bezpośredniość doświadczenia, wrzucenie w sytuację tu i teraz, kontakt z rozproszoną wielością od Szczecina aż po Przemyśl.

Archiwum Protestów Publicznych korzysta z tych narzędzi i taktyk, choć jednocześnie nie jest instytucją zależną od korporacyjnej polityki



Taneczny protest przed pałacem prezydenckim środowisk LGBTQ+ w odpowiedzi na homofobiczną kampanię prezydenta Andrzeja Dudy 26.06.2020, Warszawa, © Rafał Miliach / Archiwum Protestów Publicznych

Performatywna moc obrazów protestujących nie jest żadną ułudą, skoro coraz częściej to właśnie pojawienie się sugestywnych reprezentacji – dokumentów niesprawiedliwości czy łamania praw obywatelskich – stanowi właściwy katalizator mobilizacji politycznej.

wielkich magnatów cyfrowych działających na rzecz utrzymania turbokapitalistycznego *status quo* i cenzurujących obieg treści w myśl nieznanych nikomu reguł algorytmicznej „poprawności”. A im większa niezależność i mobilność wizualności sprzeciwu, tym skuteczniejszy kontrnadzór i większe szanse na zawiązanie prawdziwie uniwersalnego sojuszu protestujących ciał. Takiego, który połączy rozproszone lokalności w jedną reprezentację polityczną i wizję nowego kształtu sfery publicznej. W końcu, jak píše

Butler, „poszerzenie czasu i przestrzeni wydarzenia na tyle nieustępliwie, by obalić reżim, stało się możliwe wtedy, gdy owe potrzeby, o których mówi się, że powinny pozostać czymś prywatnym, zostały wysunięte na plan pierwszy, przekształcone w obrazy i dyskurs medialny”¹⁴. W Polsce wydarzyło się to w październiku 2020 roku – roku pandemii i roku protestów – ale grunt był gotowy od dawna. Wystarczyło tylko rzucić ziarno. Podpalić lont obrazem.

11 Tamże.
12 Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków-Warszawa 2016, s. 262–265.
13 Zob. między innymi: Julia Bryan-Wilson, Jennifer Gonzalez, Dominic Wildson, *Editors’ Introduction: Themed Issue on Visual Activism*, „Journal of Visual Culture” 2016, № 1, vol. 15, s. 5–23.

14 Judith Butler, dz. cyt., s. 87.

Tekst: Piotr Kosiewski

0 inną modernizację Wokół książek Jakuba Woynarowskiego

Jan K. Argasiński, Jakub Woynarowski, *Stilleben*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019

Maja Starakiewicz, Jakub Woynarowski, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Korporacja Ha!art, Kraków 2019

Jakub Woynarowski, *November*, Korporacja Ha!art, Kraków 2020

Artysta pogranicza
Stilleben i *November* – a także *Model i metafora* – to kolejne próby testowania przez Jakuba Woynarowskiego siły wizualnych przedstawień. Sprawdzania, jaką moc ma dziś obraz traktowany szczególnie, bo jako rodzaj tekstu. Jednak – podobnie jak we wcześniejszych projektach tego artysty – nie chodzi o nasycenie obrazu literackimi treściami czy tym bardziej o zilustrowanie tekstu, lecz o znalezienie wizualnego odpowiednika literackiego przekazu. Obraz u Jakuba Woynarowskiego jest autonomicznym bytem. Jednocześnie literatura pozostaje dla niego ważnym punktem odniesienia. Tak było już w poprzednich pracach. W *Martwym sezonie* (2014) sięgnął po kluczowe teksty Brunona Schulza. Z fragmentów o samotności, przemijaniu i rozpadzie zbudował własną, spójną, ale pozbawioną klasycznej fabuły opowieść. Książka łączy się też z podejmowanymi przez niego poszukiwaniami nowej formuły komiksu.



Przedstawiona przez artystę koncepcja *story-art* miała zbliżyć świat komiksu i sztuki. Zamyśl ten został ostro skrytykowany przez zwolenników tradycyjnie rozumianego komiksu, między innymi przez Jerzego Szyłaka w książce pod znaczącym tytułem *Komiks w szponach miernoty*. A jednocześnie wizualne książki Woynarowskiego, takie jak *Historia ogrodów* (2010), poświęcona wybitnemu kolekcjonerowi sztuki japońskiej Feliksowi Jasieńskiemu „Manggha” czy powstałe na podstawie tekstu Sebastiana Majewskiego *Nietoty* (2014), chwalono właśnie jako eksperymentalne komiksy. Wszystkie te publikacje były też rodzajem wizualnego eseju opartego na języku aluzyjnej abstrakcji. A niewielki komiks *Hikikomori*, będący próbą stworzenia wizualnego alfabetu na podstawie obrazów przedmiotów codziennego użytku, otrzymał nawet w 2007 roku Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Komiksu i Gier w Łodzi.

Jego książki bywały również próbami analizy twórczości innych autorów, na przykład poświęcona Terry’emu Gilliamowi *Wunderkamera* (2011) czy *Corpus Delicti* (2013) przywołująca Waleriana Borowczyka, i sytuowały się na pograniczu teorii i praktyki wizualnej. Jednak kluczowe dla Woynarowskiego wydaje się pytanie o funkcje wizualnego obrazowania, istotne w dobie wzrostu znaczenia kultury wizualnej i komunikacji za pomocą obrazów. W polskim kontekście – o którym nie należy

zapominać – jest to też pytanie o miejsce wizualnych przedstawień w rodzimej kulturze, w której to słowo zdaje się grać główną rolę. Mimo tych aporii – a może dzięki nim – książka w przypadku Jakuba Woynarowskiego wydaje się medium, w którym artysta ten odnajduje się najpełniej. Nie chodzi jedynie o formę, lecz to, w jaki sposób narzuca ona sposób myślenia i nadawania znaczeń. Nie można zapominać, że tworzy on nie tylko książki. Funkcjonuje na styku ilustracji książkowej i komiksu, jest też obecny w obiegu galeryjnym. Jak zauważył Sebastian Frąckiewicz – Woynarowski po części należy do każdego z tych obszarów i nie należy do żadnego z nich. Owo pograniczne funkcjonowanie daje pewną swobodę działania. Pozwala na wchodzenie w obszary nieoczywiste czy mniej obecne w głównym nurcie sztuki współczesnej. Na łączenie nowych i starszych mediów, w tym na interdyscyplinarne działania, jak w realizowanym od 2012 roku projekcie *Novus Ordo Seclorum* poświęconym związkowi między dokonaniem artystycznym ubiegłego stulecia a sztuką dawną. Powstał też interaktywny projekt *Outopos* łączący grafikę, tekst i animację, czyli internetowy diagram prezentujący siatkę pojęciową, w którą wpisane zostało zagadnienie utopii jako paradoksalnego „nie-miejsca”, czy *Habitat* będący przedstawieniem trzech równoległych, ale powiązanych ze sobą wariantów tej samej opowieści: grafiki cyfrowej, instalacji i książki artystycznej.

Nieawangardowa awangarda
Podobną hybrydową formułę ma *Stilleben* – projekt zrealizowany w ramach laboratorium twórczego programowania UBU Lab Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie przez Jakuba Woynarowskiego oraz medioznawcę i filozofa Jana K. Argasińskiego. Jego tytuł oznacza „ciche życie”, ale i „martwą naturę” i jest, jak określili to sami twórcy, „posthumanistyczną opowieścią o domowym wnętrzu”, w której to, co od razu widoczne, współlistnieje z tym, co ukryte. Projekt ten, w którym artystyczno-literacki eksperyment połączono z zaawansowaną technologią, funkcjonuje zarówno w wersji stacjonarnej, jak i mobilnej. Został także uzupełniony o wydany specjalnie artbook. Jego niebywale tradycyjna formuła starannie wydanego tomiku w twardej oprawie mocno kontrastuje z tymi nowymi narzędziami.

Przedstawiona w publikacji na 64 stronach opowieść została podzielona na 32 „jednostki” – rozkładówki zawierające taki sam zestaw elementów. Prawa strona przedstawia izometryczny rzut miejsca akcji – sterylne białe mieszkalne wnętrze (klasyczny *white cube*), z kolei informacje zawarte na lewej pozwalają rozszerzyć obraz o trójwymiarowe symulacje uzupełnione o animację. Do pełnego „odczytania” *Stilleben* niezbędne jest zatem zainstalowanie specjalnej aplikacji, co wymaga podjęcia pewnego wysiłku. Jak zaznaczają Argasiński i Woynarowski, celowo nie została ona umieszczona w Google Play, by uniknąć relacji klient–czytelnik, w której nabywa się produkt, konsumuje go, a następnie ocenia.

Dla Jakuba Woynarowskiego kluczowe wydaje się pytanie o funkcje wizualnego obrazowania. W polskim kontekście – o którym nie należy zapominać – jest to też pytanie o miejsce wizualnych przedstawień w rodzimej kulturze, w której to słowo zdaje się grać główną rolę.

StillebenAR wymaga indywidualnej instalacji, co dodatkowo podkreśla niekomercyjność samego projektu, ale też ma zapewne mówić o jego wyjątkowości.
Jednocześnie *Stilleben* pełne jest rozmaitych odniesień do sztuki i literatury. Już nazwa serii, w której książka została wydana – „Biblioteka XXII wieku” – nawiązuje do opublikowanej w 1986 roku *Biblioteki XXI wieku* Stanisława Lema, a w jej wstępie przywołano między innymi ilustracje do *Dziejów Świętej Rusi* Gustave’a Dorégo, *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza

i *O dwóch kwadratach* El Lissitzkiego. To twórcy, do których niejednokrotnie odwołuje się Jakub Woynarowski, choć lista jest znacznie dłuższa. Znajduje się na niej autor słynnych prac *trompe l’œil*, flamandzki siedemnastowieczny malarz Cornelis Gijsbrechts czy filozof Robert Fludd. *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica historia* (1617–1624) tego ostatniego ma dla artysty szczególne znaczenie. Księga ta, a szczególnie jej dwudziesta szósta strona, której znaczną jej część zajmuje duży, niemalże czarny kwadrat, stale pojawia się u Jakuba Woynarowskiego.

Jakub Woynarowski, *Model i metafora* (Strumień czasu)



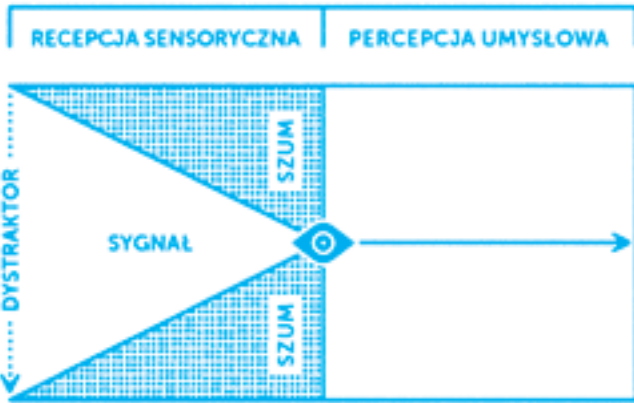
Woynarowski proponuje stworzenie alternatywnej wersji historii, nadal opartej na faktach, ale zmieniającej hierarchie i sposoby ich interpretacji. Stąd łączenie w jego pracach dawnych i nowoczesnych prądów artystycznych z wątkami alchemicznymi oraz masońskimi, a nawet niestronienie od teorii spiskowych.

Robert Fludd szukał wizualnego przedstawienia swojego systemu filozoficznego, sposobu wyjścia poza ograniczenia tekstu pisanego. Stworzony przez niego kwadrat, z umieszczoną na każdym boku inskrypcją: „Et sic in infinitum”, od dawna niepokoi i fascynuje, a jednocześnie jest zaskakująco bliski dwudziestowiecznym radykalnym poszukiwaniom filozoficznym. Można nawet odnieść wrażenie, że Jakub Woynarowski poszukuje dzieł z przeszłości o „ikonoklastycznym potencjale”. Nie po to jednak, by podważyć znaczenie wizualnego przedstawienia, ale niestannie testować jego możliwości we współczesnym świecie.

Swoistym komentarzem do tych poszukiwań jest inna książka opublikowana w tym samym roku co *Stilleben*. I tutaj Jakub Woynarowski także figuruje jako współautor. Chodzi o publikację *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, współtworzoną wraz z Mają Starakiewicz, projektantką i ilustratorką oraz autorką tekstów o sztuce i projektowaniu graficznym. Całą, dość obszerną publikację poświęcono relacjom słowa i obrazu w humanistyce w ujęciu teoretycznym oraz przekroju historycznym. Jest ona także próbą pokazania w praktyce możliwości wykorzystania obrazu jako elementu przekazu.

„Świat, w którym żyjemy, widzimy nie tylko własnymi oczami. Patrzymy na niego poprzez obrazy, wytwarzane przy pomocy rozmaitych technologii” – podkreśla Maja Starakiewicz. Jednak, jak dodaje, komunikat wizualny rządzi się zasadami, które często są odmienne od stosowanych przy tworzeniu tekstu. Pokazania, jak obraz i tekst mogą funkcjonować na równych prawach, podjął się właśnie Woynarowski, który na potrzeby tej publikacji przygotował 150 rysunków przedstawiających bardzo różne możliwości sięgnięcia po obraz jako równoprawny komunikat.

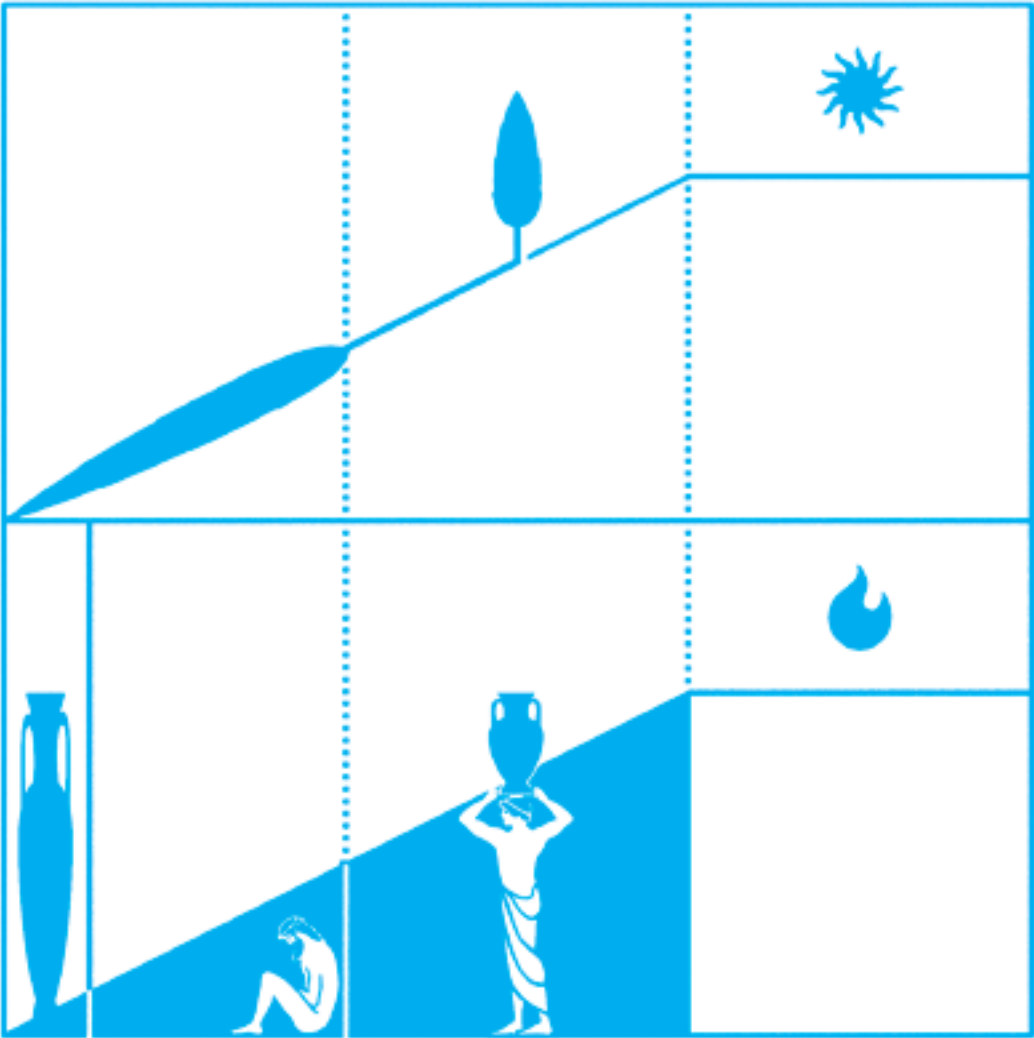
W *Modelu i metaforze* pojawiają się też niezliczone odniesienia do historii sztuki. Przeszość wydaje się dla Jakuba Woynarowskiego szczególnie istotna. Zresztą, jak sam niejednokrotnie podkreślał, może się ona okazać bardzo współczesna.



Jakub Woynarowski, *Model i metafora* (Recepcja – percepcja)

Konieczne jest zwrócenie uwagi – jak mówił w rozmowie z Martą Lisok w „Notesie na 6 Tygodni” – na „zjawiska, które co prawda zaistniały, ale w ramach kanonicznych dyskursów nie miały szans należycie wybrzmieć”¹. Proponuje zatem stworzenie alternatywnej wersji historii, nadal opartej na faktach, ale zmieniającej hierarchie i sposoby ich interpretacji. Stąd łączenie w pracach Woynarowskiego dawnych i nowoczesnych prądów artystycznych z wątkami alchemicznymi oraz masońskimi, a nawet niestronienie od teorii spiskowych (w *Novus Ordo Seclorum*). Ważne jest też dla niego szukanie długiego trwania idei czy przedstawień, bo jak lubi powtarzać – awangarda wcale nie była tak bardzo „awangardowa”, jak nam się wydaje. Znaczenia nabiera zatem pytanie nie tylko o oryginalność danych przedstawień, ale o ich potencjał aktualności. Temu poszukiwaniu towarzyszy zainteresowanie dziełami czy ideami, które odstawały od dominującego w danym momencie nurtu, chociaż czasem – bywało i tak – stawały się jego częścią. Być może stąd wzięło się zainteresowanie Woynarowskiego osobą Feliksa „Mangghi” Jasińskiego, kolekcjonującego sztukę uznawaną przez jemu współczesnych za mało wartościową czy niezrozumiałą, sięgnięcie po prozę Brunona Schulza, przypomnienie *Nietoty* czy ruchu Goralenvolk, przez długie lata skazanego na

¹ Osobliwości i paralele [Marta Lisok, Jakub Woynarowski], „Notes na 6 Tygodni” 2013, nr 85, s. 155.



Jakub Woynarowski
Model i metafora
(Jaskinia platońska)

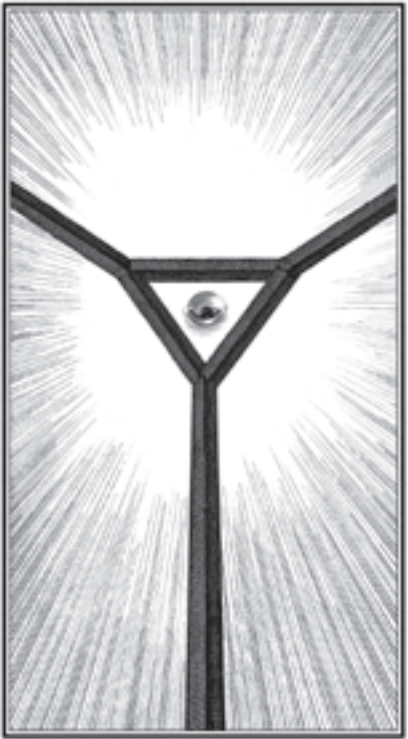
zapomnienie i naznaczonego kolaboracją z hitlerowcami. Wszystko to sprawia, że istota twórczości Woynarowskiego – na co zwrócił niedawno uwagę na łamach „Nowego Napisu Co Tydzień” filozof Paweł Rojek², jeden z najciekawszych przedstawicieli współczesnego polskiego konserwatyzmu – staje się próbą przełamania opozycji między nowoczesnością i tradycją. *Stilleben* jest wreszcie kolejnym przykładem powiązania przez Woynarowskiego namysłu teoretycznego, akademickich badań nad przeszłością kultury wizualnej z praktyką artystyczną. I odpowiedzią na tak zwany zwrot wizualny we współczesnej kulturze. Przy czym – jak podkreśla w *Modelu i metaforze* Maja

Starakiewicz – ów „zwrot”, „zarówno wizualny, jak i performatywny, lingwistyczny, postkolonialny czy jakkolwiek inny, jest [...] raczej prośbą zwrócenia uwagi na zmieniające się dominanty społeczne czy kulturowe. Niejako wbrew nazwie określa się tym mianem zjawiska, które mają charakter raczej ewolucyjny niż rewolucyjny”³. Jednak ostatecznie *Stilleben* jako książka – bez zainstalowania odpowiedniej aplikacji – jest jedynie fragmentem większej całości, na pół niemy, ułomny. Inaczej jest w przypadku najnowszej publikacji *November*. To autonomiczne dzieło, niezwiązane z szerszym, interdyscyplinarnym projektem.

November, polski thermidor

November to książka bardzo pieczołowicie wydana, dopracowana we wszystkich szczegółach. Wygląda jak wydana przed laty, co jeszcze podkreślają twarda oprawa i lekko kremowy kolor papieru. Sam materiał graficzny stylistycznie głęboko tkwi w grafice doby Stanisława Augusta Poniatowskiego – Woynarowski wykorzystał zarówno przedstawienia ikonograficzne, jak i teksty z epoki. Można nawet dopatrzeć się powinowactwa z twórczością innego współczesnego artysty, Pabla Bronsteina, który intrygująco penetruje dawną architekturę przez podszywanie się pod dawnych rysowników i wydobywanie z dawnych stylistyk ukrytych czy wypieranych znaczeń. *November* to fabularyzowany graficzny esej poświęcony mało znanym wydarzeniom z ostatnich lat I Rzeczypospolitej. W ostatnim okresie powstania kościuszkowskiego w Domu Kawy w Warszawie powstaje klub jakobiński, którego nieformalnym przywódcą zostaje Hugo Kołłątaj. Rodzi się pomysł przeniesienia wielkiej rewolucji nad Wisłę. To jednak oznacza też terror, w tym zapewne egzekucję Stanisława Augusta. Czy polski *November* mógł stać się francuskim thermidorem? – pyta Woynarowski.

Do zamach stanu – jak wiadomo – nie doszło. 9 listopada 1794 roku wojska rosyjskie uroczyście wkroczyły do Warszawy. Jednak idea zamachu – zobrażowana przez artystę – nie jest tylko fikcją. Została ona opisana w kilku źródłach. Na



Jakub Woynarowski, *November* (frontyśpis)

W ostatnim okresie powstania kościuszkowskiego w Domu Kawy w Warszawie powstaje klub jakobiński. Rodzi się pomysł przeniesienia wielkiej rewolucji nad Wisłę. To jednak oznacza też terror, w tym zapewne egzekucję Stanisława Augusta. Czy polski *November* mógł stać się francuskim thermidorem? – pyta Woynarowski.

przykład książę Adam Czartoryski w *Żywocie Juliana Ursyna Niemcewicza* zanotował: „Spodziewano się [...] nadać narodowi jakąś urojoną moc bezwzględnej, bezsumiennej, zajadłej, desperackiej, na wszystko gotowej rozpacz”⁴. Woynarowski w swej książce tworzy apokryficzną opowieść o niezaistniałej „polskiej rewolucji francuskiej”, opartej na zasadzie symetrii, w której antagonistami są dwie postaci: król i Hugo Kołłątaj, zaś mediatorem między nimi Tadeusz Kościuszko. Jednak postaci (i portretów) w tej opowieści jest znacznie więcej: od Maximiliena de Robespierre’a i Jakuba Jasińskiego po Wojciecha Bogusławskiego i Józefa Wybickiego. Są i sugestywne obrazy – rzędy szafotów czy gilotyn, postacie z osadzonymi na sztorc kosami i figury powieszonych. Jest scena ze strącenia z kolumny posągu Zygmunta III Wazy i warszawski plac Zamkowy zalany błotem. Woynarowski sięga zresztą po znane wyobrażenia: przedstawienie Stanisława Augusta próbującego utrzymać na głowie klejnoty koronne pochodzi ze znanej

ryciny Noëla Le Mire’a wykonanej na podstawie rysunku Jeana Michela Moreau, satyrycznie ukazującej pierwszy rozbiór Polski. W innej Woynarowski wykorzystał obraz *Grób ojczyzny* Franciszka Smuglewicza. *November* mówi o próbie ratowania I Rzeczypospolitej, ale równocześnie jest opowieścią o dwóch modelach modernizacji, których przedstawicielami są Stanisław August Poniatowski i Hugo Kołłątaj. Mediator Tadeusz Kościuszko jest zarazem polityczną „trzecią siłą”, ale i reprezentantem innego modelu modernizacji, nigdy niezrealizowanego, w którym znaczącym elementem była inkluzja pomijanych dotąd grup społecznych. Jakub Woynarowski stawia tym samym pytanie o insurekcję kościuszkowską: czy nie udała się ona dlatego, że przeważał lęk przed rozlewem braterskiej krwi? Temat ten, długo w polskiej historiografii nieobecny, został wreszcie po ponad dwóch stuleciach wprost wyartykułowany przez Jarosława Marka Rymkiewicza w głośnym *Wieszaniu*. Przekonuje on w nim – a Woynarowski w *November*

2 Paweł Rojek, *Język Solidarności. Semiotyka, postmodernizm i epoka błękitu*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2020, nr 66, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-66/artukul/jezyk-solidarnosci-semiotyka-postmodernizm-i-epoka-blekitu> [dostęp: 15.02.2021].

3 Maja Starakiewicz, Jakub Woynarowski, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Korporacja Ha!art, Kraków 2019, s. 23–24.

4 *Żywot J. U. Niemcewicza przez X. Adama Czartoryskiego*, Paryż 1860, cytata za: Jarosław Marek Rymkiewicz, *Wieszanie*, Sic!, Warszawa 2007, s. 221.

Tadeusz Kościuszko jest u Woynarowskiego reprezentantem innego modelu modernizacji, nigdy niezrealizowanego, w którym znaczącym elementem była inkluzja pomijanych dotąd grup społecznych. Rodzi to pytanie o insurekcję kościuszkowską: czy nie udała się ona dlatego, że przeważał lęk przed rozlewem braterskiej krwi?

się powołuje na Rymkiewicza – że była to utracona szansa Polaków na radykalną zmianę biegu dziejów. Stracenie Stanisława Augusta byłoby swoistym aktem założycielskim nowego porządku społecznego. „Naród ufundowałby się na tym morderstwie – stałby się przez ten czyn groźnym i dzikim narodem królobójców – i ten czyn dziki i straszny uczyniłby Polaków (może przedwcześnie, a może w samą porę) narodem nowoczesnym”⁵ – pisze autor *Wieszania. November* widziany z tej perspektywy okazuje się rzadkim w polskiej sztuce głosem w sporach o polskie wybory u zarania nowoczesności, ale też przypomniana o istnieniu innego oświecenia. Hugh Honour w kanonicznej już książce *Neoklasycyzm* zauważył, że kształt rewolucji między rokiem 1789 a ustanowieniem Konsulatu w 1799 roku (w tym też czasie rozgrywa się *November*) „wywołał rozczarowanie tych, którzy jej przesłanki akceptowali, jak i tych, którzy je odrzucali”⁶, także wśród artystów, którzy bardzo różnie reagowali na ten stan. Jacques-Louis David, który opowiedział się za ścięciem Ludwika XVI, będący przyjacielem Robespierre’a, wybiera ład i klasyczny umiar. I zostaje nadwornym malarzem Napoleona. Z kolei Francisco Goya pokazuje upadek rozumu, przemoc i odmęty szaleństwa. To inne, ciemne oblicze oświecenia było nieobecne w polskiej sztuce i dopiero *November* przewrotnie wypełnia tę lukę.

Ostatecznie książka Jakuba Woynarowskiego mimo rozmaitych odwołań do przeszłości okazuje się bardzo aktualna. Wpisuje się w obecne spory polityczne i ideowe, szczególnie w krytykę oświecania i jego dziedzictwa ze strony osób o konserwatywnej tożsamości, jak Marek A. Cichocki, Dariusz Karłowicz czy Ryszard Legutko, lecz wykracza poza te intelektualne kręgi. Narasta bowiem odrzucanie kryterium rozumu, naukowej prawdy czy wolności indywidualnej jako podstawowego prawa – widzieliśmy to w niedawnych scenach ataku na waszyngtoński Kapitol. W tych dyskusjach zresztą nie o przeszłość chodzi. Spór, także o polskie oświecenie, jest sporem o nasze wybory modernizacyjne – doby stanisławowskiej, mające



Jakub Woynarowski, *November (Kat i aktor)*

5 Jarosław Marek Rymkiewicz, dz. cyt., s. 227.
6 Hugh Honour, *Neoklasycyzm*, tłum. Wiesław Juszcak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1972, s. 213.

Warto spojrzeć na prace Jakuba Woynarowskiego jako na propozycję sformułowania innej wizji polskiej modernizacji, o konserwatywnym zabarwieniu. Odmiennej od tej, która dominowała po 1989 roku, ale też od obecnie formułowanej, bo pozbawianej fobii i uprzedzeń, tak dziś charakterystycznych dla polskiej prawicy.



Jakub Woynarowski, *November (Rozum śpi)*

miejsce po 1989 roku i dyskutowane również dziś. Najnowszym dowodem aktualności tej tematyki jest sukces *Ludowej historii Polski* Adama Leszczyńskiego – książki, która insurekcję kościuszkowską umieszcza w ciągu wystąpień ludu przeciw klasom panującym. *November*, ale i wcześniejsze prace Jakuba Woynarowskiego można wpisać w te dyskusje. I jest to głos odrębny od zazwyczaj zabieranego przez artystów – szukający ciągłości, próbujący pozwolić należycie wybrzmieć temu, co zostało już kiedyś wypowiedziane, łączący przeszłość ze współczesnością. Jak na wystawie *Figury niemożliwe* w Pawilonie Polskim na Biennale Sztuki w Wenecji w 2014 roku (wspólny projekt z Instytutem Architektury), na której Woynarowski pokazał kopię baldachimu znad wejścia do krypty marszałka Józefa Piłsudskiego na Wawelu. Artysta dokonał pewnej modyfikacji: zwieńczenie baldachimu wygląda tak, jakby unosiło się w powietrzu. Wybór dzieła, które artysta skopiował, nie był przypadkowy, bowiem – jak pisał – ten baldachim to „przestrzenny diagram opisujący zbiorowe fantazje”⁷ Polek i Polaków tworzących w dwudziestoleciu na nowo swoje państwo. Czy fantazje te zachowały dawną siłę budowania zbiorowej wyobraźni?

Funkcjonowanie Jakuba Woynarowskiego „pomiędzy”, pograniczność działań i odwoływanie się do niezwykle odległych od siebie idei sprawia, że jego prace dają bardzo różnym odbiorcom możliwość własnego odczytania i odnalezienia w niej własnej wrażliwości. Można nawet pokusić się o popatrzenie na prace Jakuba Woynarowskiego – zdaje sobie sprawę z ryzykowności tej tezy i niebezpieczeństwa „szufladkowania” artysty – jako na propozycję sformułowania w obrębie sztuk wizualnych innej wizji polskiej modernizacji, o konserwatywnym zabarwieniu. Odmiennej od tej, która dominowała po 1989 roku, ale też od obecnie formułowanej, bo pozbawianej fobii i uprzedzeń, tak dziś charakterystycznych dla polskiej prawicy. Jako na próbę znalezienia sposobu, by to, co istotne w polskiej tradycji, mogło zostać zachowane w szybko zmieniającej się rzeczywistości.

7 *Figury niemożliwe i pompa funebris* [rozmowa Magdy Roszkowskiej ze zwycięzcami konkursu na projekt Pawilonu Polskiego na przyszłoroczne Biennale Architektury w Wenecji], http://2014-2017.beczmiiana.pl/348,figury_niemozliwe_i_pompa_funebris.html#/page/1 [dostęp: 15.02.2021].

Tekst: Karolina Plinta

W tym konkursie wygrywają wszyscy (albo nikt)

Jindřich Chalupecký Award 2020
PLATO Ostrava
15 października 2020 – 28 lutego 2021
kurator: Karina Kottová

Rankingi, hierarchie, trendy, konkursy i celebrowanie zwycięzców – wszystkie te brzydkie kapitalistyczne narzędzia wartościowania są uwielbiane przez sztukę. A przynajmniej do niedawna były, bo, jak pokazuje narastający opór uczestników i uczestniczek konkursowej rywalizacji, mają oni i one coraz większy problem, by odnaleźć się w takim formacie. W 2017 roku uczestniczki Preis der Nationalgalerie publicznie skrytykowały mechanizmy konkursowe i medialną recepcję wydarzenia (media miały się koncentrować na płci i pochodzeniu finalistek), a dwa lata później finalistki/finaliści Turner Prize poprosili, by potraktować ich jako grupę i przyjęli nagrodę kolektywnie. W 2020 roku, w odpowiedzi na pandemię COVID-19, organizatorzy Turnera zrezygnowali z tradycyjnej formuły konkurs + wystawa i zastąpili ją pieniężną zapomogą dla 10 wytypowanych artystek i artystów. Podobny ferment zauważyć można na scenie czesko-słowackiej – w 2017 roku finaliści/finalistki słowackiego konkursu

Zdjęcia dzięki uprzejmości Społeczności
Jindřich Chalupeckého w Pradze.

Jakub Choma, *Gears of Life*, performans
fot. Matěj Doležel



Oskára Čepana nie tylko zaprotestowali przeciwko typowaniu zwycięzcy i zamiast osobnych prezentacji przygotowali wystawę kolektywną, ale i urządzili organizatorom niezłe piekło przez to, że ci nie byli wystarczająco dobrze przygotowani. Bunt Słowaków przetań szlaki czeskim artystom, którzy w 2020 roku także zdecydowali, że rezygnują z rywalizacji o tytuł laureata bądź laureatki Nagrody im. Jindřicha Chalupeckiego. I co ciekawe, niewykluczone, że tak już zostanie. W tekście do katalogu wystawy konkursowej dyrektorka Towarzystwa im. Jindřicha Chalupeckiego Karina Kottová zadeklarowała, że najbardziej prestiżowy (i właściwie jedyny) konkurs na czeskiej scenie artystycznej nie potrzebuje kolejnego laureata, a wytypowani uczestnicy kolejnej, trzydziestej drugiej edycji konkursu, przypadającej na 2021 rok, już zrezygnowali z rywalizacji.

Rezygnacja z potęgającej napięcie formuły jest oczywiście pod pewnymi względami ryzykowna. Wiadomo, media lubią proste przekazy i krótkie nagłówki, a jedną twarz łatwiej zapamiętać niż pięć, albo, jak to ma miejsce w tej edycji Chalupeckiego, 10 (do finału zakwalifikowano bowiem także jeden duet i kolektyw artystyczny). Sama Kottová tłumaczy decyzję organizatorów destrukcyjnym wpływem konkursowej presji i rywalizacji na artystów, który obserwowała od momentu podjęcia pracy dyrektorki towarzystwa. Odrzuceni artyści nieraz załamywali się psychicznie, znikali ze sceny lub popadali w długie z powodu pożyczek zaciągniętych na przygotowanie pracy konkursowej (ponoć z tego powodu budżet na realizację konkursowe został podwyższony). Emocjonalnie obciążająca była także kwestia relacji pomiędzy organizatorem i artystami – trudno jest pracować z kimś intensywnie przez kilka miesięcy, by następnie odesłać go z kwitkiem, bo jednak nie był dość dobry. Szczególnie jeśli jesteś kuratorką empatyczną, a do takiego miana zdaje się aspirować Kottová.

Finaliści trzydziestej pierwszej edycji Nagrody im. Jindřicha Chalupeckiego zdecydowali, że rezygnują z rywalizacji o tytuł laureata bądź laureatki. I co ciekawe, niewykluczone, że tak już zostanie.

Na tym jednak nie koniec problemów – w kontekście widoczności trzydziestej pierwszej edycji konkursu Chalupeckiego kłopotliwe okazały się także miejsce, no i przede wszystkim czas. Wbrew pierwotnym planom wystawa finałowa konkursu została w tym roku zaprezentowana nie w praskiej Galerii Narodowej, lecz w PLATO Ostrava – instytucji awangardowej i cieszącej się uznaniem środowiska, ale jednak ulokowanej na czeskiej prowincji o trochę przytłaczającym, przemysłowym charakterze. Nagłe przenosiny wynikały z roszad w samej Galerii Narodowej – jej była już dyrektorka naczelna, Anne-Marie Nedoma, z dnia na dzień wycofała się z organizacji wystawy, co oczywiście wywołało środowiskową krytykę i akcję solidarnościową, w wyniku której wystawa finałowa w tym roku pokazywana jest w Ostrawie. Wiadomo, że już na stałe będzie ona jedną z konkursowych lokalizacji, obok Galerii Morawskiej w Brnie i Galerii Narodowej w Pradze, już pod kierownictwem Alicji Knast.



1



2



3



W końcu – poza problemami lokalowymi i empatyczną modernizacją samego konkursu – wyzwaniem stała się pandemia koronawirusa, wskutek której wystawę finałową w Ostrawie można było oglądać w rzadkich momentach poluzowania obostrzeń epidemiologicznych. Szczególnie fatalne okazało się to dla jednej z finalistek, Almy Lily Rayner, której konkursowy projekt *Survival Manual* zakładał stworzenie w przestrzeni PLATO platformy do wymiany doświadczeń przez osoby, które doświadczyły różnego typu przemocy. W planach były organizacja spotkań, wspólne gotowanie, a nawet nocowanie w galerii, jednak nic z tego nie wyszło. Odwiedzający galerię mogli tylko podziwiać puste legowiska z koców i ustawione obok feministyczne książki, które miały być czytane podczas trwania projektu. Z tego, co wiem, nie zdecydowano się na realizację tego pomysłu online, bo mogłoby to zaprzeczyć jego terapeutycznemu, intymnemu charakterowi. Może więc w lepszych czasach, gdy epidemia trochę zelżeje, projekt Rayner będzie kontynuowany w innym miejscu.

Twórczość Jakuba Chomy wydaje się wpisywać w popularny obecnie nurt trashowego ekspresjonizmu, choć to, co być może odróżnia go od kolegów działających nad Wisłą (patrz: Jakub Gliški, Galeria Śmierć Frajerom), to stopień profesjonalizacji języka artystycznego.

Krytyczka zajmuje się jednak krytykowaniem, a więc wartościowaniem i dzieleniem sztuki na lepszą i gorszą. Jak zatem wyglądał tegoroczny Chalupczyk z tego punktu widzenia? Cieszę się, że mogłam uczestniczyć w wystawie na żywo – dzięki temu w pełni doświadczyłam prac kładących nacisk na formę, a w tym akurat nasi sąsiedzi zza Olzy są całkiem niezli. Na wystawie finałowej w Ostrawie uwagę przykuwały szczególnie dwie realizacje – instalacja Jakuba Chomy, która zagarnęła znaczną część olbrzymiego budynku PLATO, oraz bajkowy, wyglądający jak przeniesiony z filmów fantasy ołtarz autorstwa Anny Slamy i Marka Delonga. Realizację Jakuba Chomy – sytuującą się na pograniczu malarstwa, rzeźby i performansu – cechuje bardzo męska, ekspansywna ekspresja. Kiedy chodzi się pomiędzy różnymi elementami jego instalacji, początkowo można odnieść wrażenie, że powstała ona w wyniku wybuchu, a to, z czym się stykamy, to jedynie postartystyczne śmieci. Nic jednak bardziej mylnego – każda bowiem konstrukcja, zagadkowy drewniany szkielet, karton czy domek składające się na tę pracę to osobne mikroświaty, w których ukryte są drobne mechanizmy, zagadkowe przedmioty, grafiki, poetyckie teksty i przemyślane kompozycje z różnego rodzaju farb, taśm, folii, styropianu i innych materiałów. Instalacji Chomy towarzyszy także film, w którym widzimy samego artystę błąkającego się po stworzonym przez siebie malarsko-rzeźbiarskim labiryncie i „ożywiającego” kolejne obiekty – uruchamia ukryte w nich mechanizmy, przebija tajne przejścia czy pogłębia proces ich destrukcji. Sam przy tym jest coraz bardziej umazany farbą i brudny, a z powstałych w trakcie performansu ran sący mu się krew, tak więc w pewnym momencie wygląda, jakby był integralną częścią swojej instalacji – i zresztą chyba jest. Twórczość Chomy wydaje się wpisywać w popularny obecnie nurt trashowego ekspresjonizmu, choć to, co być może odróżnia go od kolegów działających nad Wisłą (patrz: Jakub Gliški, Galeria Śmierć Frajerom), to stopień profesjonalizacji języka artystycznego. Instalacja Chomy sprawia wrażenie śmietnika, ale w rzeczywistości każdy jej element jest starannie przemyślany i razem tworzą pedantyczną, wręcz godną zegarmistrza kompozycję.

Anna Slama i Marek Delong, *You Mean the World to Me*, instalacja 3D, 2020, fot. Tomáš Souček

Dobrze wypadła dźwiękowa instalacja *Chorus* Marie Tučkové, w której plastyczna forma odgrywała dużą rolę, ale tym razem była to forma w dużej mierze biodegradowalna.

kompozycjami muzycznymi. Poezję Sainsbury szczególnie polecam wrażliwcom potrafiącym wczuwać się w głosy ematywne i empatyczne. Przy okazji warto zauważyć, że na wystawie finałowej mimochodem wykształcił się stereotypowy, genderowy podział: mamy na niej więc przykłady twórczości „typowo” męskiej – ekspresyjnej, śmieciowej i przez to toksycznej, anektującej otoczenie – oraz sztukę „typowo” kobiecą, z makatkami, śpiewem, trawką, przekazem typu „kochajmy się” i dużo skromniejszą w podejściu do przestrzeni.

Osobiście chyba nie odnajduję się do końca w żadnej z nich i jeśli, drogi czytelniku, też masz takie poczucie, to nie pozostaje nic innego niż wspomnieć o pracach wideo, które także pojawiły się na trzydziestej pierwszej odsłonie Chalupckiego. Choć i tutaj bywało niełatwo. Para-naukowa instalacja wideo kolektywu Extrasensory-Aesthetics Research Working Group (w roli artystów-naukowców: Jan Kolský, Vojtěch Märc, Matěj Pavlík i Peter Sit), na którą składało się wideo instruktażowe, będące kluczem do czytania drugiego filmu – rejestracji rozmów z emerytowanym geologiem opowiadającym o wodnych anomaliach wywołanych

Podobne jubilerskie zapędy wydają się charakteryzować twórczość duetu Slama & Delong. Ich praca *You Mean the World to Me* przypomina bogato udekorowaną scenę lub baśniowy ołtarz, na którym odbyć się ma tajemniczy, mitologiczny rytuał. Uwagę przyciągają dwa żłobki, na których leżą figurki kosmitów lub elfów – według konceptu artystycznego duo mamy tu do czynienia z przedstawieniami królowej i króla, specyficzną alegorią życia wiecznego czy też świata umarłych, które skonstruowane zostały z ruchomymi obrazami elfów (odsyłających, jak rozumiem, do życia ziemskiego) w małych ołtarzykach otaczających boską (?) dwójkę. Bogaty w elementy i ceramiczne zdobienia ołtarz robi wrażenie, choć pozostaje pytanie, czy za niezwykłą fascynacją światem i wizualnością rodem z nordyckich mitologii stoi coś więcej, jakiś przekaz beta, który udowodniłby, że mamy do czynienia z autonomicznym dziełem sztuki, a nie po prostu z teatralną scenografią, w której coś jeszcze powinno się wydarzyć. Ja na razie tego nie dostrzegam.

Trochę lepiej pod tym względem wypadła dźwiękowa instalacja *Chorus* Marie Tučkové, w której plastyczna forma też odgrywała dużą rolę, ale – co należy dzisiaj odnotować – tym razem była to forma w dużej mierze biodegradowalna. Instalacja Tučkové przypominała etniczną kabinę dźwiękową – z podłożem wyłożonym trawą i ściankami symbolicznie wyznaczonymi przez ręcznie tkane kilimy podwieszone na gałęziach, których symbolika nawiązywała do pierwotnych bóstw, żywiołów natury czy płodności. W wyznaczonych porach dnia można było w niej wysłuchać poezji transseksualnej artystki i reżyserki Lou Lou Sainsbury, zakomponowanej przez Tučkovą w formę polifonicznego chóru, uzupełnionego dodatkowo jej własnymi





aktywnością człowieka, oraz geofizykiem działającym na rzecz redukcji obszarów geopolitycznych, była nie tylko przekombinowana, ale także tylko częściowo przetłumaczona na angielski, jej percepcja nie należała więc do najłatwiejszych. Intencją kolektywu było ponoć pokazanie różnych możliwości postrzegania świata, czasem wykraczających poza rozpoznania naukowe, w co pozostaje mi tylko wierzyć.

Dużo większą sprawnością, a nawet wirtuozerią w balansowaniu na granicy języka konceptualnego i filmowego wykazał się za to Jiří Žák, który zaprezentował w PLATO trylogię filmową. Nawiązując do konwencji docufiction, Žák stworzył trzyczęściową opowieść, której głównym motywem jest mało znany epizod z historii Czechosłowacji – bratnia współpraca z Syrią zasadzająca się na handlu bronią. Wymiana ta, już na *stricte* komercyjnych warunkach, trwała także po transformacji ustrojowej. Żeby oddać nastrój politycznych pertraktacji, artysta dwa swoje filmy pokazał w bibliotece PLATO, a w jej centralnym miejscu ustawił oktagonalny stół z rozrzuconymi zdjęciami i rysunkami obrazującymi czesko-syryjską współpracę. Do historii zbrojeniowej kolaboracji podszedł tak, jakby przymierzał się do realizacji serialu dla Netflixa – wielkiej historii sekundują tu prywatne narracje, wątki romansowe, rozpacz i desperacja, wreszcie surrealistyczna fantastyczność, która nadaje opowieści rys absurdałności. W filmie *It Was Probably Our Karel, She Said* poznajemy historię dwóch braci (ponoć opartą



Dużą sprawnością, a nawet wirtuozerią w balansowaniu na granicy języka konceptualnego i filmowego wykazał się Jiří Žák, który zaprezentował w PLATO trylogię filmową nawiązującą do konwencji docufiction, która jest zdecydowanie najlepszą pracą spośród prezentowanych w tej edycji konkursu Chalupieckiego.

na faktach) – jeden z nich pracuje w przemyśle zbrojeniowym, a drugi jest malarzem. Po morderstwie pierwszego drugi poprzysięga zemstę i szuka sprawiedliwości na własną rękę. Drugi film prezentowany w bibliotece to kompilacja materiałów archiwalnych i filmów dokumentalnych z lat 60. i 70. Świadczenia zbrojeniowej kolaboracji Czechosłowacji i Syrii, prześięknięte językiem propagandy, Žák składa w formę korespondencji miłosnej dwojga kochanków, którzy z jednej strony chcą się rozstać, ale z drugiej, kto wie, może jednak zacząć na nowo?

Trzecia część tej trylogii (*The Dept: Epilogue of a Long Friendship*), najbardziej spektakularna i immersyjna, prezentowana jest już w kinie PLATO (swego czasu urządzonym przez Zuzę Golińską). Na wielkim



ekranie możemy podziwiać wnętrza Praskiego Centrum Kongresowego, po którym przechadzają się czeski sprzedawca i reprezentant syryjskiego rządu. To wczesne lata 90., wygląd obu panów odsyła do opisywanej przez Magdę Szczęśniak wczesno-kapitalistycznej fantazji o biznesmenach – garnitury, teczki, eleganckie buty, designerskie wnętrza. Pod tą powłóczką kryją się jednak tylko marionetki, które mechanicznie odtwarzają swoje role, ich gra jest z góry ustalona i z czasem staje się coraz bardziej groteskowa.

Z mojej perspektywy to praca Žáka jest zdecydowanie najlepsza spośród prezentowanych w tej edycji konkursu Chalupckiego. Otrzymujemy tu nie tylko ciekawą historię, opowiedzianą w sposób nieoczywisty i bez moralizowania, ale także wyrafinowaną formę. Trylogia Žáka kojarzy mi się trochę z filmami Jasminy Cibic, które miałam okazję oglądać dwa lata temu

Wielkim pytaniem, jakie zostaje po trzydziestej pierwszej edycji konkursu Chalupckiego, jest pytanie o wartościowanie w sztuce – na jakich zasadach ma się ono odbywać, jakie rezultaty przynosić i komu w tym procesie przysługuje prawo do sprawczości.

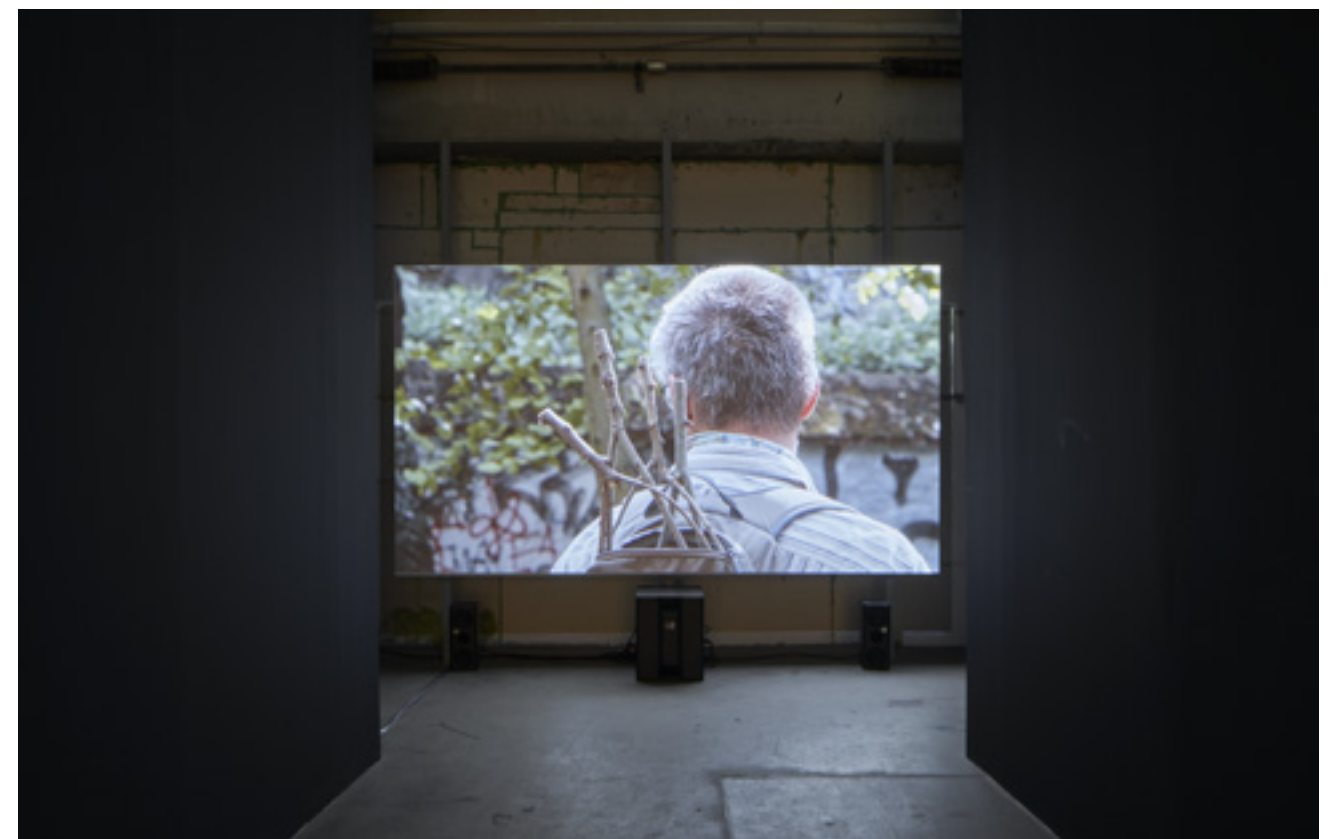
na festiwalu steirischer herbst w Grazu – także pomyślanymi jako docufiction i kręconymi w siedzibie Francuskiej Partii Komunistycznej projektu Oscara Niemeyera. Pozostaje pytanie *who wore it better*, ale na poziomie wystawy konkursowej w PLATO Žák zdecydowanie wymiata.

To są oczywiście stwierdzenia, których nowa, empatyczna organizacja konkursu Chalupckiego raczej nie polubi – pozostają więc niecne kularowe obmawiania i jad sączący się z piór krytyczek sztuki. Nie chodzi oczywiście o czystą złośliwość i upodobanie do bycia psujabawą – w sztuce i kulturze trudno jest całkowicie odejść od wartościowania; więcej, ciągle jest ono potrzebne. Wielkim pytaniem, jakie zostaje po trzydziestej pierwszej edycji konkursu Chalupckiego, jest to, na jakich zasadach to wartościowanie ma się odbywać, jakie rezultaty przynosić i komu w tym procesie przysługuje prawo do sprawczości. Pod tym względem zmiany w organizacji czeskiego konkursu są inspirowanym eksperymentem. Jak mi wiadomo, finansowa nagroda (200 tys. koron) została podzielona między wszystkich uczestników, a pozostałe nagrody – wystawa w Libercu, rezydencja dla laureata publiczności i rezydencja w Nowym Jorku – zostały rozdzielone na zasadzie loterii. Towarzystwo im. Jindřicha Chalupckiego podobno pracuje nad nowymi regułami nagradzania finalistów, jaka więc będzie ewolucja konkursu, przekonamy się już w tym roku.

—



Extrasensory-Aesthetics Research Working Group (Jan Kolisky, Vojtěch Márc, Matěj Pavlík, Peter Štít), *Looking for Dowryers by Means of Drought*, widok instalacji, 2020, fot. Jan Kolisky



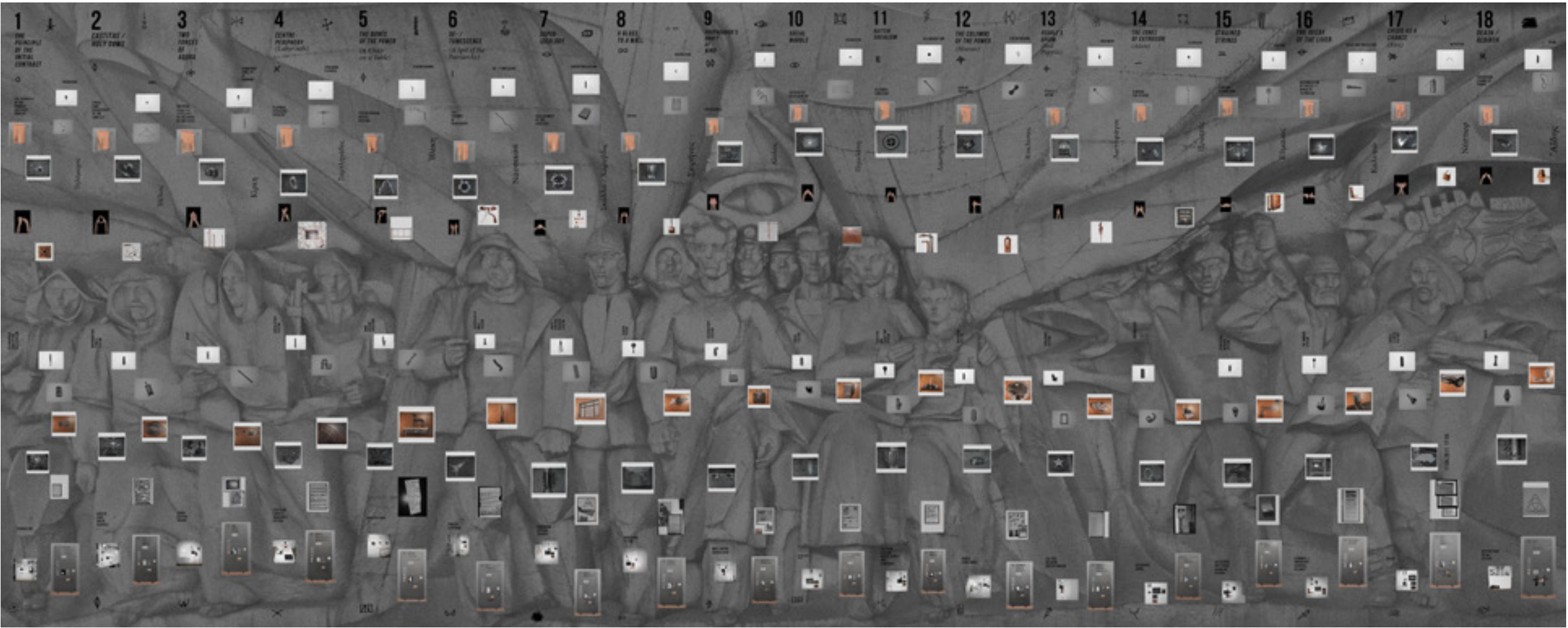
Extrasensory-Aesthetics Research Working Group (Jan Kolisky, Vojtěch Márc, Matěj Pavlík, Peter Štít), *Looking for Dowryers by Means of Drought*, widok instalacji, 2020, fot. Jan Kolisky

Sergey Shabohin



Sergey Shabohin, *Marmur społeczny. Zasłona (Social Marble: Scenery)*, instalacja w przestrzeni publicznej, plac przed Teatrem Polskim w Poznaniu, 2020; dzięki uprzejmości artysty

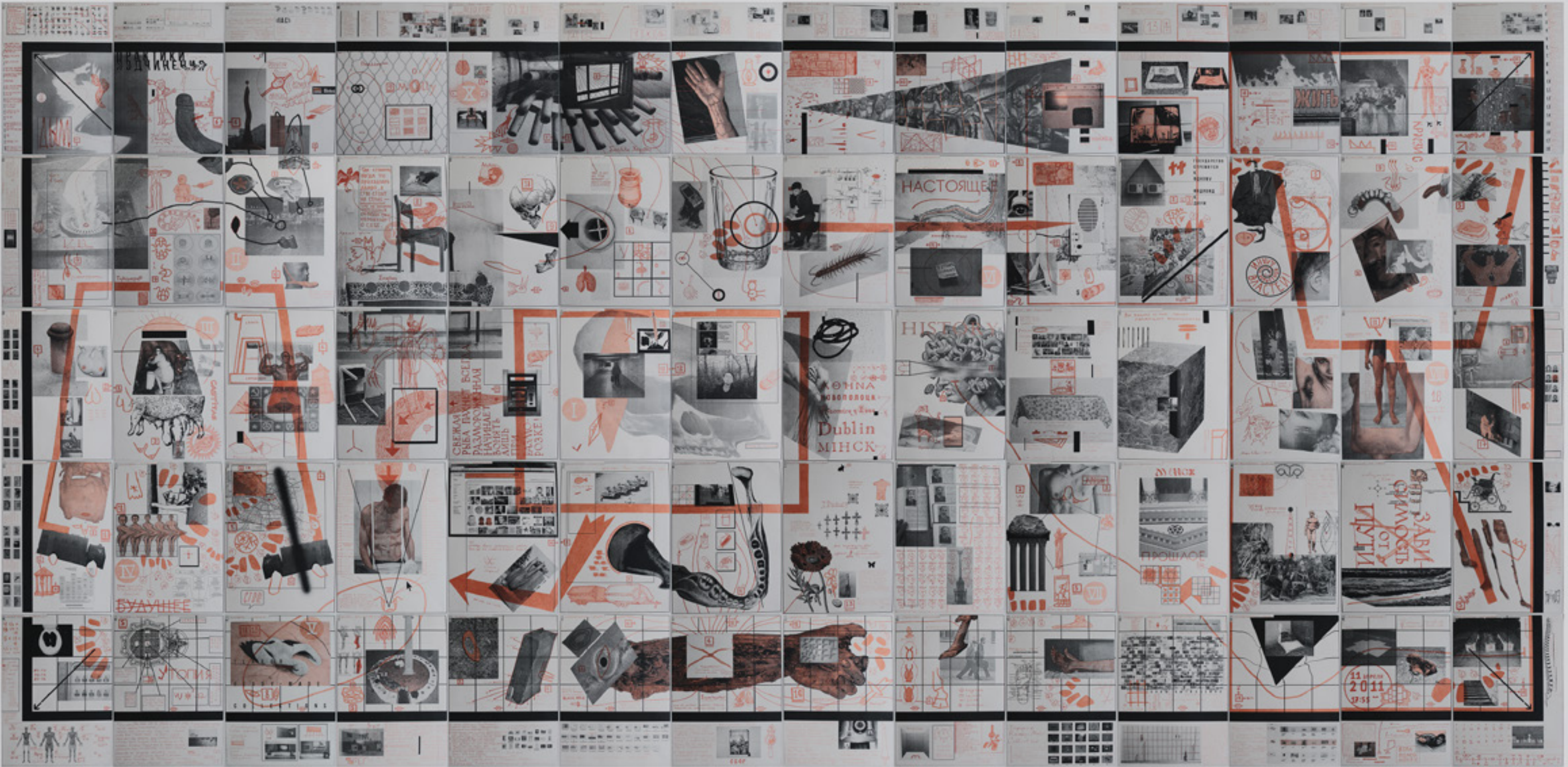
Sergey Shabohin, *Praktyki podporządkowania: Partytura solidarności (Practices of Subordination: Solidarity Score)*, panel graficzny, 2011-2020, dzięki uprzejmości artysty



Sergey Shabohin, *Marmur społeczny. Rozkwit społeczeństwa obywatelskiego w Białorusi (Social Marble: The Rise of Civil Society in Belarus)*, dwudziestodniowy projekt proceduralny biuro-archiwum Haus der Statistik, Berlin (Niemcy), 2020 (archiwum dostępne pod adresem: <https://shabohin.com/Social-Marble-Belarus>) dzięki uprzejmości artysty



Sergey Shabohin, *Praktyki podporządkowania: Krzesło na stole (Practices of Subordination: Chair on the Table)*, instalacja W139, Amsterdam, Holandia, 2018



Sergey Shabohin, *Praktyki podporządkowania. Mapa* (Practices of Subordination. Map), panel graficzny, 2015, dzięki uprzejmości artysty

Z Alicją Żebrowską rozmawia Łukasz Białkowski

Fotografie: Jan Jurczak

Za dużo wolności szkodzi

Urodziłaś się i wychowałaś w Zakopanem. Jest tam znane liceum plastyczne, tak zwany Kenar, od imienia patrona. Chodziłaś do tej szkoły?

To było moje marzenie. Ale z kilku powodów tak się nie stało. Profil nauczania skoncentrowany był na rzemiośle: murarce artystycznej, lutnictwie, snycerstwie, ciesielstwie; nie było profilu *stricte* artystycznego. Opór temu stawiała moja mama, która nie chciała, żebym została „górolem”, czyli uprawiała męski zawód. No i zabroniła mi tam zdawać. W efekcie poszłam do liceum w Jordanowie, miejscowości oddalonej o 60 kilometrów od Zakopanego. Mieszkiałam w internacie położonym na wzgórzu, z malowniczymi widokami na góry i lasy. Czułam się tam jak na wczasach, a nie w szkole. Niestety nie mieliśmy lekcji plastyki, dlatego uczyłam się sama. W pewnym momencie zostałam dyżurną portrecistką.

I to wystarczyło, żeby zdawać do ASP?

Być może, choć w drugiej klasie liceum założyłam z kolegami kabaret Post Zielona Gęś, którego sukces skłonił mnie do zdawania do PWST. Na szczęście mnie nie przyjęli... Dopiero później byłam w stanie dostrzec, że aktorstwo w gruncie rzeczy jest mało twórcze, a czas i tak pokazał, że mam za słabe zdrowie do tego zawodu.





Alicja Zebrowska, *Melancholia*, rzeźba 1979, dzięki uprzejmości artystki

I wtedy zdecydowałaś, że jednak zajmiesz się sztuką?

Po obłaniu egzaminu aktorskiego dostałam się na germanistykę na UJ, ale uciekłam po semestrze. Myślałam, że umrę tam z nudów. Dopiero wtedy podjęłam decyzję, że będę zdawać na uczelnię artystyczną, a równolegle przygotowywałam się do studiów biologicznych – to była rezerwa w razie porażki.

Jak przygotowywałaś się do zdawania na studia artystyczne?

Mama w końcu przekonała się do tego, żebym została artystką. Rok po maturze wynajęła mi stancję w Lublinie i dała pieniądze na korekty u emerytowanego profesora z Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS. Chodziłam do niego przez jakiś miesiąc. Już po wykonaniu pierwszego rysunku, portretu jego wnuczki, uznał, że mam wszelkie szanse na zostanie artystką.

Nie chciałaś pójść na ASP w Krakowie? To przecież dużo bliżej Zakopanego i zdecydowanie inna liga.

Miałam ogromne kompleksy. Nie skończyłam liceum plastycznego. Nie znałam nikogo ze środowiska. Byłam samoukiem. Wszystko to, w moim przekonaniu, skreślało mnie w oczach komisji tak prestiżowej szkoły. Wszystkiego się bałam i miałam poczucie, że się nie dostanę.

Na UMCS zaczęłaś studiować rzeźbę.

Nie od razu. Na wydziałach sztuki przy uniwersytetach na pierwszym roku uczy się wszystkich technik. Mnie pociągała wtedy grafika, ale kierownik tamtejszego Zakładu Rzeźby Monumentalnej, profesor Sławomir Mieleszko, przekabacił mnie na rzeźbę, mówiąc, że jestem wybitnie zdolną rzeźbiarką (śmiech). Miał dobre wyczucie, bo rzeczywiście oddałam się rzeźbie z pasją i powodzeniem.

Jak odnalazłaś się w tej katedrze? Dobrze pracowało się z wykładowcami?

Ciekawą postacią był dla mnie profesor Roman Muller. Tworzył kubizujące rzeźby, które robiły na mnie wrażenie, mimo że dalekie były od moich zainteresowań. Pociągało mnie wtedy eksplorowanie motywów związanych z biologią. Poza tym nie weszłam z żadnym z wykładowców w głębszą relację typu mistrz–uczeń. Traktowałam te studia jako okazję do poznania różnych technik artystycznych. Nie zawsze pozwalały na to zajęcia, dlatego penetrowałam te techniki na własną rękę. Miałam przekonanie, że prawdziwym artystą zostaje się po solidnym poznaniu

warsztatu twórczego, a później można eksperymentować. Instytut Artystyczny miał klimat i styl pracy Akademii Sztuk Pięknych, co bardzo stymulowało poczucie bycia artystą. Zapominało się, że to studia pedagogiczne. Zresztą od lat walczone o zmianę statusu tego wydziału na artystyczny. Oprócz przygotowania dyplomu artystycznego pisałam pracę magisterską. Jej tematem była polityka kulturalna w... Świdniku. Makabra.

Dość hermetyczne zagadnienie. A co pokazałaś jako dyplom artystyczny?

Nosił tytuł *Wiwisekcja*. Była to seria kilku gipsowych rzeźb pokazujących przeobrażające się ciało – metafora walki ciała z duchem, strony zwierzęcej (fizjologicznej) z duchową (intelektualną). Towarzyszyły głównej rzeźbie, czyli portretowi mojego kolegi ze studiów jako fauna. Miałam też zaprezentować autoportret, ale ukradł mi go Mieleszko.

Ukradł?

Koledzy twierdzili, że ta rzeźba przypomina Marię Skłodowską-Curie, więc Mieleszko po prostu w czasie mojej nieobecności wziął mój autoportret i w ramach wdzięczności za jakąś dotację dla instytutu przekazał go w prezencie urodzinowym rektorowi UMCS jako portret patronki tej uczelni. Przez długie lata rzeźba stała w holu w głównym budynku uczelni.

Przepiękna historia.

Po latach, w 2017 roku, odnalazłam tę pracę. Rektor, wtedy już na emeryturze, pozwolił mi zrobić odlew. Koniec końców odzyskałam pracę, ale w kopii... Co ciekawe, wspomniana dotacja przeznaczona była na wykonanie popiersi rektorów UMCS. Mieleszko miał to robić ze studentami, ale w większości wykonałam je ja. Stoją tam do dzisiaj i można powiedzieć, że uczelnia ma w posiadaniu wiele moich prac. Niesygnowanych (śmiech).

Obroniłaś się w 1980 roku. Kolejne studia podjęłaś na Universität für angewandte Kunst w Wiedniu w 1989 roku. Co robiłaś przez te dziewięć lat?

Wróciłam do Zakopanego, a w 1983 roku przeprowadziłam się do Krakowa. Przez trzy lata poświęcałam się wychowywaniu dziecka, które urodziło się w roku przeprowadzki do Krakowa. Trochę chałturzyłam, robiąc jakieś kopie albo inne podobne zlecenia. Kursowałam między Krakowem i Zakopanem, gdzie z pasją oddałam się mojej ukochanej grafice, bo nie miałam pracowni rzeźbiarskiej, ale drzeworyty mogły powstawać. W sumie około 100 grafik.

Jakie były tematy tych prac?

Czytałam wówczas sporo książek popularnonaukowych poświęconych wielu dziedzinom. W tym między innymi fizyce, astronomii i kosmosowi, co nie pozostawało bez związku z zawodem mojego męża, fizyka, który specjalizował się w badaniu czarnych dziur. Moje grafiki w dużej mierze były więc wypadkową tych lektur i rozmów z mężem.

Można w nich zobaczyć zainteresowanie biologicznością człowieka, które pojawiło się już na dyplomie. Wątki astronomiczne płynnie przechodzą w fantastykę naukową i wręcz kosmologię. Pojawia się też figura żwacza, czyli...?

Nie wiedziałam wówczas, że to nazwa medyczna, dla mnie miała uosabiać człeko-zwierza. Sama ją wymyśliłam. Wygląda trochę jak z science fiction, jak postać, z której nagle wychodzi element zwierzęcy. Żwacz obrazuje mroczną część duszy człowieka, jego dwoistość – zwierzęcy i duchowy aspekt. Dotyczy złożoności każdego z nas. Problem ten interesował mnie od zawsze, ale szczególnie istotny stał się podczas dwóch nieprzyjemnych epizodów życiowych – załamań nerwowych. Sztuka była dla mnie również poszukiwaniem narzędzi, żeby poradzić sobie z tymi problemami.

Wątek człowieka albo, szerzej, jakiejś istoty żywej lokującej się między swoją ludzką postacią a naturą, między przyrodą a technologią, nauką i mistyką często pojawia się w pracach z tego okresu.

Wiąże się to być może ze snem, który miałam w 1980 roku. Jechałam w nim dziwnym, kosmiczno-starodawnym pojazdem, poruszałam się kolorową drogą pod górę. Poczułam integrację z przyrodą, jakbym sama była rośliną. Widziałam też infrastrukturę, techniczne urządzenia, które umożliwiały rozwój tej przyrody i pozostawały z nią w symbiozie. Nie było napięcia między techniką a naturą. Ten sen był dla mnie bardzo intensywnym doświadczeniem i długo stanowił punkt odniesienia. Powracałam do niego również w latach 90. w *Onone* i w *Regresji*. W tym śnie byłam hermafrodytą, podobnie jak postać pojawiająca się w *Onone*, który opowiada o 10 fazach przemiany alchemicznej. Kolorystyka zdjęć należących do tego cyklu odnosi się do każdej z faz. Przy czym w moim ujęciu ta postać jest androgynicznym androidem, który integruje wszystkie odcienie płciowości i dokonuje fuzji techniki z naturą. To jej przekształcanie się to zmierzanie w kierunku pełni, doskonałej symbiozy wszystkiego ze wszystkim.

Zanim przejdziemy do lat 90., chciałbym jeszcze zapytać cię o relacje ze środowiskiem. Do 1983 roku bywałaś w Krakowie sporadycznie. Nie znałaś tutaj wcześniej zbyt wielu osób. Kiedy weszłaś w to środowisko?

Nie wchodziłam w nie w ogóle. Poza Jerzym Pan-kiem i Stanisławem Wójtowiczem nie utrzymywałam bliższych relacji z nikim z tego środowiska. Nie chodziłam na wernisaże. Nie chodziłam do Galerii Zderzak ani do

Galerii Potocka. Wtedy miałam takie wyobrażenie o robieniu kariery artystycznej, że trzeba na nią zasłużyć dorobkiem, a nie łożeniem i zdobywaniem sobie poparcia i zainteresowania. Wówczas miałam bardzo nikły dorobek i czułam, że to nie jest jeszcze ta właściwa sztuka. Miałam wprawdzie dwie małe wystawy grafik w galerii PAX i Klubie pod Gruszką, ale to były zupełnie nieznaczące miejsca. Z jednej strony poświęciłam się macierzyństwu, a z drugiej byłam onieśmiewiona Krakowem. Zmieniło się to dopiero po moich studiach w Wiedniu.

Skąd pomysł na studia w Austrii?

Mój mąż dostał tam stypendium na dwuletni pobyt naukowy i zaproponował, żebyśmy pojechali razem. Dostaliśmy olbrzymie, piękne mieszkanie w kamienicy otoczonej parkami. Mieliliśmy świetne warunki. A ja w tym czasie zaczęłam pracować nad projektem rzeźb przedstawiających struktury architektoniczno-biologiczne. Ten projekt nawiązywał trochę do tematyki dyplomu, ale zamiast wiwisekcji, czyli wyciągania bebechów, pojawiła się architektura. Traktowałam ją jako symbol pewnego matematycznego porządku, w jakim funkcjonuje życie, chociażby w odniesieniu do proporcji ludzkiego ciała. Tam również zresztą pojawiał się wątek żwacza, tak samo jak elementy science fiction. Miałam szkice tych rzeźb i rysunki, które pokazałam Wanderowi Bertoniemu, wykładowcy Universität für angewandte Kunst, mówiąc, że chciałabym ten projekt zrealizować u nich.

Nie chciałaś spróbować sił w tamtejszej akademii?

Kiedy rozpoczynałam te studia, byłam już dojrzałą osobą, miałam 33 lata i wiedziałam, czego oczekuję od sztuki. To, co działo się na akademii, było zbyt eksperymentalne, z zupełnie innej bajki. Nie interesowały mnie artystyczne mody. Traktowałam sztukę jako sposób porządkowania moich przemyśleń, odnoszenia się do świata. Zresztą nigdy nie lubiłam nawet sztuki abstrakcyjnej, która zawsze wydawała mi się tylko dekoracją. Sztuka miała być dla mnie wiwisekcją duszy, dawać możliwość radzenia sobie z egzystencjalnymi rozterkami. Podobne nastawienie widziałam u profesora Bertonego. Stąd wziął się mój wybór. Okazał się zresztą trafiony, ponieważ Bertoniemu spodobały się moje prace i dawał mi dużo swobody. Udało mi się skończyć cztery duże projekty rzeźbiarskie, na przykład pracę *Zjawisko fizyczne*, którą potem pokazałam w Orońsku, ale też oczywiście projekt dyplomowy. Był to cykl rzeźb, przedstawiających między innymi Światowida – postać zwróconą w cztery strony świata, ale i hermafrodytę. Jednym z istotnych elementów były cztery lustra umieszczone tak, że zastępowały twarz tej postaci.

Kiedy rozpoczynałam studia w Wiedniu, byłam już dojrzałą osobą, miałam 33 lata i wiedziałam, czego oczekuję od sztuki. To, co działo się na akademii, było zbyt eksperymentalne, z zupełnie innej bajki. Nie interesowały mnie artystyczne mody.

Alicja Zebrowska, *Onone – Świat Po Świecie / Assimilatio II*, lightbox, 1996, dzięki uprzejmości artystki



Wydaje się, że te studia były punktem zwrotnym w twojej karierze.

Wiedeń był dla mnie miejscem świetnej edukacji i rozwoju świadomości twórczej. Te studia pozwoliły mi poznać techniki praktycznie niestosowane wtedy w Polsce, na przykład zapisałam się na kurs komputerowy, chociaż nie całkiem jeszcze zdawałam sobie sprawę z artystycznych możliwości tego nowego wówczas medium. Miałam też okazję poznawać najwybitniejszych międzynarodowych artystów. Chodziłam na koncerty muzyki eksperymentalnej, byłam też słuchaczką wykładów w akademii. Tam dopiero zaczęłam chodzić na wernisaże i uczestniczyć w życiu artystycznym. Nastąpiła moja transformacja w normalną, pełnokrwistą artystkę. Wreszcie pozbyłam się kompleksów.

Wróciłaś do Polski z nowymi horyzontami i bez poczucia niższości wobec studentów ASP. Od czego zaczęłaś?

Jeszcze w Wiedniu zobaczyłam w tamtejszej telewizji dokument o Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i Galerii Zderzak z Krakowa. Pomyślałam, że jeśli w Wiedniu o nich mówią, to muszą to być całkiem znaczące i dobre instytucje.

Po sześcioletnim pobycie w Krakowie, choć byłaś artystką, nie wiedziałaś o istnieniu Zderzaka? Dowiedziałaś się o tym dopiero z austriackiej telewizji? Tak.



Cudowne. Najpierw pojechałam do Orońska. Od razu poczułyśmy do siebie wzajemną sympatię z Eulalią Domanowską i się zaprzyjaźniłyśmy. W Orońsku realizowałam dwa projekty w ciągu następnych dwóch lat. Pokazywałam tam wspomniane *Zjawisko fizyczne*, ale przygotowałam też *Kamienienie*, projekt, w którym zamykałam się na pół godziny w sarkofagu mającym temperaturę ciała. Przygotowałam tę pracę jako „głos artysty” na Sympozjum Młodej Krytyki Polskiej w Orońsku, dzięki czemu poznałam całą elitę krytyków i historyków sztuki. W Orońsku moje prace zobaczył też Marek Goździewski, który zaprosił mnie do pokazania nowej pracy w CSW Zamek Ujazdowski. Nic z tego nie wyszło, ale ja znalazłam się w już ogólnopolskim obiegu artystycznym. Dzięki projektom w Orońsku poznałam się z najciekawszymi w tamtym czasie młodymi polskimi artystami, na przykład ze Zbigniewem Liberą, Martą Deskur, Grzegorzem Sztwiertnią czy Piotrem Jarosem. Ci dwaj ostatni przedstawili mnie potem Marcie Tarabule ze Zderzaka.

Wszystko to musiało dziać się szybko. Sama byłam zaskoczona takim obrotem spraw. Przyjechałam z zagranicy, nikomu nieznana, już nie taka młoda jak na debiutantkę. Kiedy jechałam po raz pierwszy do Orońska, spodziewałam się raczej odrzucenia lub przynajmniej dystansu. A zostałam przyjęta przez środowisko z otwartymi ramionami, wręcz z entuzjazmem. Byłam zszokowana, że nikomu

nieznanej artystce daje się możliwość pobytu na rezydencji artystycznej w Orońsku, a potem finansuje bardzo kosztowny projekt, jakim było *Kamienienie*.

A jak wyglądał kontakt z Galerią Zderzak? Po powrocie z Orońska miałam już tyle pewności siebie, że w pierwszej rozmowie całkowicie zdominowałam Martę Tarabulę, która początkowo trochę się mnie przestraszyła. Jednak w efekcie nawiązałyśmy współpracę, bo zostałam na krótko pracownicą galerii. W wymiarze artystycznym współpracowałyśmy w dużo mniejszym zakresie, ale też miało to swoje przełożenie. Dlatego, mimo że nigdy nie byłam oficjalnie reprezentowana przez Zderzak i miałam tam tylko jedną wystawę, to była to pierwsza prezentacja jednej z moich najbardziej rozpoznawalnych prac, czyli *Grzechu pierwородnego*. Niedługo później pracę tę pokazywano w galeriach w Kolonii i Berlinie, skąd pojechała do Warszawy na wystawę *Antyciała*, na którą zaprosił mnie Robert Rumas.

Dobrze zareagowano na nią w Niemczech? W Kolonii widzowie stanęli jak wryci. Byli przerażeni i bardzo chcieli ze mną o tej pracy rozmawiać, prosili o wyjaśnienie. Pojawiły się jakieś teksty w prasie, ale nie było szerszego odzewu. W Berlinie jedynie para starszych bała się wejść do instalacji, przez którą wchodziło się na całą wystawę, ponieważ z filmu wyświetlanego na suficie „łała się” z pochwy kobiecej borowina. Trzeba też dodać, że film zmienił



Alicja Żebrowska. *Pierworodny* – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej, instalacja, 1993, dzięki uprzejmości artystki

Byłam zaskoczona, że *Grzech pierwородny* odbierała gwałtownie nawet młodzież, która przychodziła w latach 90. do Krzysztoforów w Krakowie na rave’y. Wydawało mi się dziwne, że teoretycznie otwarci, młodzi, hardcorowi ludzie, uprawiający chwilę wcześniej seks w toalecie, reagowali na film bardzo stereotypowo.

się w porównaniu z tym, co można było zobaczyć na premierze w Zderzaku. Stał się dużo ostrzejszy, być może dlatego w Krakowie nie wywołał skandalu. Dopiero później się tak stało – w CSW pokazywana była ostateczna wersja. Niezależnie od miejsca, w którym ten film puszczano, tak samo szokował publiczność – tak w Lublanie, jak w Londynie.

Dlaczego twoim zdaniem *Grzech pierwородny* wywoływał i wywołuje tak silną reakcję? Jednym z powodów było oderwanie filmu od całości pracy, którą była instalacja z tekstami i innymi elementami. A tak właśnie zaprezentowano go na *Antyciałach* w CSW – taką decyzję podjął Robert Rumas bez konsultacji ze mną.

W wyniku tego zaczęłam dostawać propozycje, żeby pokazywać tylko film. Zbyt szybko godziłam się na to, żeby w taki sposób go prezentować. I nie przewidziałam konsekwencji. Video funkcjonujące niezależnie pojawiało się w oczywisty sposób poza moim oryginalnym zamysłem. W odbiorze filmu decydujące jest ogromne powiększenie otwierającej się niczym paszcza pochwy, które sprawia, że trudno ją od razu zidentyfikować, co wywołuje poczucie dyskomfortu, gdy już do tego zidentyfikowania dojdzie. Odrażający jest też pewnie obraz wspomnianej wypływającej z pochwy borowiny. Byłam zaskoczona, że tę pracę odbierała tak gwałtownie nawet młodzież, która przychodziła w latach 90. do Krzysztoforów w Krakowie na rave’y. Wydawało mi się dziwne, że



Alicja Żebrowska, *Onone - Świat Po Świecie / Rebis Versus - Dziwne Stany Istnienia II*, fotografia, 1998, dzięki uprzejmości artystki



Alicja Żebrowska, *Onone - Świat Po Świecie / Rebis Versus - Dziwne Stany Istnienia*, fotografia, 1998, dzięki uprzejmości artystki

teoretycznie otwarci, młodzi, hardcorowi ludzie, uprawiający chwilę wcześniej seks w toalecie, reagowali na film również bardzo stereotypowo. Te reakcje są podobne nawet dzisiaj, mimo że praca jest już jakoś oswojona.

Jaki kontekst dopowiadają niepokazywane elementy instalacji?

Trzeba zacząć od tego, że cała instalacja nosi tytuł *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości virtualnej*. Tytuł jest w pewnym sensie kluczem do odczytywania tej pracy. Pomysł na nią pojawił się, gdy zobaczyłam kiedyś na targu piramidę z jabłek. Wyglądały jak bombki na choinkę. Zszokowało mnie to, ale też potraktowałam to jako metaforę tego, w jakim kierunku zmierza technologia i cywilizacja. Przyszło mi do głowy, jak bardzo od tych jabłek musiałoby różnić się to pierwsze, biblijne, z Drzewa Mądrości. Dlatego te jabłka ułożone w piramidki stanowią istotny element instalacji, obok foliowego tunelu wypełnionego zielonym światłem i zapachem jabłka oraz zdjęć przedstawiających narodziny lalki Barbie. Przyjęłam, że grzechem pierworodnym było uprawianie seksu przez pierwszych rodziców, bo zjedzenie jabłka wiązało się z uświadomieniem sobie własnej nagości, a co za tym idzie – również seksualności. Lalka Barbie jest owocem, jaki wydała ziemską egzystencją człowieka, patologiczną konsekwencją tego pierwszego czynu – zjedzenia owocu zakazanego.

Oryginalnie jest tam też motto.

Teksty wyświetlane w ramach instalacji są integralną częścią dzieła i wyraźnie odbiegają od feministycznej interpretacji. Motto jest streszczeniem książki *Flatlandia* angielskiego matematyka Edwina A. Abbotta i jest adekwatną metaforą tego, że przekraczanie granic i barier rozumowych pozwala zbliżyć się do zrozumienia otaczającego świata i naszej w nim egzystencji. Być może człowiek rozumie przyczynę swojego istnienia na świecie i samo percypowanie świata analogicznie do Kwadrata z Flatlandii. Kwadrat bowiem, odwiedzając krainę trójwymiarową, widzi Lorda Kulę jako okręgi – ciągle zmieniające swoją objętość, będące po prostu płaskimi przekrojami kuli, bo tylko na to pozwala mu jego dwuwymiarowość. Ideologie są takim spłaszczonym widzeniem świata.

W tym kontekście interpretacje niektórych krytyków były wręcz komiczne. Kazimierz Piotrowski mówił, że to sprzeciw wobec przyjmowania przez pochwę spermy, Izabela Kowalczyk, że lalka Barbie oznaczała represyjny model kobiecości, a Paweł Leszkowicz widział w tym manifest przeciw ustawie aborcyjnej z 1993 roku.

Bardzo lubię różne wizje krytyczne moich prac, jednak w moim zamyśle ta instalacja nie powstała jako praca feministyczna. Chociaż nie wykluczam takiej interpretacji, to nie chciałam *Grzechu pierworodnego* do niej redukować. Co więcej, Paweł Leszkowicz czy Marek Goździewski znali zamysł tej pracy, bo długo o niej rozmawialiśmy, ale sprowadzili ją wyłącznie do kontekstu feministycznego. Ale takie jest prawo krytyki.

Zainteresowanie wątkiem grzechu pierworodnego wynikało z tego, że jesteś religijna?

Wychowałam się w katolickiej rodzinie i odebrałam katolickie wychowanie. Jednak w liceum przestałam praktykować religię. Uważam, że świat jest wytłumaczalny zarówno z Bogiem, jak i bez niego, i w takim znaczeniu jestem agnostyczką. Religie są podwaliną wszystkich kultur – dlatego je cenię, mimo nieszczęść, które również przynoszą, z czym oczywiście trzeba walczyć. Użyłam mitu chrześcijańskiego (ale przecież również judaistycznego) jako metafory, a nie jako degradacji jego przekazu.

A jaki był twój stosunek do New Age? Była to forma duchowości czy religijności bardzo popularna na przełomie lat 80. i 90., silnie obecna w kulturze popularnej.

Interesowało mnie to jako zjawisko, natomiast nigdy nie myślałam, żeby wejść w ten ruch jako wyznawczyni. Im bardziej tę formę duchowości poznawałam, tym bardziej sceptyczna wobec niej byłam. Wywoływała we mnie reakcje tak skrajne, jak rozbawienie i przerażenie. Rozwój New Age wydaje mi się prostą konsekwencją „śmierci Boga”. Pojawiła się po nim pustka, którą wiele osób musi czymś wypełnić. Ludzie potrzebują duchowości.

Jednak w twojej sztuce pojawiają się wątki charakterystyczne dla New Age i jego eklektyzmu: UFO, kosmologia, alchemia, astrologia, sny, hermafrodytyzm jako symbol pełni, mitologie wielu kultur, neopoganizm, symbioza z naturą, seksualność jako drogi do poznania. Jeśli przyjrzeć się twoim pracom od lat 80., przez lata 90., do dzisiaj, to widać, że wątki te konsekwentnie je budują.

Pojawiały się w mojej twórczości nie dlatego, że sympatyzowałam z New Age. Wszystkie te wątki interesowały mnie jako część ogólnoludzkiego dorobku kulturowego, emanacja twórczego ducha człowieka. Chciałam doświadczyć tego bogactwa na zasadzie smakowania i dowolnego korzystania z różnych elementów, a nie całościowego przyjmowania. Rzeczywistość społeczna czy kulturowa jest po prostu materią twórczą.

Praca *Regresja* oparta jest na metodzie hipnozy pozwalającej – w przekonaniu jej zwolenników – cofnąć się do etapów rozwoju duchowego, na którym stanowimy jedność ze wszechświatem. Specjaliści uznają *regressing* za flagowy element New Age.

Sesja, której się poddałam, opierała się na tym samym nastawieniu, o którym przed chwilą wspomniałam. Chodziło raczej o ciekawość i podjęcie pewnej gry niż o absolutną wiarę w to, że kryje się za tym jakaś prawda. Osoba prowadząca sesję chciała, żebym dotarła mentalnie do mojego duchowego przewodnika. Kompletnie w coś takiego nie wierzyłam, ale dla eksperymentu poddałam się sugestiom tej osoby. I pewnie pod ich wpływem zaczęłam widzieć różne rzeczy. Poza tym to było działanie uzupełniające do projektu *Onone. Świat po świecie* – dlatego użyłam takich środków.



Alicja Żebrowska, *Onone – Świat Po Świecie / Hypnosis I* lightbox, 1995, dzięki uprzejmości artystki

Rozwój New Age wydaje mi się prostą konsekwencją „śmierci Boga”. Pojawiła się po nim pustka, którą wiele osób musi czymś wypełnić. Ludzie potrzebują duchowości.



A czy środki psychoaktywne były dla ciebie kiedykolwiek inspiracją?

Po raz pierwszy w liceum, z siostrą i taternikami w górach, paliłam haszysz. Potem paliłam trochę marihuany. Natomiast w 1998 roku, dzięki Jackowi Lichoniowi, poznałam psylocybinę wywołującą dość mocne doświadczenia psychodeliczne. Zrobiły one na mnie duże wrażenie. Niewątpliwie stany świadomościowe po psylocybinie wpłynęły na mój odbiór i zrozumienie rzeczywistości, szczególnie społecznej.

W 1997 roku razem z Jackiem Lichoniem rozpoczęłam projekt *Infiltron*, a kontynuujesz go do dzisiaj. Ma on bardzo rozbudowaną strukturę. W kontekście New Age ciekawy jest wątek kilku ślubów i rozwodów, które przeprowadzałaś w różnych obrządkach.

Poznanie Jacka było w duchu New Age. W tamtym czasie współpracowałam z Darkiem Basterem nad muzyką do moich filmów. Miałam usilne, surrealistyczne przekonanie, że muszę poznać jakiegoś jego znajomego, ale on nie wiedział, o kogo chodzi. W tym samym czasie Jacek pisał do czasopisma „Zero” o początkach awangardowej muzyki elektronicznej, w tym o początkach industrialu. Throbbing Gristle – uważany za pierwszy zespół tego nurtu – powstał na

bazie grupy artystycznej COUM Transmission, w której była między innymi Cosey Fanni Tutti. Jackowi jej działania w jakiś sposób się skojarzyły z tym, co robiłam, i chciał zrobić wywiad z podobnie działającą polską artystką. Poprosił Darka, z którym znał się od lat, żeby nas umówił. Tak rozpoczęła się nasza znajomość i rozumiałam, że to była ta osoba.

To może jednak dotarłaś do tego przewodnika podczas *regressingu* (śmiech)?

Jacek jest raczej towarzyszem duchowym, a nie przewodnikiem.

Infiltron polega – najogólniej mówiąc – na waszym uczestnictwie w rozmaitych kulturowych rytuałach, jak ślub, pielgrzymka, medytacja i wiele innych. Jak to się zaczęło?

Podczas jednej z naszych rozmów zastanawialiśmy się nad instytucją małżeństwa. Nad jej kulturowym, ale też psychologicznym wymiarem. O łączeniu się w związki małżeńskie, ich rozpadowi, a potem wchodzeniu w kolejne. Postanowiliśmy zrobić o tym projekt. Pierwsze założenie polegało na tym, żeby wziąć jak najwięcej ślubów i rozwodów w jak najszybszym czasie. W ciągu dwóch lat udało się wziąć dwa śluby cywilne

i dwa rozwody oraz pięć ślubów kościelnych. Ponieważ koncepcja dzieła zakładała wykonywanie rytuałów zgodnie z ich regułami i prawodawstwem, przeszliśmy również na religie, w których braliśmy śluby. Podczas każdej ceremonii ślubnej używaliśmy strojów pochodzących z różnych kultur niezwiązanych z daną ceremonią. Planowaliśmy też ślub muzułmański i żydowski, ale w wyniku wprowadzonej metody falsyfikacji uznaliśmy, że tematyka ślubna trochę nas ogranicza, więc postanowiliśmy zająć się innymi rytuałami społecznymi. Po prostu zafascynowało nas bogactwo różnych mikroświatów rzeczywistości społecznych (mentalnych rzeczywistości wirtualnych), które działają na podstawie własnych zrytualizowanych czynności. Każda nowa „infiltracja” generowała poszerzenie zakresu działań i w końcu przyjęliśmy możliwość wykonywania każdego możliwego rytuału.

Jakie było twoje emocjonalne nastawienie do tych ślubów i rozwodów?

Dokładnie takie jak do *regressingu* (śmiech). Z dystansem z jednej strony i zaangażowaniem z drugiej. Nigdy nie traktowaliśmy tych działań jako rodzaju kontestacji czy parodiowania wierzeń i rytuałów. Ktoś kojarzył je ze sztuką krytyczną, co w ogóle jest nonsensem.

Od końca lat 90. coraz rzadziej pojawiałaś się w obiegu wystawienniczym, stopniowo jak gdyby znikając. Czy to wiązało się z realizacją *Infiltronu*?

Tak, ale również z pogorszeniem się stanu mojego zdrowia. Od końca lat 80. cierpiałam na przewlekłą chorobę, z której istnienia nie zdawałam sobie sprawy i której organizm nie mógł zwalczyć. Przez całe lata 90. odczuwałam jej skutki, ale kulminacja nastąpiła pod koniec 2016 roku. Od dwóch lat powracam do pewnej stabilności.

Mimo to cały czas realizowałaś *Infiltron*. Jak wyglądała jego ewolucja?

Ja i Jacek to „molekuła twórcza”, *Infiltron* jest więc dziełem androgynicznym. Ale rozumiałam to pojęcie szerzej, jako pewien model wchodzenia ludzi w relacje ze sobą. *Infiltron* ma je właśnie infiltrować. Uznałam, że byłoby nieuczciwie infiltrować tylko innych, dlatego powstał poziom „inwigilacji”. Jest to zapis relacji między nami posunięty do ekstremalnych prób odślaniania naszego wnętrza.

Na początku pierwszej dekady XXI wieku krytyka artystyczna jednym tchem wymieniała cię, obok Artura Żmijewskiego czy Katarzyny Kozyry, jako

- 1 Alicja Żebrowska, *Światowid*, rzeźba, 1992, dzięki uprzejmości artystki
- 2 Alicja Żebrowska, *Bliskie spotkania*, grafika, 1982, dzięki uprzejmości artystki
- 3 Alicja Żebrowska, *Wójtowicz i kot*, grafika, 1980, dzięki uprzejmości artystki



3



przedstawicielkę sztuki krytycznej. Jak układały się twoje relacje z innymi artystami tego nurtu? Poznałam całe to środowisko, ale trudno powiedzieć, żebym była jego częścią, głównie z tego powodu, że koncentrowało się ono w Warszawie. Ponadto często miałam poczucie, że część tych artystów odnosi się do mnie z rezerwą, na przykład Katarzyna Kozyra czy Artur Żmijewski. Poczulałam się dość dziwnie potraktowana, gdy ten ostatni nie odpowiedział na moje maile dotyczące wywiadu, który robił ze mną do *Drżących ciał*. W 2003 lub 2004 roku poprosił mnie o wywiad, a kiedy po mailowym przeprowadzeniu rozmowy dodawałam uwagi i dopowiadałam różne kwestie, nagle korespondencja się urwała. Książka ukazała się bez rozmowy ze mną. W największą zażyłość weszłam ze Zbigniewem Liberą. Naprawdę się polubiliśmy i wielokrotnie mieliśmy okazję prowadzić bardzo długie rozmowy, o wszystkim. Mimo nieporozumień z moją pracą na *Antyciałach* bardzo lubimy się z Robertem Rumasem.

Dla mnie pojęcie sztuki krytycznej jako wyodrębnionego nurtu jest nieporozumieniem. Dobra sztuka zawsze jest krytyczna.

Od pojawienia się *Grzechu pierworodnego* w CSW stałaś się – wbrew sobie – flagową przedstawicielką polskiej sztuki feministycznej. Wszystkie kolejne prace, które robiłaś w latach 90., zaczęto interpretować w taki sposób. Oderwano je od wielu wcześniej pojawiających się w twojej twórczości wątków, od bardzo osobistego, intymnego wręcz i trudnego do zasufladkowania kontekstu, sprowadzono je do haseł rewolucji obyczajowej. Czy dzisiaj również wykonałabyś prace, które w latach 90. zaistniały pod szyldem sztuki krytycznej? Nadal się z nimi identyfikuję i podobnie jak wówczas nie czuję, że robiłam sztukę krytyczną w jej ówczesnym politycznym rozumieniu. Dla mnie pojęcie sztuki krytycznej jako wyodrębnionego nurtu jest nieporozumieniem. Dobra sztuka zawsze jest krytyczna. W tym znaczeniu Warhol jest jej również wybitnym przedstawicielem.

Pytam o to, bo w 2007 roku krakowski, ale też chyba ogólnopolski świątek artystyczny obieğła wiadomość, że stałaś się zwolenniczką PiS. Tak ponoć miałaś powiedzieć Magdalenie Ujmie i Joannie Zielińskiej, gdy zaproponowały ci udział w wystawie *Walka trwa*. Wcześniej traktowana byłaś jako wojująca feministka. Dlatego twoja deklaracja została uznana za oczywistą zdradę lewicowych ideałów i przejaw wołty światopoglądowej – od lewaczki do pisiary.

(śmiech) Zaproponowano mi udział w ściśle określonej propagandowo wystawie, a gdy przedstawiłam swoją propozycję – przyznając, celowo prowokacyjną – zrezygnowano z mojego udziału. Ale to chyba problem zdeklarowanych politycznie kuratorek, a nie mojej domniemanej wołty.

Ile było w tym prawdy? Prawda jest taka, że nigdy nie deklarowałam się politycznie. Nie mogłam więc nigdy zdradzić żadnych lewicowych ideałów. Zawsze byłam i jestem przeciwniczką komunizmu. Ale dla mnie najważniejsze jest to, żeby sztuka egzystowała poza polityką. Może o niej traktować, ale nigdy nie może przekroczyć cienkiej granicy stania się elementem propagandy politycznej.

I właśnie z takim antykomunistycznym nastawieniem podejmowałaś się zrobienia projektu *Avunculus* poświęconego śmierci górników z kopalni Wujek?

Znowu próbujesz mnie upolityczniać. Zrobiłam tę pracę, bo tak czułam. Spytaj raczej, dlaczego inni artyści nie zrobili prac o stanie wojennym. To jest nasza bolesna historia, artyści nie powinni kierować się pobudkami politycznymi. Widzę duże zaangażowanie artystów w tworzenie prac kontekstujących wartość i znaczenie polskiej historii, ale zrobienie czegoś propolskiego jest niestosowne.

Jak doszło do powstania tej pracy? Zostałam zaproszona przez Marcina Rozmarynowicza na warsztaty wideo w Katowicach. Warunkiem realizacji filmu było podjęcie śląskiej tematyki. Wówczas panował paradygmat wstrętu do tematów patriotycznych, martyrologicznych, a już w sztuce nowatorskiej jest to wręcz zabronione do dzisiaj. Irytowało mnie to, że w przestrzeni publicznej dominował dyskurs, który traktował historię Polski prześmiewczo, deprecjonował ją. Mieliśmy być Europejcy i niekoniecznie pamiętać o tym, że dwie dekady wcześniej w Polsce ginęli ludzie. Siły polityczne i media nie chciały się z tym rozliczać. Chciałam sprawdzić, czy uda się zrobić w tej tematyce coś ciekawego. Uznałam, że warto przypomnieć tragedię zastrzelonych górników i ich rodzin. Z drugiej strony chciałam też, żeby film nie był cikliwy. Wybrałam więc formułę synkretyzmu kulturowego, żeby ustrzec się bogoojczyźnianego rytu.

Choć nie było w tym wołty politycznej, to jednak pewna zmiana w twojej twórczości zaszła – wcześniej nie poruszałaś wprost tematów politycznych.



Alicja Żebrowska, zdjęcie ślubne / Infiltracja – ślub katolicki w kaplicy Batoroego w Katedrze na Wawelu, w strojach japońskich shinto Kraków 1999, fotografia, rok 1999, dzięki uprzejmości artystki

Prawda jest taka, że nigdy nie deklarowałam się politycznie. Nie mogłam więc nigdy zdradzić żadnych lewicowych ideałów. Dla mnie najważniejsze jest to, żeby sztuka egzystowała poza polityką.

Owszem, nie poruszałam, a ciągle mi je przypisywano. I widzę, że dzisiaj się to kontnuuje, tylko w drugą stronę. W pracy twórczej kieruję się przede wszystkim intuicją. Najciekawszym nawet tematem, jeśli we mnie jakoś nie „zaskoczy”, się nie zajmuję.

Kiedy „zaskoczył” patriotyzm i antykomunizm? Nie zaszła żadna zmiana. Zawsze miałam patriotyczne nastawienie. Byłam zawiedziona przemianami po Okrągłym Stole. Nieustanny chaos polityczny, afera Rywina, FOZZ (*nota bene* główny winny – Dariusz Przywieczerski – został skazany dopiero w 2018 roku dzięki ekstradycji z USA), Baksik i tak dalej, a liczyłam na restytucję etosu, kultury i tradycji polskiej. Byłam zniesmaczona brudnymi zagraniem politycznymi, więc gdy powstał PiS, zaczęłam z uwagą przyglądać się tej partii, i kiedy okazało się, że współpraca PO i PiS jest niemożliwa, zdałam sobie sprawę, że nie odpowiadają mi niektóre z postulatów programowych PO, a nawet – że są wręcz niebezpieczne.

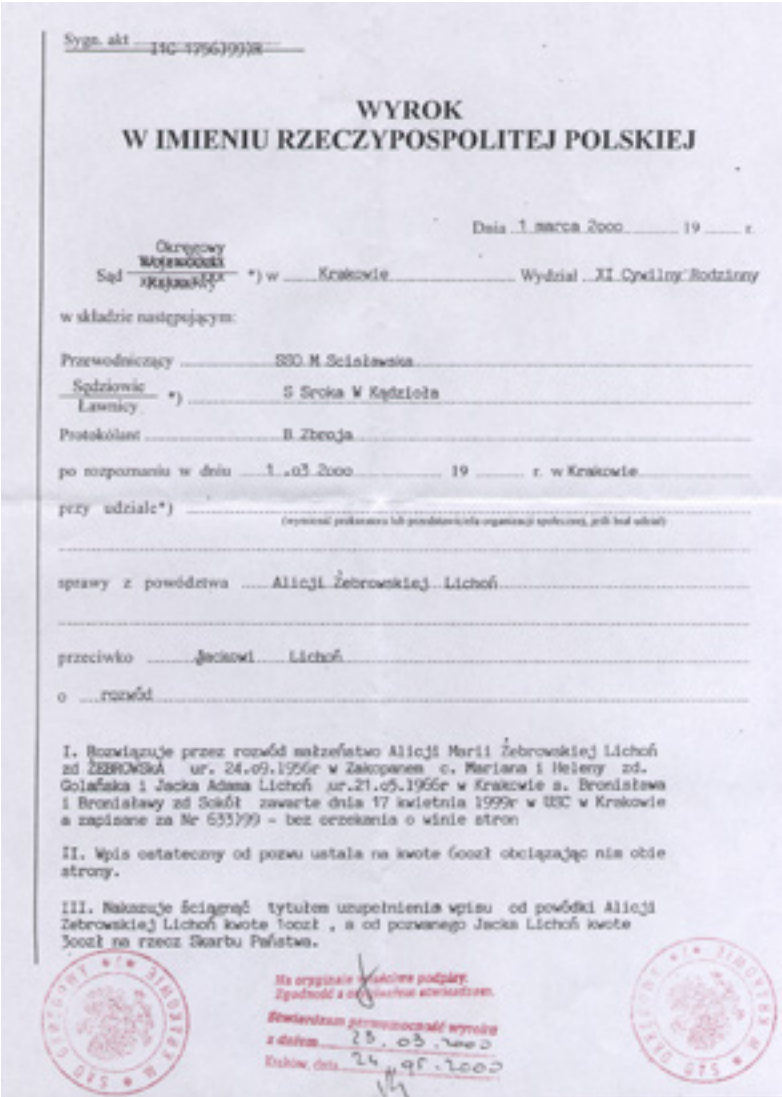
Czyli kilka lat po tym, jak pojawiałaś się w CSW Zamek Ujazdowski na *Antyciach*, i w tym samym roku, w którym brałaś udział w feministycznej wystawie *Kobieta o kobiecie* w bielskim BWA, stałaś się zwolenniczką PiS. Duży przeskok.



Alicja Żebrowska, zdjęcie ślubne / Infiltracja – ślub protestancki w Narodowym Kościele Norweskim, w strojach żydowskich Bergen, fotografia, 1999, dzięki uprzejmości artystki

Aprobuję lub krytykuję konkretne posunięcia polityczne, niezależnie od tego, jaka partia to robi. Zresztą, mimo że w latach 80. i 90. tylko powierzchownie interesowałam się polityką, to miałam poglądy podobne do obecnych. W 1989 roku głosowałam na Konfederację Polski Niepodległej, a potem sprzyjałam rządowi Jana Olszewskiego. Rozumiem teraz pozycję Józefa Mackiewicza – między młotem a kowadłem, obie strony polityczne go atakowały. Jestem w podobnej sytuacji.

Dla wspomnianych wcześniej krytyków byłoby pewnie szokujące, że robiąc *Grzech pierworodny*, kibicowałaś rządowi Olszewskiego... A co ma wspólnego jedno z drugim? Czy zrobienie takiej pracy jest możliwe tylko dla zwolenniczki SLD albo KPP lub córki enkawudzisty? Sztuka jest sferą ekskluzywną, a polityka pragmatyczną, i nigdy się nie dogadają. Rządzenie musi uwzględniać wymogi milionów zróżnicowanych żądań, a sztuka takiego obowiązku nie ma. Politycy nie mają prawa wtrącać się do sztuki, ale artyści nie nadają się do rządzenia. W przeważającej liczbie politycy nie znają się na sztuce, a artyści na polityce i rządzeniu. Już Platon chciał powierzyć filozofom rządy i wiemy, że to wielka utopia; z kolei jeden austriacki artysta malarz całkiem niedawno narobił sporo zła. Niestety politycy zawsze mieli władzę nad artystami i tylko nielicznym



Alicja Żebrowska, dokument / Infiltracja – Urząd Stanu Cywilnego, Kraków 2000, dzięki uprzejmości artystki

udawało się zachować niezależność. Marksieści odkryli władzę oddziaływania sztuki na masy, a dzisiaj mamy kolejną tego odsłonę – w zaprzęgnięciu jej w politykę płciowości i poprawności. Tu leży niebezpieczeństwo stania się zwykłym ideologiem politycznym zamiast artystą wolnym. W polskim środowisku sztuki współczesnej czuję się jak w komunie – obowiązuje restrykcyjny paradygmat, i nawet nie trzeba o tym mówić, wszyscy wiedzą, jak postępować, co potępiać, w co wierzyć i jakie tematy prac podejmować.

Czy obecnie możesz zadeklarować, że popierasz rząd PiS? Dlaczego tak ci zależy na tej kwestii? Mam wrażenie, że powinnam jako artystka podpisać jakąś lojalkę i wtedy mogę być w pełni szanowana w środowisku twórczym. Deklarować to mogą politycy, ja to oceniam, a potem jedno ganie, a drugie popieram. Uważam, że nie ma problemu z PiS, tylko z całą

opozycją. Jak się przyjrzeć aktualnemu sporowi politycznemu, to odnosi się wrażenie, że jak opozycja dojdzie do władzy, to zamiast flagi biało-czerwonej zawisnie tęcza, a w każdej gminie będzie klinika aborcyjna – i to wszystko.

Czyli jednak popierasz ten „obóz”. Jedną z pierwszych decyzji Andrzeja Szczerskiego, który w 2016 roku został wicedyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie, było zdjęcie z ekspozycji twojej pracy *Kiedy inny staje się swoim*. Zdjęto też zresztą prace Marty Deskur i Katarzyny Kozyry. Jak to oceniasz? Andrzej Szczerski nie kryje się ze swoim konserwatyzmem i trudno też nie dostrzegać jego związków z obecnym obozem władzy. Taki ma poziom odbioru sztuki. Może jej nie rozumie? Co mogę powiedzieć? Nie znam pobudek, którymi się kierował. Nie wszyscy związani z tą władzą podejmują

słuszne decyzje na polu kultury. Niestety prawica słabo radzi sobie ze sztuką współczesną. Nic zresztą dziwnego, bo większość awangardy, źródło sztuki współczesnej, była żarliwie komunistyczna. Nie wiem, co usuwano z ekspozycji za poprzednich rządów, nie śledzę polityki kulturalnej dyrektorów. Za PO wykurzono z Polski Zbigniewa Rybczyńskiego. Piotr Rypson, który był wielkim admiratorem pracy *Onone*, nie zakupił ani tej, ani innej pracy do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Nie zakupiono też żadnej mojej pracy do Znaków Czasu, które były flagowym programem kulturalnym lewicy.

A co mógłbyś pomyśleć o twojej sztuce Jarosław Kaczyński?

Trudno powiedzieć. Może miałby problem z takimi pracami, jak *Grzech pierworodny* lub *Tajemnica patrzy...* Myślisz, że Tusk powiesiłby sobie *Załatwianie* nad łóżkiem, Biedroń do snu oglądał *Tajemnica patrzy*, a Zandberg molestował laleczkę Barbie?

Myślę, że Kaczyński, jak i zwolennicy PiS, miałiby problem z 99 proc. twoich prac. Ta opcja polityczna z definicji nie jest w stanie zaakceptować tego, co robiłaś i co robisz. Dlatego dziwi mnie twoja masochistyczna postawa wobec prawicy.

Nie mam problemu z oddzieleniem pragmatyzmu od irracjonalizmu, profanum od sacrum. Polityka to sprawy przyziemne, sztuka może nie jest święta, ale jednak irracjo-

Najwartościowsze rzeczy w życiu pojawiają się, gdy trzeba o nie walczyć. Mam na myśli walkę z twórczą materią, ze słabościami, z przeciwnościami i również z władzą, ale dzisiaj często zauważam zamiast sztuki zwykłą agitkę.

nalna. Obecny lewicowy, postmodernistyczny paradygmat zrównuje te dwie sfery, dlatego dostrzega takie problemy. Czy mam się kierować upodobaniami innych i, co gorsza, linią polityczną? Byli artyści przejmujący się opinią polityczną, na przykład malarze socrealistyczni czy narodowosocjalistyczni, bo tego chcieli ich przywódcy. Gdyby się kierować takim myśleniem, nie powinnam w ogóle tworzyć sztuki, ponieważ zawsze komuś politycznie może się ona nie spodobać. Nie spotkałam się i nie słyszałam żadnej krytyki mojej twórczości za obecnych rządów – w przeciwieństwie do rządów czysto lewicowych czy później liberalnych, które cenzurowały moje prace, zamykały wystawy i usuwały z nich prace. Wówczas ministerstwo kupowało moje prace – i obecnie również kupuje – więc bez przesady. Tak się przecież często działo, że nawet najwięksi artyści musieli tworzyć w ukryciu kontrowersyjne w swoich czasach prace, bo inaczej straciłoby wolność lub życie, na przykład Goya. Skoro więc mamy

dzisiaj faszyzm, to dla artystów lewicowych istnieje szansa na stworzenie wielkiej sztuki, a nie zwykłego aktywizmu politycznego. Ale jakoś nie widzę, żeby ktoś musiał dziś tworzyć w podziemiu.

Chciałabyś działać w warunkach cenzury i zamordyzmu, bo to byłoby z pożytkiem dla twojej sztuki?

Czasami za dużo wolności szkodzi, wiemy to nawet z naszej historii. Aktualnie nie widzę żadnego zamordyzmu ani ograniczeń ekspresji artystycznej, wręcz przeciwnie – jest festiwal propagandy LGBTQ, gender i poprawności politycznej. Czytelnicy tego czasopisma chyba na to nie narzekają. Sztuka lewicowa popadła w marazm. Jest powtarzalna. Rozmywa się w swoim postmodernistycznym paradygmacie. Sztuka – żeby była ciekawa – musi napotykać opór. Najwartościowsze rzeczy w życiu pojawiają się, gdy trzeba o nie walczyć. Mam na myśli walkę z twórczą materią, ze słabościami, z przeciwnościami i również z władzą, ale dzisiaj często zauważam zamiast sztuki zwykłą agitkę. Niestety, artyści walczą z urojonym wrogiem, bo tak im nakazuje ideologia poprawności politycznej, a zarazem nie potrafią zrobić nic wartościowego.

Nie zgadzam się, że za dużo wolności szkodzi. Chyba nawet nie wiem, co to znaczy. Ale nie życzę ani tobie, ani żadnemu artyście, żeby musiał pracować w atmosferze ograniczania swobody wypowiedzi. To chyba dobry moment, żeby zapytać o plany na przyszłość? Ostatnio zostałaś malarką...

Cały czas pracuję z Jackiem nad *Infiltronem* i to będzie w dominującym stopniu moja przyszłość. Malowanie pojawiło się w momencie, gdy wychodziłam z ciężkiej depresji i choroby. Jest świetną terapią i relaksem. Namówili mnie na to Małgorzata i Marcin Gołębiewscy. Chociaż malarstwo to dla mnie nowe medium, a jestem przecież dojrzałą artystką, bałam się tego, bo wcześniej malowałam, tylko gdy robiłam chałtury, a tym razem cały proces miał zakończyć się – i zakończył – wystawą w krakowskiej galerii Art Agenda Nova. Potraktowałam to jako zabawę i źródło przyjemności, bo przecież co nowego można powiedzieć w malarstwie? Nie jest to medium, które oddawałoby ducha czasu.

1 Alicja Żebrowska i Jacek Lichoń, *Infiltron / Infiltracja / Udział W Dziele Innego Artysty* 2013, dzięki uprzejmości artystów

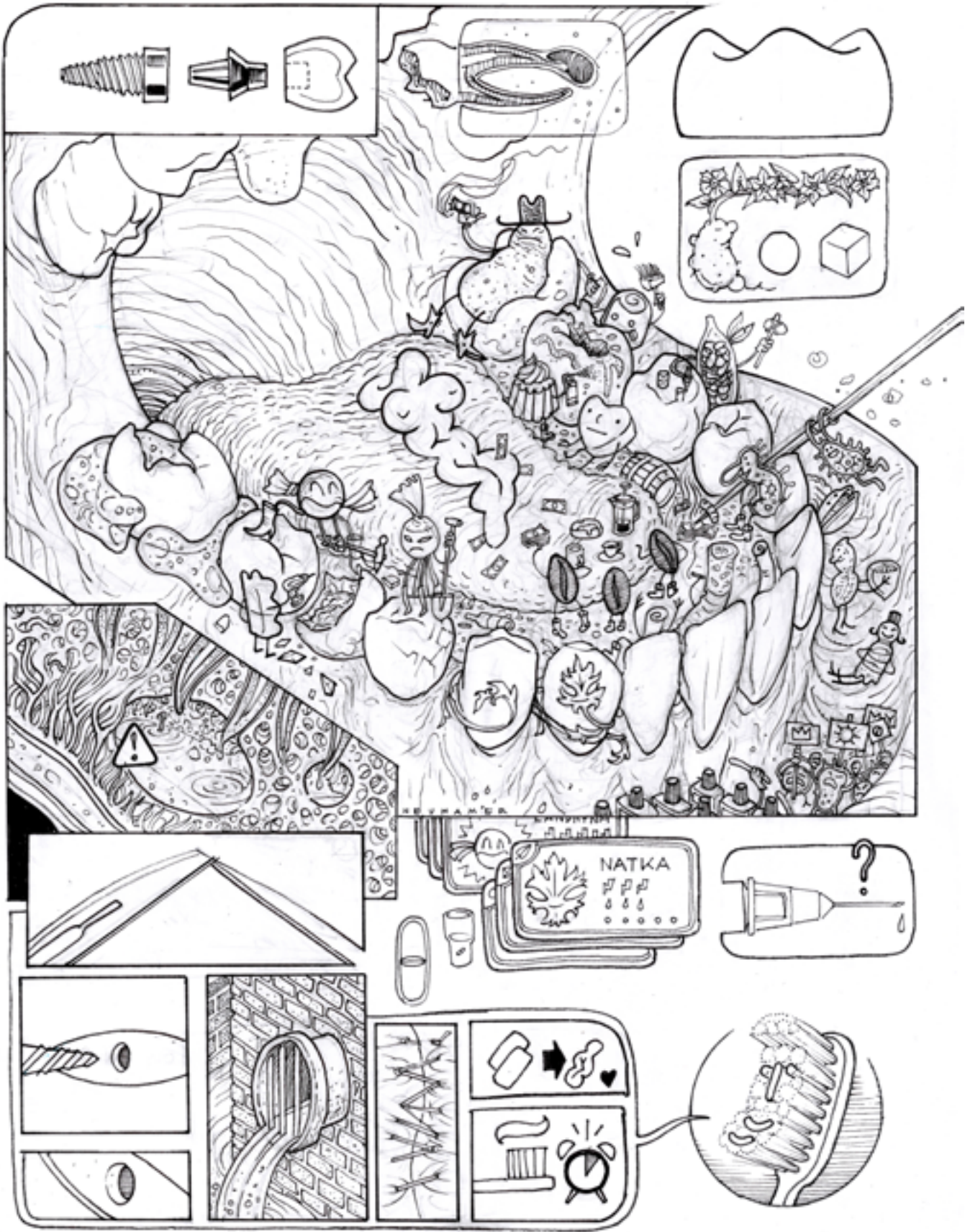
2 Alicja Żebrowska i Jacek Lichoń, *Infiltron / Infiltracja / Wybory Do Parlamentu Europejskiego*, 2004, dzięki uprzejmości artystów

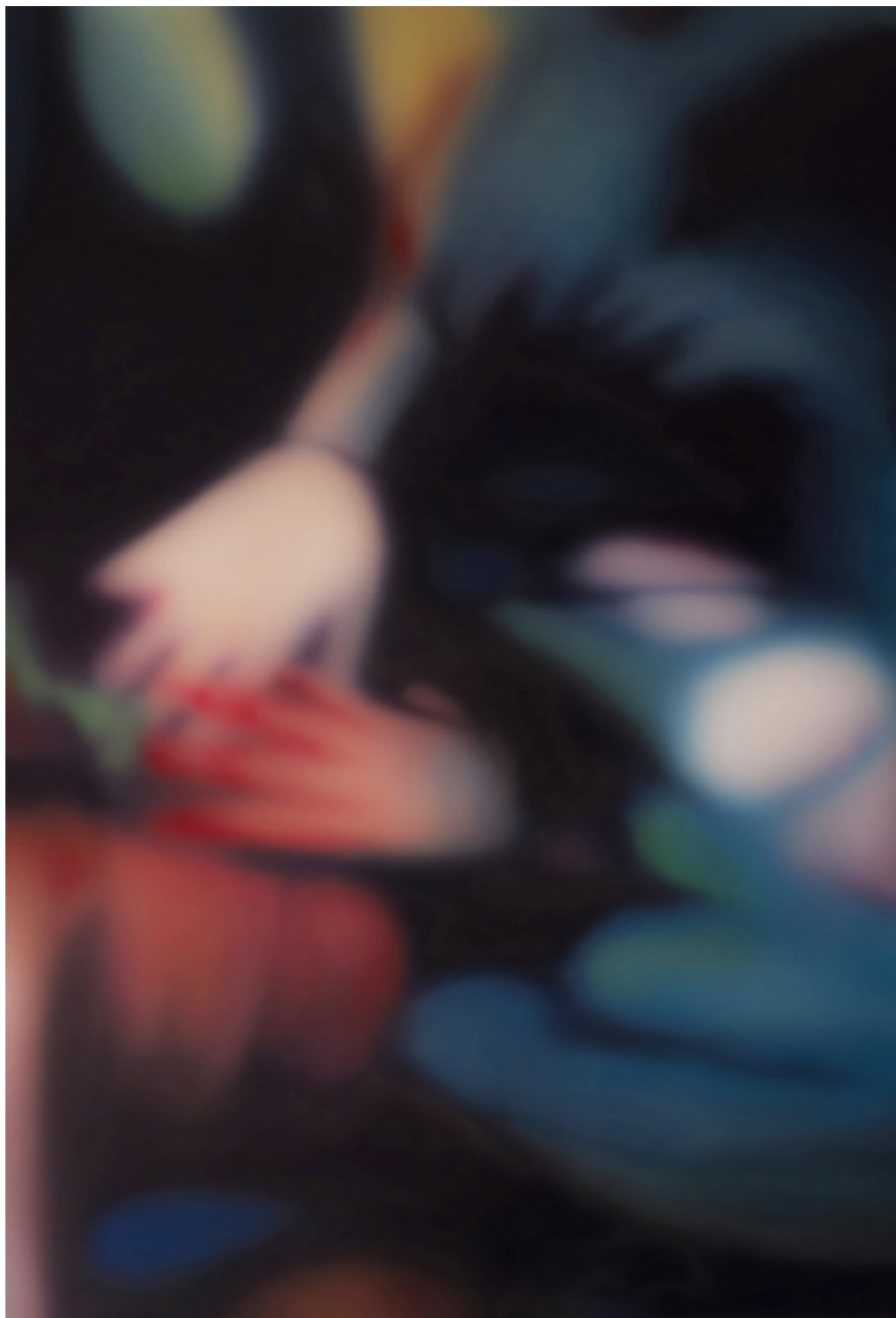


2









Recenzje	
151	TRZY TO JUŻ TŁUM, tekst: Agata Pyzik
156	JOANNA KRAKOWSKA, Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi, tekst: Aleksander Kmak
159	Milk Me Sugar, tekst: Aleksander Kmak
162	Pole bitwy, tekst: Arkadiusz Półtorak
165	Die Sonne nie świeci jak słońce, tekst: Karolina Plinta
168	AGNIESZKA CHMIELEWSKA, Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury, tekst: Wojciech Szymański
171	Działy otwarte / Działy zamknięte, tekst: Piotr Policht
175	PIOTR ŁAKOMY, Pod jednym dachem, tekst: Jakub Bąk
177	Marian Warzecha. Zbiór otwarty, tekst: Anna Batko
180	SEBASTIAN SEBULEC, Futro, tekst: Janek Owczarek
183	JAN EUSTACHY WOLSKI, KONRAD ŻUKOWSKI, Decadent Banality: In Search of Extravaganza, tekst: Piotr Policht



Anna Jermolaewa, *Metody społecznego oporu na przykładach rosyjskich*, instalacja multimedialna, wideo, 2012, fot. Alicja Kielan dzięki uprzejmości artystki i BWA Wrocław

TRZY TO JUŻ TŁUM

wystawa główna festiwalu OUT OF STH VI: *Chłonność przestrzeni*
BWA Wrocław Główny
20 listopada 2020 – 16 maja 2021
kuratorzy: Michał Grzegorzek, Anka Herbut, Gregor Różański

Do Wrocławia zawsze jest za daleko, ale kiedy w samym środku drugiego lockdownu, w pierwszych dniach grudnia, pojawiła się propozycja przejażdżki na okoliczność sekretnego oprowadzania – bo oficjalnie wszystkie placówki wystawiennicze, przynajmniej te państwowe, były zamknięte – po wystawie głównej festiwalu OUT OF STH, poszłam w to jak w dym. Zarazem miałam wiele obaw przed zobaczeniem wystawy *TRZY TO JUŻ TŁUM* w takiej właśnie formie: to przecież festiwal o charakterze zewnętrznym, ulicznym i partyzanckim, tymczasem ekspozycję główną oglądałam w opustoszałej galerii, nielegalnie i właściwie samotnie. Jest to tym smutniejsze, że research wykonany przez troje kuratorów: Ankę Herbut, Michała Grzegorzka i Gregora Różańskiego, jest naprawdę imponujący – otrzymujemy spójny, ale wielowymiarowy przegląd tego, co działo się na przecięciu polityki, głównie polityki tożsamości, i sztuki w ostatnich kilku latach, a nawet dekadach. Nastawiona na

aktywne współuczestnictwo zwiedzających wystawa marnuje się w zamkniętym oficjalnie na cztery spusty głównym oddziale BWA, obecnie mającym swoją siedzibę na dworcu, gdzie tuż poniżej tłumek nieprzestrzegający zasady zachowania dystansu społecznego kłębi się w najlepsze w McDonaldzie. Wystawa dyskontuje zarówno polityczne, jak i aktywistyczne wzmożenie w naszej części Europy w ostatnich latach, ale powraca też do lat 90. – przede wszystkim do kultury rave’u i techno. Fascynacja kuratorów bujnie rozwijającą się w byłym bloku wschodnim kulturą rave’u jest zrozumiała, bo też w ostatnich latach wchodziła ona w interesujące konwergencje z kulturą protestu. Kiedy w 2018 roku zamknięto klub techno Bassiani w Tbilisi, który można bez przesady określić jako

instytucję postkomunistycznego hedonizmu w Europie Wschodniej, to taneczne protesty pod ambasadami stały się tak powszechne, że objęły nawet kilka miast Polski (sytuację wokół klubu dokumentuje video *Tańcz albo giń*, 2019, jego współzałożycieli: Nai Orashvili i Giorgiego Kikonishvilego, oraz *Raving Riot* Stepana Polivanova). Trudno jest mi jednak przyjąć nieco sztuczne solidaryzowanie się z Bassianim i Gruzją – krajem nieporównywalnym z naszym, od lat 90. targanym wojnami i konfliktami wewnętrznymi. Czy rzeczywiście wystarczy przyjąć, że wspólnym mianownikiem jest grupa rozpalonych i rozgrzanych ciał, które ruszają się już nie tylko w imię hedonistycznej zabawy na parkiecie, ale również na protestach?

Inaczej jest w naszym regionie. W ostatnim Strajku Kobiet, podczas historycznego już największego marszu ulicznego, jedna z większych kolumn szła za platformą Wixapolu, najpopularniejszej imprezy techno w Polsce, mającej od lat kultowy *following* i w dużej mierze odpowiedzialnej za popularyzację zjawiska *post-soviet chic* na terenie Polski. Kultura taneczna ożywia też opór polityczny w Ukrainie za sprawą popularnego cyklu imprez Schema (praca Yaremy Malashchuka i Romana Himeya *Z dedykacją dla młodzieży świata*, 2019), który zaczął stanowić dobrą alternatywę i częściowo

się wewnątrz samej polityki i polityczności, która nie odbywa się tylko za pośrednictwem tradycyjnych protestów albo, broń Boże!, polityki parlamentarnej, ale czai się właśnie w rozproszonych, spontanicznych działaniach i chęci robienia czegoś ze swoimi ciałami – wspólnie. I trudno się z tym nie zgodzić: po kapitalizmie w Europie Wschodniej wzmogły się indywidualizacja, atomizacja i anomia społeczna, model liczenia tylko na siebie i dbania tylko o własną rodzinę. Działania, które odbiegają od tego schematu i mają na celu podejmowanie wspólnych działań, choćby w imię hedonizmu i zabawy, zwiastują już jakąś pozytywną przemianę.

W tej kolektywnej działalności ciał, nastawionych i na polityczność, sprawczość, i na zabawę oraz wspólne doświadczenie – zwłaszcza w roku pandemii, która odebrała nam możliwość tego kolektywnego doświadczenia – kuratorzy upatrują zarzewia rewolucji. Świetne było dla mnie zwłaszcza zestawienie specyfiki wschodnioeuropejskiej, w której zanurzona od lat w politycznym marazmie młodzież (starsza też) „odkrywa” polityczność i bycie razem w formie ulicznego protestu (tutaj mamy oczywiście dokumentację z czarnego protestu z 2016 roku), z krajami globalnego Południa, czyli innymi regionami półpereryferyjnymi, w których ta kultura protestu ze względu na inne

dostępnego dla seksualnie i społecznie wykluczonych. Podobnie jak *Tkacze* Anny Molskiej, jest to medytacja nad sytuacją współczesnego proletariusa – przybierająca formę skrajnie wyestetyzowaną, ale i synkretyczną, niecierpiącą z żadnej starej, znanej awangardowej tradycji.

Kolejna ciekawa grupa prac pochodzi z Hongkongu i Chin i dokumentuje tamtejsze formy oporu kolektywnego. Sam Tsang i Kanas Liu uwieczniali protesty z 2018 roku, wywołane nowymi zarządzeniami zezwalającymi na ekstradycję obywateli Hongkongu do Chin i ściślej wiążącymi region z Chinami. W filmie *Ani jednego mniej* akty społecznej solidarności i odwagi pojawiają się w najbardziej nieoczekiwanych kontekstach, spośród których najciekawsze są momenty współodpowiedzialności, jak towarzyszenie aresztowanym i śpiewanie pod więzieniami, system ostrzegania przed policją i obrona słabszych. W drugim filmie, *Próby i błędy*, w którym protestujący starali się sparaliżować największe lotnisko w kraju, widzimy, jak w imię oporu solidarnie narażają się na przemoc. Jest tu też obecny klasyk chińskiego performansu, Zhang Huan, znany z często radykalnie autoagresywnych performansów, tutaj akurat angażujący ciało kolektywne. Do udziału w poetyckim filmie *Aby wznieść poziom wody w stawie rybnym* (1997)

zaprosił emigrantów zarobkowych, którzy po utworzeniu ludzkiego łańcucha, zanurzeni w pekińskim stawie, faktycznie „podnoszą” jego poziom i pokazują siłę kolektywu przeciwko typowemu dla pozostawionych samym sobie emigrantów rozproszeniu i osamotnieniu. Praca, choć piękna, emanuje jednak niepewnością – bo czy ten tymczasowy łańcuch jest w stanie wywołać chęć dalszego wspólnego działania?

Nie wszystkie prace mają tak dosłowny wydźwięk. Widać tu zwłaszcza rękę Anki Herbut, kuratorki doskonale obeznanej ze światem teatru i choreografii, której doświadczenia i wiedza każą sięgać po przykłady *stricte* choreograficzne. Jak w filmie *Zaczyn* (2014) Borisa Charmatza i Césara Vayssiégo, zrealizowanym na hałdzie w Zagłębiu Ruhry, na której grupa tancerzy wykonuje arbitralne abstrakcyjne ruchy, mające się na siebie nakładać i tworzyć zmienne konstelacje. Wokół „tańczących” unosi się górniczy pył, a hałda wygląda jak brudna plaża, podczas gdy sami tańczący zaczynają przypominać rozbitków wyrzuconych na brzeg. Zmagania ciał coraz bardziej przypominają walkę z wiatrakami. Inną metaforyczną pracą o przemocy jest *Gwałcieł na twojej drodze* (2019) kolektywu Las Tesis z Chile – opowiada ona o pladze mordowania kobiet i „kwitnącej”

Protesty, z którymi mamy obecnie do czynienia, to protesty „postperformatywne”, nadmiernie świadome siebie i swojego wyglądu. Wystawa świetnie uwypukliła trudności i paradoksy w dokumentowaniu imaginarium protestów. Często całkowicie incydentalny, pojedynczy obraz może stać się wizytówką danego protestu i zniekształcić rzeczywistość.

hedonistyczną ucieczkę dla ukraińskiej młodzieży po tym, jak Majdan i wojna na wschodzie kraju zaczęły zbierać krwawe żniwo. W ekonomicznie i politycznie niespokojnej Ukrainie imprezy techno, choć zapożyczone z Berlina, zyskały jednak lokalny sznyt i pazur – od lat to hipsterzy z Zachodu pielgrzymują do Kijowa, a rozmaite „Vice’y” i pochodne „Calvert Journal” rozpisują się o Ukraińcach – a nie na odwrót.

Rozańczenie i metamfetamina nie po raz pierwszy stają się alternatywą dla ponurej społecznej rzeczywistości, tylko – jak argumentują kuratorzy – to nie tak, że młodzież z krajów postkomunistycznych ma gdzieś politykę i chce się po prostu bawić (choć trochę też, ale nie ma w tym nic złego, o czym za chwilę). To raczej popularność imprezo-protestów dowodzi przemiany dokonującej

doświadczenie historyczne nie wygasła tak nagle w latach 90. Istotne jest też doświadczenie wykluczenia – emigranckiego, seksualnego i klasowego. Zachwylił mnie Luiz Roque, queerowy artysta z Brazylii zajmujący się tańcem, i jego film *S* z 2017 roku, przepiękne czarno-białe wideo, w którym queerowi muzycy, pomalowani w abstrakcyjne wzory naśladujące nieco awangardowe malarstwo sprzed 100 lat, tańczą w labiryntowej, zgeometryzowanej przestrzeni podziemnej, jakby kopalni, i przybierają skrajnie arbitralne i abstrakcyjne w tym otoczeniu pozy, odsyłające do voguingu. Voguing jest oczywiście w ostatnich latach bardzo popularny wśród wielkomiejskich hipsterów, dobrze więc, że Roque przypomina o jego oryginalnej formie i pierwotnym przeznaczeniu, które było przecież aspirowaniem do niczym nieskrępowanego piękna



TRZY TO JUŻ TŁUM, widok wystawy, fot. Alida Kielan
dzięki uprzejmości BWA Wrocław



kulturze gwałtu, polegającej zawsze na obwinianiu ofiary. Performerki-aktywistki w ramach ulicznego protestu zaprezentowały choreografię, do której inspiracją stały się agresywne działania policji podczas zatrzymań oraz empoweryzujące gesty pozwalające przezwyciężyć strach i wskazać oprawcę. To udany przykład światowego viralu – performans został dotąd wykonany już w 50 krajach.

Silnie obecna na wystawie jest kultura queer – i całe szczęście, bo dzięki temu widać różnice między wciąż nieco nadętymi próbami „radikalizowania się” polskich artystów i fotografów tworzących Archiwum Protestów Publicznych, w którym dominuje *seriozna*, bardzo bezpośrednia i na siłę promowana estetyka Rafała Milacha (czyli daj coś „radikalnego” z Europy Wschodniej i podkręć intensywną kolorystyką albo egzotycznym szczegółem), a oryginalnym podejściem aktywistów queer, którzy nawet w najmroczniejszych momentach potrafią zdobyć się na dystans, dowcip i ironię. Uwielbiam prace Chris Kordy, antynatalistycznej twórczyni tak zwanego Kościoła Eutanazji, której radykalne hasła („Save the planet, kill yourself”) zdążyły już trwale wpisać się w popkulturę. Jakże odświeżająco brzmią i wyglądają transparenty Kordy o prostej estetyce; gwoli sprawiedliwości dodam jednak, że Strajk Kobiet,

z jego pomysłowymi, często wulgarnymi hasłami i transparentami budzi nadzieję, że polski protest też ma już dość ugrzecznienia. Innym przykładem z kultury queer jest sztuka Romily Alice Walden, niebinarnej/niebinarnego artystki/artysty z niepełnosprawnością, która/który w swoich pracach podejmuje temat troski i opieki oraz wykluczenia. W wideo *Notatki z podziemi* (2019) posługuje się przede wszystkim tekstem, który działa performatywnie i aktywizuje umysły na równi z performującym ciałem, tu z konieczności nieobecnym.

Chyba najciekawszą polską pracą było dla mnie wideo Ani Nowak *Do obolałych części* (2019), zrealizowane w ramach akcji berlińskiego teatru Hebbel am Ufer, *Manifestos for Queer Futures*. Widzimy w nim postać kobietą ubraną w staro-dawny strój, ni to grecką togę, ni to suknię, która niczym współczesna Temida lamentuje w niezrozumiałym, wymyślonym języku nad brakiem realnej sprawczości i niemożnością realizacji wzniosłych postulatów wolności. Oprócz niej moją uwagę przykuł Daniel Kotowski ze swoim wideo *Człowiek, który nie posługuje się mową, nie jest człowiekiem* (2020), poprzez które komentuje swoją sytuację osoby głuchej w świecie zdominowanym przez język. W swojej pracy, utrzymanej w stylu taniej animacji, reprodukuje jeden, na pozór abstrakcyjny,

Od lewej: Firenze Lai, *Tajfun*, 2012, Archiwum Protestów Publicznych; protest, Czerwona kartka dla rządu od kobiet*, 8.03.2018, Warszawa, fot. Rafał Milach; dokumentacja wystawy: Alicja Kielan, dzięki uprzejmości uczestników i BWA Wrocław

a w rzeczywistości znany gest, i buńczucznie wskazuje światu własną pozycję, wykrzykuje po swojemu własne zdanie i nie godzi się na proste wykluczenie w świecie sztuki.

Tak już mam, że najbardziej podobają mi się prace wulgarne, a nawet prostackie, więc zachwyciło mnie wideo Nilsa Amadeusa Langego, w którym anonimowe osoby sikają w miejscach publicznych i tworzą „fontannę” – urynął z ludzkich ciał, a zarazem queerową wspólnotę wymiany płynów. Chociaż nienawidzę facetów sikających na ulicach w Polsce, którzy bez skrępowania wyjmują przy mnie przyrodzenie (nieraz w takich sytuacjach częstuję ich niewybrednym komentarzem), w pracy

Choć z BWA Wrocław nie wyszłam z gotową receptą na to, jak „powinien” wyglądać „udany” protest, wystawie *TRZY TO JUŻ TŁUM* udaje się ująć – żywo, pulsująco i w nieoczywisty sposób – sprzeczności pojawiające się już u zarania współczesnej kultury protestu, jej kompulsywnego zarówno uprawiania, jak i dokumentowania.

Langego dostrzegłam czułość i liryzm przełamywania społecznego tabu, robienia czegoś tak intymnego, porównywalnego chyba tylko z uprawianiem seksu w miejscu publicznym. W czystych i uporządkowanych Niemczech takie gesty muszą razić podwójnie.

To zaledwie kilka prac z całej wystawy, której pełnego obrazu nakreślić nie sposób w jednym krótkim tekście. Oczywiście nie będę nawet rozpisywać się o ironii oglądania kilkudziesięciu prac o protestach, działaniach publicznych i kolektywnych w momencie, kiedy takie działania są prawnie zakazane i niebezpieczne ze względów zdrowotnych. Bardzo przyjemnie jest obserwować, jak na wystawie ruch taneczny płynnie przechodzi w ruchy protestacyjne. Esencją takich sprzeciwów jest niemierzalność efektu, ich efemeryczność. Połączenie zabawy z protestem jest rezultatem poważniejszej dysforii panującej w życiu społecznym i teatralizacji życia. Człowiek jest ostatecznie *homo ludens* i najpełniej realizuje się poprzez zabawę. Może więc to jest szansa także dla polskich protestów, które po 1989 roku wyraźnie straciły impet i przez wiele lat były postrzegane jako relikty przeszłości świadczący o niedopasowaniu protestujących grup do nowej, kapitalistycznej rzeczywistości. Na wystawie w BWA Wrocław możemy prześledzić transformację idei protestu, jego swoisty rebranding w Polsce, który z czegoś kojarzonego z paleniem opon przez związkowców i wysypywaniem zboża

na tory przez Andrzeja Leppera stał się naprawdę *cool*. W ostatnich protestach niewątpliwie wyraziła się skumulowana, tłumiona przez całą pandemię energia. Prace takie jak Ani Nowak dobitnie pokazują jednak coś jeszcze: niemożność emancypacji poprzez performans. A protesty, z którymi mamy obecnie do czynienia, przefiltrowane przez wielość mediów, to protesty „postperformatywne”, nadmiernie świadome siebie i swojego wyglądu. Wystawa świetnie uwypukliła trudności i paradoksy w dokumentowaniu imaginariów protestów. Często całkowicie incydentalny, pojedynczy obraz może stać się wizytówką danego protestu i zniekształcić rzeczywistość.

Wystawa bardzo ciekawie ujmuje też temat przestrzeni, miejsca protestu jako takiego. Mamy projekty, które wydają się trochę powierzchowne i obliczone na rozbawienie widza, ale tak naprawdę są niezwykle wymowne. Przykładem może być *PES* Antona Stoianova (2016) – olbrzymia nadmuchiwana stopa z PCV stylizowanego na beton, która w sekundę może zostać przebita, tak że nic po niej nie zostanie. Wskazuje ona na kruchość protestu jako figury politycznej, ale też kruchość reżimów, w które jesteśmy uwikłani. Wielka stopa jednocześnie może odsyłać do architektury totalitarnej, kojarzyć się ze zdławieniem oporu, jak i ze sprzeciwem wobec przemocy. I choć nie wyszłam z BWA Wrocław z gotową receptą na to, jak „powinien” wyglądać „udany” protest, wystawie udaje się ująć – żywo, pulsująco i w nieoczywisty sposób – sprzeczności pojawiające się już u zarania współczesnej kultury protestu, jej kompulsywnego zarówno uprawiania, jak i dokumentowania. Obraz zazwyczaj spłaszcza choreografię społeczną, tutaj jednak udało się ukazać wielobarwną, nawet jeśli chwilowo kanciastą, mozaikę postaw.

Agata Pyzik

JOANNA KRAKOWSKA, Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi

Karakter–Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2020

Lekka obawa co do dzisiejszego statusu queeru jest w jakimś stopniu usprawiedliwiona. W świecie artystycznym queer wydaje się w końcu otwierać drzwi do kariery, wśród kuratorów i – może trochę mniej – kolekcjonerów budzi żywe zainteresowanie, nawet jeśli spowodowane przede wszystkim potrzebą schlebienia sobie z powodu własnych progresywnych i empatycznych poglądów. Publiczność też jakoś łknęła queer, i to nawet poza największymi ośrodkami (piszę w czasie, gdy w lubelskiej Galerii Labirynt na wspólnym pokazie spotykają się Karol Radziszewski i Maurycy Gomulicki), co pokazuje, że stał się strawny dla wrażliwych przewodów pokarmowych liberalnej klasy średniej. Osiągający już globalne rozmiary szał na *RuPaul’s Drag Race* jest już tylko potwierdzeniem zwieńczonego sukcesem akcesu do kultury głównego nurtu i sformatowaniem queeru pod taką matrycę, która zapewni jego najlepsze spieniężenie. Oczywiście wyjście na świat – z undergroundu do overgroundu, jak w *Odmieńczej rewolucji* pisze Joanna Krakowska – było od samego początku celem queerowego aktywizmu domagającego się (uwaga: wielkie słowa) realnej zmiany świata i odmiennego ustawienia kulturowej perspektywy

Joanna Krakowska rzeczowo i z pasją opisuje artystyczne działania, a jednocześnie ma na horyzoncie myślowym metaobraz queeru jako niemożliwej utopii, która zarazem chce odmienić świat, ale i wykazuje wysoką świadomość, że będzie to jej nieodwołalny koniec.

ukierunkowanej na to, co dotychczas stanowiło traktowane z obrzydzeniem marginesy. W takim postawieniu sprawy tkwi jednak nierozwiązalna aporia: queer jako krytyka establishmentu, instytucji, tożsamości, wszelkiego rodzaju normatywnych formuł istnieje tylko w undergroundzie, jest z nim do pewnego stopnia tożsamy – wyciągnięty z piwnic do mainstreamu przeistacza się w akcydentalną estetykę, jedną z wielu, raz bardziej, raz mniej modną, czasami wspieraną przez korporacyjnych gigantów wysyłających swoje platformy na parady równości, ale jeśli wiatr historii zawieje trochę inaczej, zapomnianą przez wszystkich, bo *pinkwashing* przestanie się opłacać.

Trudna do przecenienia wartość poświęconej amerykańskiemu queerowemu performansowi

w drugiej połowie XX wieku (głównie w latach 60., z wydarzeniami ze Stonewall jako niejednoznacznym punktem ciężkości historii) książki Joanny Krakowskiej *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi* polega na tym, że mimo lekkiego prowadzenia narracji, poluzowania akademickiego rygoru wypowiedzi autorka rzeczowo i z pasją opisuje artystyczne działania, a jednocześnie ma na horyzoncie myślowym ten właśnie metaobraz: queeru jako niemożliwej utopii, która zarazem chce się ziścić, odmienić świat, ale i wykazuje wysoką świadomość, że będzie to jej nieodwołalny koniec. Dlatego też, mimo że w książce czytamy o działaniach sprzed półwiecza, nie ma wątpliwości, że to publikacja na wskroś współczesna, jak najbardziej zdolna do opisu otaczających nas wydarzeń: artystycznych, ale i może przede wszystkim politycznych. Jak wskazuje bowiem Krakowska, te dwie sfery są w optyce queerowej absolutnie nierozdzielne. Pisze ona przekonująco o totalności queerowych interwencji, które nie tylko łączyły w jednym dziele niemal wszystkie gałęzie sztuk – od malarstwa, przez poezję, aż po teatr – lecz przede wszystkim opisywały świat we wszystkich jego przejawach, nieraz

niepokojąco spajając się z życiem artysty/artystki, które samo stawało się wielkim performansem. Skrajnym przykładem jest opisywane w książce życie Valerie Solanas, autorki opublikowanego w 1967 roku *SCUM Manifesto*, mizoandrycznego traktatu postulującego eliminację mężczyzn jako odpowiedzialnych za degradację planety, zawłaszczenie kultury i uciemiężenie wszystkich innych podmiotów. Solanas spędziła życie na tułaczce, nigdy i nigdzie niezadomowiona, przez lata paranoicznie dopracowywała swój manifest, odrzucona przez wszystkich, łącznie ze zrzeszającymi się wówczas radykalnymi feministkami, przez co stała się figurą anarchicznego, wiecznie wściekłego queeru (to, że jak wielu queerowych bohaterów umarła właściwie w bezdomności i w całkowitej samotności, skłania

do głębszej refleksji, najogólniej mówiąc). Krakowska opisuje jej historię, odrzucając nałożoną przez historię sztuki soczewkę – Solanas jako zamachowczyni próbująca w 1968 roku zamordować Andy’ego Warhola – i wskazując w tym, ale i w innych przypadkach, że queer domaga się niekanonicznej perspektywy, oddalającej się od wielkich twórców (mężczyzn) jako punktów węzłowych historii, skierowanej raczej na całe społeczności i ich wspólne przedsięwzięcia.

Chociaż bohaterkami tej książki rzeczywiście są głównie lesbijki i geje – a także wszyscy pomiędzy w nienormatywnym spektrum – Krakowska przekonuje, że queer to nie eksploracja najbardziej nawet transgresywnej tożsamości, ale zasadniczo odmienne spojrzenie próbujące wymyślić sztukę i świat na nowo. Tożsamość jest tutaj zawsze już jakoś danym, gotowym wzorem, niebezpieczną stabilizacją, której queer wystrzega się, jak tylko może. Penny Arcade, kolejna bohaterka *Odmieńczej rewolucji*, performerka, aktorka i zaciekle krytyczka właściwie wszystkiego, co się nawinie, zauważała ze wstrętem, że po umownym wyzwoleniu LGBTQ pod koniec lat 60. potrzebę kreacji zastąpiła w społeczności potrzeba gratyfikacji, pogłaskania po głowach przez normików, uzyskania uznania i akceptacji w kulturze głównego nurtu, co wykoleiło szalony pociąg LGBTQ pędzący ku przewrotnemu konserwatyzmowi, gejowskim małżeństwom, zakładaniu rodzin z domem na hipotekę. W innym, dużo dającym do myślenia fragmencie Krakowska cytuje Penny Arcade stwierdzającą, że „queer oznacza nie mieć przyjaciół. Queer znaczy tak bardzo cierpieć z powodu wykluczenia, izolacji, odrzucenia, że pozostaje się outsiderem już na zawsze” (s. 47). Oczywiście stracénczego romantyzmu wizji performerki nie należy pewnie w każdym przypadku bezwzględnie wcielać w życie, trzeba jednak przyznać, że bardzo ciekawie rezonuje on z tym, co dzisiaj jako praktyka „radykalnej empatii” jest już stałym elementem artystycznego establishmentu. Aprobowane przez mieszczan salonowe malarstwo queerowych gwiazd i wyestetyzowane działania androgynicznych performerów przedstawione w pacyfistyczno-hippisowskim kontekście przyjaźni, miłości, porozumienia i wsparcia są w istocie zaprzeczeniem albo chociaż karykaturą tego, czym queer definiowany przez Penny Arcade źródłowo jest: odrzuceniem wszystkich i wszystkiego, paleniem mostów, wywoływaniem konfliktów, rozdrapywaniem ran. Przede wszystkim zaś są po prostu zestawem chwytów i rekwizytów, podczas gdy queer stanowi raczej sposób życia, w którym sztuka – chociaż niepozabawiona humoru – jest traktowana z maksymalną powagą jako sprawa życia lub śmierci.



Eksponowane przez Krakowską działania, nazywane umownie, chociaż bardzo trafnie performansami – rozciągnięte między undergroundowymi teatrami off-off-Broadway z Nowego Jorku a globalnym działaniem, do jakiego samodzielnie zmobilizowała się społeczność LGBTQ w obliczu epidemii AIDS – unaoczniają nie tylko wewnętrzne napięcie queeru jako projektu do pewnego stopnia niemożliwego, ale i pokazują, jak dużo zmieniło się w samej konstrukcji środowiska. W XXI wieku nie ma życia poza instytucjami. Może to truizm, ale jednak bogactwo oddolnych działań sytuujących się w naznaczonej niechęcią opozycji wobec zinstytucjonalizowanych przedsięwzięć, w których przebiera Krakowska, kładzie siłą rzeczy nacisk na rozpoznanie, że dziś akces do instytucji wyznacza horyzont artystycznych marzeń, a niektóre sztuki – choćby teatr – właściwie nie istnieją bez instytucjonalnego sztafażu. Niesie to ze sobą oczywiste korzyści w konfrontacji z obrazem z lat 60., w którym artyści wystawiający radykalne przedstawienia w zapyziałym barze w Greenwich Village nie zarabiają na sztuce, a wręcz do niej dokładają, i w ogóle wydają się wiecznie na granicy śmierci głodowej albo co najmniej bezdomności. Z drugiej jednak strony trudno nie zauważyć, że ostrze tej tworzonej własnym sumptem krytyki dziś wyraźnie stępiało, a nawet i wywrotowe działania artystyczne istnieją w doskonałej harmonii z gościnnością wpływowych instytucji



(dlatego też może przejmowanie muzeów przez prawicę i próba stworzenia „konserwatywnego” programu witana jest przez środowisko jako żenująca i, miejmy nadzieję, chwilowa aberracja). Oczywiście trudno popadać w romantyzowanie czasów z pewnością niedoskonałych, ale jednak większa chyba łatwość i dostępność uprawiania sztuki poza sztandarami wielkich ośrodków przekładała się na fascynujący ferment, przy którym dzisiejsza scena to rzeczywiście głównie dogadanie sytym i znudzonym liberałom.

Ścisłe związanie sztuki i instytucji to też większa podatność na dławienie i cenzurę. Przykładów nie trzeba szukać daleko: chociażby niedawna manipulacja działaniem artystycznym w Zamku Ujazdowskim kierowanym przez Piotra Bernatowicza, który prokobiecią akcję rezydentek i rezydentów Zamku zastąpił działaniem antyaborcyjnym i mizoginicznym. Czytanie w książce Krakowskiej o queerowych dziełach cenzurowanych z powodu rzekomej niemoralności czy obrażenia uczuć religijnych budzi uzasadnioną wściekłość – nie tylko dlatego, że postęp dokonywał się nierównomiernie, szedł chwiejnym krokiem, co w Polsce, kraju z niebywale bogatą i wciąż żywą tradycją ataków na dzieła sztuki, jest szczególnie dotkliwe, bo nasza sytuacja nie różni się szczególnie od tej sprzed kilku

dekad w USA. W tej wściekłości chodzi jednak przede wszystkim o to, że powstająca wobec braku socjalnego wsparcia dla artystów, sprekaryzowana sztuka zdana na łaskę lub niełaskę instytucji staje się mialka i nie reaguje na wydarzenia bieżącego świata, co prześledzić można na przykładzie sztuki queerowej, która już dawno odbiegła od swojego anarchicznego, wściekłego, wrzaskliwego ducha. Trudno oprzeć się wrażeniu, że prawdziwie queerowe wydarzenia ostatnich miesięcy odbywały się daleko od sal wystawienniczych (i to nie tylko ze względu na ich zamknięcie przez pandemię...) – to zatknięcie tęczowej flagi na pomniku Chrystusa na Krakowskim Przedmieściu, aktywny opór wobec przemocy policji po aresztowaniu Margot, a najlepszym pewnie przykładem realizowania queerowej wściekłości bliskiej Penny Arcade jest hasło jesienno-zimowych protestów dotyczących aborcji – odrzucające miraż liberalnej dyskusji i równej wymiany poglądów, a każące po prostu wypierdalać. Książkę Krakowskiej czyta się zatem doskonale jako świadectwo epoki, ale świadectwo umiejętnie zapośredniczające żywe, aktualne refleksy współczesności, która domaga się twórczej siły queerowej furii.

Aleksander Kmak

Milk Me Sugar

Galeria Arsenał w Białymstoku
27 listopada 2020 – 11 lutego 2021
kuratorka: Ewa Tatar

Jak na to, że białostockiej wystawy nikt nie może oglądać i wiele wskazuje na to, że dwukrotnie przedłużanego już pokazu szeroka publiczność raczej nie będzie miała szansy obejrzeć, kuratorowana przez Ewę Tatar *Milk Me Sugar* jest kontrastowo wobec warunków reglamentowanej recepcji wystawą gęstą, bogatą, ambitną. Nawet mimo zadyszki, której widz może się chwilowo nabawić od urodzaju ponad 50 prac zgromadzonych na niewielkiej przecież przestrzeni, pokaz pozostaje jedną z najciekawszych ostatnio prób syntezy artystycznej praktyki i myślowej teorii. Prześledzenie, o co tutaj w ogóle chodzi, nie jest zresztą łatwe, bo wystawie nie towarzyszy żaden tekst wyczerpująco zarysowujący problematykę, w której będziemy się poruszać, i tłumaczący dobór prac – poza enigmatycznym tytułem mamy listę zgromadzonych prac oraz eklektyczny zbiór wierszy i esejów jakoś rezonujących z wystawą. To rozwiązanie okazuje się dość zrozumiałe, gdy wziąć pod uwagę, że motywem przewodnim są możliwości użycia języka. Nie chodzi tutaj jednak tylko o możliwości komunikacyjne, ale raczej o momenty, w których

przebłyскуje naddatek, transgresja, nieprze-zroczystość języka jako żyjącego narzędzia, nad którym władanie zawsze jest mniej lub bardziej umowne, w każdej chwili narażone na kompletną wywrotkę. Wobec tego brak tekstu mogącego pełnić funkcję stabilizującą, założycielską dla wystawy staje się jasny – w języku nie istnieje pozycja wobec niego zewnętrzna, z perspektywy której można by ogarnąć całość. Tak jak o języku zawsze wypowiadamy się z jego samego wnętrza, tak na wystawie też mamy poddać się jej sugestywnemu rytmowi, wsłuchać się w wielość jej artykulacji i jako część wystawy – w końcu też jesteśmy użytkownikami i twórcami języka – próbować wyciągać z niej jakieś choćby tymczasowe syntetyczne wnioski.

Przyglądanie się każdej pracy z osobna nie miałyby na takim pokazie większego sensu – w końcu to to, co formuje się pomiędzy nimi, w ich dialogach i różnicach, jest właściwym tematem *Milk Me Sugar*. Dlatego też warto prześledzić, jak w poszczególnych działaniach realizowane są podobne strategie. Pierwszą z nich byłoby



potraktowanie języka jako narzędzia sprawczego. Performatywna moc języka jest dobrze znana z codziennego życia: wypowiedzeniu takich kwestii jak „biorę ciebie za męża” w urzędzie stanu cywilnego czy „to dziewczynka” na sali porodowej bliżej do magicznych zaklęć mających ustanowić rzeczywistość niż przekazaniu jakiejś istotnej treści. Taki też jest język w filmie Tomasza Skibickiego *zbięracz-ciółącz/hógrdę gąthęreę*, w którym zagadkowy monolog o tożsamości dresa i wściekłości jako jej głównym napędzie, napisany trochę w stylu niezbornej polszczyzny debiutu Doroty Masłowskiej, miesza się z refleksją na temat czasowości języka i jego nieustającej współczesności – nawet o przeszłości mówimy przecież dzisiejszymi narracjami, za każdym razem powołując ją do życia od nowa. Epileptyczne, frenetycznie zmontowane wideo okazuje się zadziwiająco dojrzałą wypowie-

Tak jak o języku zawsze wypowiadamy się z jego samego wnętrza, tak na wystawie też mamy poddać się jej sugestywnemu rytmowi, wsłuchać się w wielość jej artykulacji i jako część wystawy próbować wyciągać z niej choćby tymczasowe wnioski.

dzią o wszechmocy narracji w czasach iluzorycznego końca Wielkich Narracji i języku – także artystycznym – umożliwiającym tożsamościowe osadzenie w czasie i przestrzeni.

Nieco bardziej oczywiste są znane już dobrze działania Yulii Krivich *W Ukrainie* i niezmordowany *evergreen* Jany Shostak *Nowak/Nowaczka/Nowacy*. Przypomnijmy: u Krivich chodzi o zastąpienie mającego kolonizatorski wydźwięk przyimka „na” neutralnym „w”, używanym we współczesnym polskim wobec niezależnych państw. W podobnym duchu u Shostak celem jest zastąpienie nacechowanego już słowa „uchodźca” oswojonym „nowakiem”. O tych pracach napisano już wszystko i może też dlatego – mimo że zgadzam się z intencjami Krivich i Shostak – trudno się nimi na serio przejąć, a zwłaszcza w przypadku Shostak, dla której sukces *Nowaków* okazał się również klątwą paraliżującą najwyraźniej jej dalsze działania (tak, *Miss Polonia* rzekomo nadal powstaje, ale czy ktoś na to czeka?).

W zaskakujący ton uderzają z kolei Mikołaj Sobczak i Nicholas Grafia w wideo *Ząb mleczny*, będącym rejestracją ich performansu odegranego w berlińskiej galerii Mountains. Duet jak zwykle trochę w historycznym kostiumie, do pewnego stopnia komicznie, a z pewnością bardzo teatralnie

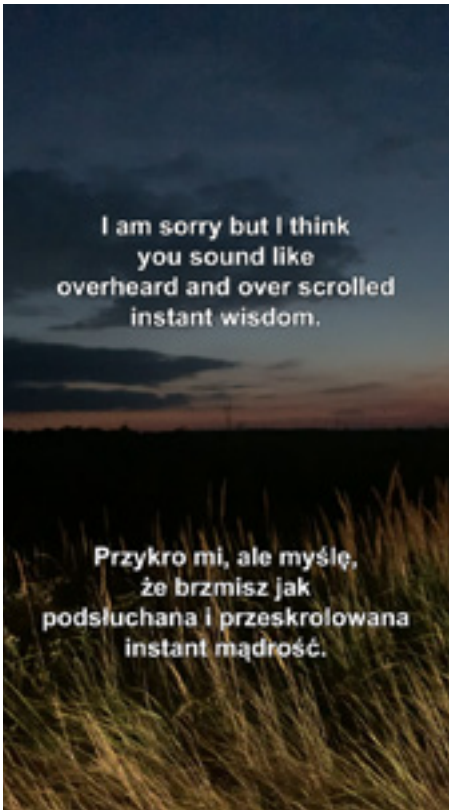
wciela się w postaci z różnych miejsc i czasów opowiadających pourywane historie niesprawiedliwości, wykluczenia, spychania w inność. Ich praktyka sytuuje się jednak na drugim biegunie wobec choreograficznego performansu ciągle mającego się u nas nieźle – Sobczak i Grafia ulegają przymusowi ciągłego gadania, przerywają sobie, wchodzą w słowo, poprzez język egzorcyzmują nawiedzające duchy przeszłości. Jawna teatralizacja podkreśla z kolei ich świadomie posuniętą do granic fanatyzmu wiarę w sztukę jako narzędzia aktualizującego język i nadającemu mu, trochę jak w pracy Skibickiego, możliwości przekraczania granic miejsc i czasów.

Spokrewniony z motywem języka jako narzędzia sprawczego jest przewijający się na wystawie trop języka jako broni. Broni w obu znaczeniach słowa: zarówno przedmiotu służącego do obrony,

jak i tego przeznaczonego do ataku. Ten aspekt opisują zresztą przestrzennie skonstrastowane ze sobą wideo Kemu oraz wyświetlany na przeciwniejszej ścianie wideoperformans Ani Nowak. *Obolałym członkom! (Manifest)* artystki jest typowym dla niej przedsięwzięciem: perfomerka na tle romantycznych arkad w parku i w specjalnie zaprojektowanej sukni, stylizowanej nieco na coś w rodzaju alegorii wolności z Delacroix, ciągle deklamuje powtarzające się słowa i sformułowania. W militarnym rytmie marszu powtarza między innymi przez ponad minutę różne ujęcia zawierające słowo *dyke* (ang. „lesba”), przypominając tym w sumie prostym gestem, jak w każdej chwili możemy zostać interpelowani do zajęcia mniejszościowej pozycji za sprawą randomowego przemocowego komentarza. Tyle że w tej nieznośnej uporczywości lesba u Nowak jest dumna i nie poddaje się kolejnym rozkazom monotonnie recytowanym przez performerkę (oscylującym wokół: „normalizuj, osadź, wzmocnij”). To nie tylko praca o anektowaniu języka pierwotnie krzywdzącego (jak było z angielskim słowem *queer*), ale przede wszystkim o tym, że znaczenia języka są płynne i wrażliwe na kontekst – powtarzane zbyt często słowo przestaje cokolwiek oznaczać i ujawnia swoją wewnętrzną pokrętność i nonsens wpisany w każdy sens.

Zrealizowane przy okazji konkursu Spojrzenia w Zachęcie wideo Kemu *Droga osobo czytająca* mówi o czymś podobnym. Performerzy stale współpracujący z Kemem i dokooptowani z warsztatów czytają trochę o współczesnym języku polskim i kulturowej wojnie o żeńskie końcówki, trochę o homofobicznym i rasistowskim wykluczeniu, trochę lipsyncują Beatę Kozidrak. Performerzy mówią rzeczy ważne, takie, jakie rzeczywiście powinny wybrzmiewać w Polsce codziennie, a jednak bliskie sąsiedztwo filmu Nowak ukazuje płaskość i dość wąski zakres ich artystycznego rozmachu. Teatralne, przegięte, irytujące, ale i w jakiś sposób pociągające działanie Nowak kontrastuje z minimalistyczną, pudrową estetyką Kemu, którego komunikat ma siłę zbliżoną do reklamy Dove celebrującej różnorodność kolorów skóry i zróżnicowane piękno ciał. *Obolałym członkom* w swoim militarystycznym, agresyjnym i wściekłym empowermentmencie okazuje się o wiele bardziej queerowe niż prosta do skonsumowania, przyjemna jak reklama sztuka Kemu (grupy, która, jak na ironię, figurowałaby przecież w encyklopedii polskiej sztuki najnowszej przy haśle „queer”).

Weronika Wysocka, *Bezpieczne tematy, ukryte motywy / ja na górze*
kadr z wideo, 2020, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Asernal w Białymstoku



Język może też wreszcie służyć do ucieczki od jakiegokolwiek znaczenia. Tak jest w *Pieśni nastroju* Józefa Robakowskiego, w którym artysta zgodnie ze swoim upodobaniem absurdu intonuje pieśń nieartykułowanych dźwięków i zachwyca się możliwościami własnej krtani, czy w filmie *Bezpieczne tematy, ukryte motywy i ja na górze* Weroniki Wysockiej ilustrującym pseudodialog dwóch postaci-botów: optymistycznego spod znaku hipisa z Erasmusa i zdołowanego mizantropa. O rozpadzie stabilnego sensu zdaje się też mówić Natalia LL w swojej pracy *NATALIA! (7 silnia)*, w której z imienia Natalia rozgałęziają się jego kolejne wariacje opierające się na odmiennych kombinacjach porządku liter, czasem niespodziewanie przynoszące echo innych słów. Z kolei przygotowywana już w czasach pandemicznych praca *Język wyspy* zrealizowana przez Okime Emiko (Emilia Gumańska) we współpracy z Anką Herbut przedstawia ćwiczenia rozluźniające język. Adam Zduńczyk wygina go przed statyczną kamerą, przygryza, przy tym wszystkim ślini się, beznamiętnie patrząc cały czas w kamerę. Niejednoznaczny wdźwięk tej pracy trafia jednak w sedno – tak chorobliwej, jak i chorobowej – niepewności kontaktów z innymi, możliwości pozawerbalnej komunikacji w czasach społecznego dystansu. W *Języku wyspy* jest i tęsknota za wspólnotą, i strach przed ryzykiem bliskości, a w tym wszystkim refleksja nad znaczeniowymi granicami języka i tego, co poza nimi.

Oczywiście tak barokową wystawę można by okroić z paru co najmniej prac – trudno powiedzieć, czy z pokazem w ogóle rezonuje malarstwo Martyny Czech albo czy naprawdę wszystkie prace wideo Wilhelma Sasnała przetrwały próbę czasu (uwaga, spoiler: *Piosenki o miłości* nie przetrwały). Z drugiej strony na *Milk Me Sugar* poprzez stworzenie trafnego kontekstu i dość przemysłową aranżację przestrzeni udaje się nadać nowe życie klasyczkom: Ewie Partum, Ewie Zarzyckiej, Jolancie Marcolli, Jadwidze Sawickiej, ale i Włodzimierzowi Pawlakowi i Pawłowi Susidowi. Ostatecznie obsesyjne zbieractwo wystawy mówi jednak coś istotnego o samym jej temacie – o języku jako pulsującej sile, której nie da się okiełznać, łączącej prozaiczną codzienność komunikacji z mroczną potencją wypłukiwania sensu. Dziwna gęstość i nieprzejrzystość języka jest tu zobrazowana nie tylko sztuką, ujawnia się też w z powodzeniem przeprowadzonym namyśle nad wystawą jako medium, które również musi jakoś odnaleźć się w języku, choćby przez odtworzenie wewnętrznych napięć nim rządzących.

Aleksander Kmak



Po lewej: Piotr Bujak, *Pomnik*, 2020; po prawej: Robert Kuśmirowski, *Kartierung 2020*, 2020, fot. Krzysztof Morcinek
dzięki uprzejmości Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej

Pole bitwy

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
4 grudnia 2020 – 28 lutego 2021
kuratorka: Ada Piekarska

Jak głosi tekst kuratorski, wystawa *Pole bitwy* – pokaz dzieł czternaściorga artystów, które zebrano na obu piętrach Galerii Bielskiej BWA – „problematyzuje zjawisko powszechnego [...] konfliktu o prawo do interpretacji historii”. Powszechność owego zjawiska łatwo ocenić, gdy prześledzi się programy polskich instytucji kultury z dużą regularnością odnoszące się do symbolicznych bitew. Historia i pamięć to lejtmotywy polskich sztuki i teatru. Dlatego można wręcz powątpiewać, czy da się jeszcze powiedzieć na ich temat coś nowego – szczególnie na wystawie, której kuratorka, Ada Piekarska, nie stawia sobie za cel przygotowania opowieści o konkretnym wydarzeniu w historii czy też konkretnej pamięciowej wspólnotcie. Wspomniany konflikt problematyzuje ona raczej *in abstracto*, jako przyczynek do namysłu o „mechanizmach symbolicznej przemocy”. Na papierze myśl płynie jednak inaczej niż w galeryjnej przestrzeni.

Dramaturgia *Pola bitwy* rozwarstwia się wzdłuż linii podziału, jaką można rozrysować pomiędzy wypowiedziami o politycznych antagonizmach w dzisiejszej Polsce a dziełami o alegorycznym charakterze, które odnoszą się do (pisania, przepisywania) historii w sposób równie ogólnikowy jak sam tekst kuratorski. Ten poziom ogólności może wydawać się drażniący. Mimo to alegorie i metahistoryczne gry z przedstawieniami przeszłości wypadają na wystawie lepiej niż komentarze usytuowane, nawiązujące nie bez poczucia pilności do aktualnych problemów społecznych (związanych nie tylko z polityką historyczną). Wystawa wskazuje – zdaje się, że wbrew intencjom kuratorki – na trudności, jakich krytyczna

Tytuł *Pole bitwy* obiecuje doświadczenie, które towarzyszy obserwacji dwóch stron zaangażowanych w gorący konflikt. Niestety, wystawę łatwiej odczytać jako opowieść o defensywie wszystkich środowisk, których polityczne postawy mieszczą się „na lewo” od postaw tych radykałów, którzy publikują obraźliwe memy na forach tak zwanej nowej prawicy.

mediacja historii w obliczu „tu i teraz” nastrocza młodym artystom. Zdecydowana większość prac obecnych na *Polu bitwy* została wykonana na zamówienie, a przeważająca część ich autorów i autorek urodziła się w latach 80. lub 90. XX wieku. Część z nich zdaje się traktować publiczne batalie o pamięć niczym internetowe shitstormy, a nawet włącza się w nie w podobny sposób jak uczestnicy „gównoburz” na Facebooku czy Twitterze. Reprodukują zatem prowokacyjne treści, przetwarzają je w memiczny kontent albo też – częściej – budują po prostu archiwa memów, które zdążyły już zaistnieć w anonimowej przestrzeni mass mediów. Ich twórczość można potraktować jako pochwałę tych form komunikacji, które oferują dziś media społecznościowe – jako jawny dowód na rozpoznanie ich wpływu. Zarazem trudno kierować pod adresem artystów takie same komplementy, jakimi jeszcze nie tak dawno obdarzano twórców polskiej sztuki krytycznej – na przykład zachwalać ich zdolność do prowokowania debat na tematy tabuizowane. Być może to *signum temporis* – spod transformacyjnego dywanu w ostatnich latach wysypało się przecież już wiele, więc trudno wymieść stamtąd cokolwiek nowego. Być może dlatego potrzebujemy dziś bardziej twórców map, które rejestrują samą dynamikę publicznych batalii, niż prowokatorów lub pomysłodawców awangardowych utopii. Być może. Pomówmy więc trochę o kartografii.

Spośród prac, które określiłem powyżej jako alegoryczne, wyróżnić warto instalację *Kartierung* Roberta Kuśmirowskiego, zaprezentowaną na parterze galerii. Telegraficzna aparatura łączy w niej dwa wybrane punkty na dawnej mapie Polski. Nieznane pozostają jednak motywy połączenia, a obok antycznych łącznic i archaicznych planów widnieją słabrykowane fotografie przedstawiające samego artystę. Charakterystyczna praca skłania do refleksji nad chwiejnym statusem historycznym źródła i arbitralnym charakterem narracji o przeszłości. Na ten sam problem wskazują również inni artyści – na przykład Maciej Cholewa w pracy *Herb miejski*, czyli w betonowym odlewie tablicy w kształcie tytułowego herbu, pozbawionej jednak jakichkolwiek symboli. Artysta zdaje się sugerować, że te „obciążają” podobne znaki jeszcze bardziej niż beton. W podobnie figlarny sposób z ikonografią

wagi ciężkiej zmierzyl się Irmina Rusicka i Kasper Lecnim (zapropoNOWALI rzeźbiarską materializację rysunku, który Wyspiański wykonał niegdyś na podstawie Matejkowskiej *Bitwy pod Grunwaldem*, dowcipnego w swej abstrakcyjnej, nonszalanckiej estetyce), a także Dominika Olszowy, która w całkowicie dosłowny sposób przedstawiła chocholi taniec. Duch Wyspiańskiego unosi się pośród dzieł zebranych w górnej sali BWA i ostrzega, że korowodu mitycznych postaci nie sposób zatrzymać, a kiedy zstępują one z herbów, gobelinów czy płócien, najlepiej włączyć się w pochód z dystansem i przymrużeniem oka.

Do arbitralności historycznych narracji nawiązuje także dwoje malarzy związanych z Wrocławiem oraz tamtejszym kolektywem Kościół Nihilistów. Na dolnym piętrze galerii pokazano prace Nikity Krzyżanowskiej, która pokryła stare, nieaktualne mapy Polski przedstawieniami rodem z neogotyckich fantazji o wiekach średnich, jak i grafficiarskimi tagami. Podobny bricolage – choć w zgoła innej, „wygładzonej” estetyce – zaproponował Paweł Baśnik w pracy *O powstawaniu Polaków*. Gargantuiczna mieszananka symboli nawiązujących do katolicyzmu, fantastyki i neosarmackich mitologii dominuje na górnym poziomie galerii (i skutecznie odwraca uwagę od ducha Wyspiańskiego). Praca swoim rozmiarem ma nawiązywać do historycznego malarstwa, a jej zestawienie z pracą Rusickiej i Lecnima *à la* Matejko, która znajduje się po drugiej stronie sali, to wyjątkowo celny gest aranżacyjny. Skala *O powstawaniu Polaków* nastrocza mimo to pewnych problemów – w relacji z innymi pracami zebranymi na *Polu bitwy* jej proporcje komunikują coś, co domaga się krytycznego komentarza. Jeżeli architekturę wystawy można odczytać jako odwziewiedlenie jej konceptualnej dramaturgii, w obu z nich skrajnie konserwatywne imaginarium góruje nad krytycznością, a w szczególności nad propozycjami innego oparcia dla politycznej wspólnoty.

Do prac, które rozwijają wspomniane wyżej komunikat, obok obrazu Baśnika należą instalacje *Cursed obiad* Karoliny Jarzębak oraz *Łagodny bieg w dół* Liliany Zeic (Piskorskiej). Pierwsza z nich składa się z wielu elementów, w tym stołu, którego obrys przypomina wykrzywioną linię polskich granic; gipsowej głowy, która odwzorowuje postać

„wojaka” z prawicowych memów; intarsji z logo sklepu „Żabka”, a także półprzezroczystej maski z podobizną żaby Pepe (to już kolejny motyw z alt-rightowych stron). Jeżeli – zgodnie z tytułem – *Cursed obiad* ma przypominać scenierię wspólnego posiłku, praca przywodzi na myśl doprawdy przekłete spotkania, które upływają raczej na politycznych przepychankach niż dzieleniu się jedzeniem. W centrum pracy Zeic (Piskorskiej) znajduje się stół, pokryty w całości wycinkami z konserwatywnych mediów. Podobnie jak w pracy Jarzębak, przy jego nogach leży na poły ludzka głowa, którą można rozpoznać z internetu – tym razem jest to jednak obraźliwe przedstawienie mniejszości ukraińskiej. Obie instalacje sugerują wprost, że w dzisiejszej walce wizerunków górę bierze radykalnie prawicowa estetyka, a ich autorki uczestniczą – jak sądzę, na własną niekorzyść – w jej ciągłej i sensacyjnej reprodukcji. Zdają się przy tym schlebiać przekonaniu, że przechwycenie radykalnych – a nierzadko wręcz przemocowych – treści w galeryjnej przestrzeni skutkuje natychmiastowo ich krytycznym przetworzeniem, jak gdyby to same ściany białego sześcianu dokonywały pracy zapośredniczenia.

Na obronę Zeic (Piskorskiej) przywołać należy fakt, że jej instalacja – a właściwie: przestrzeń warsztatu zniweczonego przez pandemiczne obostrzenia – stanowi tylko początek dłuższego partycypacyjnego projektu, który może jeszcze przynieść wartościowe rezultaty. W tym samym pomieszczeniu pojawiła się ponadto inna jej praca (*Portret Narcyzy Żmichowskiej*), afirmująca kontrhegemoniczne narracje o historii polskiej kultury. Z kolei Jarzębak w symboliczny sposób uobecniła w swojej instalacji przeciwwagę dla prawicowych shitstormów poprzez przewiązanie rogów szklanego blatu białymi wstążkami. Trudno przeoczyć jednak zarówno dyskretny charakter tych elementów i ich „zwiewną” materialność, jak również konotacje rodem z kultu maryjnego (to z niego słynie Kalwaria Zebrzydowska – miejsce urodzenia artystki, siedziba znanego sanktuarium i ważne centrum stolarskiego rzemiosła, w którym powstała omawiana instalacja). Na wystawie *Pole bitwy* krytyczne zapośredniczenia, a także „cieplejsze”, mesjańskie propozycje przebudowy politycznej wspólnoty – do których nawiązuje na przykład queerowe, a przy tym świadomie modne, mieszczańskie malarstwo Jana Możdżyńskiego czy Mikołaja Sobczaka – nikną właśnie niczym wstążki w pracy *Cursed obiad*.

W opisanym powyżej otoczeniu „ginie” również praca Katarzyny Górnej – film *Sumo, walka trwa* z 2003 roku. Ów kanoniczny już przykład polskiej sztuki krytycznej – a przede wszystkim: feministycznej – poszerza *Pole bitwy* o ważną perspektywę

i przypomina o niezmiennie trwałej walce kobiet na polskich ulicach. W kontekście całej wystawy praca Górnej wydaje się mimo to osobliwie archaiczna – ale nie dlatego że temat podejmowany przez artystkę uległ dezaktualizacji, a raczej z tego powodu, że trudno dostrzec wokół wyraziste kontynuacje estetyki, do której odwołuje się Górna. Nie znaczy to, że takie rozwinięcia nie istnieją poza murami bielskiego BWA. Sama Liliana Zeic (Piskorska), która zaprezentowała na *Polu bitwy* dwie prace, należy dzisiaj do „pierwszej straży” zaangażowanej sztuki i pozostaje, jak sam pisałem gdzie indziej, jedną z najciekawszych artystek młodego pokolenia w Polsce. Jako artystka-kuratorka i założycielka galerii Jak Zapomnieć Karolina Jarzębak odgrywa istotną rolę w krakowskim środowisku queerowo-feministycznym. Pokazane na wystawie prace Nikity Krzyżanowskiej, która zamałowała mapy nadwiślańskiego kraju, kuratorka przyrównuje w swoim tekście do licznych ostatnio – lecz niezmiennie kontrowersyjnych – dyfamacji pomników w przestrzeni publicznej. W obrębie ekspozycyjnej dramaturgii trudno jednak zdać sobie sprawę z ich subwersywnego potencjału – najpewniej oczywistego dla tych, którzy obcują z twórczością Nikity poza instytucjami kultury (na przykład podczas artystycznych akcji kolektywu Kościół Nihilistów, które odbywają się w dawnych schronach i innych opuszczonych miejscach we Wrocławiu).

Z pewnością *Pole bitwy* imponuje jako ambitne przedsięwzięcie kuratorki, która na swoim koncie nie miała jeszcze tak rozbudowanej wystawy. Docenić należy przy tym wrażliwość Piekarskiej na tendencje, które kształtują się w polskiej sztuce na bieżąco, jak i jej odwagę w kontrastowaniu ich przykładów ze sztuką rozpoznawalnych i doświadczonych twórców, takich jak Robert Kuśmirowski czy Katarzyna Górna. Żałuję jednak, że kuratorka nie skorzystała z podobnych zestawień, aby zaprezentować postawy młodszych artystów w skonkretyzowany, angażujący sposób. Nie uwiodło mnie również jej spojrzenie na problematykę społeczną, do której odnoszą się zaproszeni autorzy. Tytuł wystawy *Pole bitwy* obiecuje widzowi doświadczenie, które towarzyszy obserwacji dwóch stron zaangażowanych w gorący konflikt, raz za razem wymieniających celne ciosy, sierpowy za prostym. Niestety, wystawę łatwiej odczytać jako opowieść o defensywie wszystkich środowisk, których polityczne postawy mieszczą się „na lewo” – a może, by powrócić do kartograficznej metaforyki, „na zachód” – od postaw tych radykałów, którzy publikują obraźliwe memy na forach tak zwanej nowej prawicy.

Arkadiusz Półtorak

Die Sonne nie świeci jak słońce

Trafostacja Sztuki, Szczecin
15 października – 29 listopada 2020
kurator: Jakub Gawkowski

Końcówka lat 90. i pierwsza dekada XXI wieku w wyobraźni millenialsów funkcjonuje przede wszystkim jako zbiór sentymentalizowanych obiektów oraz obciachowa estetyka, która po lekkim współczesnym tuningu prezentuje się całkiem *cool*. Przez ostatnie kilka lat na wystawach młodej sztuki oglądać można było niezliczone prace nawiązujące do bądź czerpiące z estetyki przełomu tysiącleci i na fascynacji ową wizualnością właściwie kończące. Gummy Turbo, brzydkie sweterki, dzinsy biodrówki i czerwone włosy Michała Wiśniewskiego – znamy to, trochę się z tego śmiejemy, ale i trochę to lubimy, pytanie jednak, właściwie co z tego? Ambitnej próby krytycznego wglądu w pierwsze lata XXI wieku podjął się ostatnio Jakub Gawkowski, który dla Trafostacji Sztuki w Szczecinie przygotował wystawę *Die Sonne nie świeci jak słońce*, udowadniając przy okazji, że jest jednym z najciekawszych kuratorów młodego pokolenia.



Nomeda & Gediminas Urbanas, Karaoke, wideo, 2001, fot. Andrzej Golić
dzięki uprzejmości artystów i Trafostacji Sztuki w Szczecinie



Grażyna Monika Olszewska/Rufus, Totem / Refid przez Polskę, instalacja, gra, 2020
fot. Andrzej Gólc, dzięki uprzejmości artystów i Trafostacji Sztuki w Szczecinie

nowym inwestycjom. Gra Olszewskiej i Rufusa jest prosta – trzeba napchać kieszenie monetami i uważać, by nie uderzać zbyt często w krowy pojawiające się na drodze pełnej samochodów właśnie sprowadzonych z Niemiec. Rajdowi towarzyszy dźwięk nerwowych klaksonów, mety nie ma, ale po drodze można podziwiać piękną architekturę, jakby wyjętą z banknotów euro. Jeśli poruszasz się zbyt wolno, przegrywasz.

Porażkę w wyścigu o kapitał może osłodzić odrobina (czarnego) humoru lub politycznej fantastyki. W 2001 roku, tuż przed prywatyzacją ostatniego oddziału państwowej Litewskiej Kasy Oszczędnościowej, Nomedą i Gediminas Urbonas nagrali grupę pracowników placówki odspiewujących piosenkę *Money, Money, Money* Abby. W filmie Adama Chodźki *Zbieracze* (2009) grupka sezonowych pracowników z Rumunii pracujących w Wielkiej Brytanii przy zbiorze truskawek montuje wideo z kronik filmowych przedstawiających zbiory owoców w pierwszej połowie XX wieku, a przy okazji fantazjują o tym, co by było, gdyby to Brytyjczycy masowo przyjeżdżali do Rumunii do prac sezonowych. Działaniem już całkiem na serio jest projekt Martyny Hadyńskiej *Inicjatywa Opiekunek i Opiekunów*, będący nieformalną grupą zrzeszającą emigrantów wykonujących pracę opiekunkczą w Niemczech. W Trafostacji obejrzeć można było rejestrację spotkania kilku opiekunek, spisanych przez Hadyńską. Filmowi towarzyszył także wydrukowany osobno *Manifest opiekunek i opiekunów*,

w którym w kilku podpunktach przedstawione zostały problemy i postulaty tej grupy zawodowej. W takim mieście jak Szczecin, gdzie emigracja zarobkowa do Niemiec jest zjawiskiem powszechnym, znalazłoby się zapewne wiele osób, które mogłyby się pod tymi postulatami podpisać.

Unia Europejska to jednak nie tylko wspólna ekonomia, ale także – a dzisiaj kto wie czy nie przede wszystkim – pytanie o wspólną tożsamość. Czy potrafimy na w sumie nieszczególnie wielkim kontynencie, jakim jest Europa, pomieścić wszystkie nasze tradycje, aspiracje i ambicje? Żartobliwą odpowiedzią na to pytanie jest fantastyczna seria map Société Réaliste (*Culture States*, 2008–2009), na których każde państwo dostaje swoje wymarzone historyczne terytorium. Kontynent puchnie, problem wieloetniczności rozwiązuje się sam, a komfortową izolację od reszty sąsiadów zapewniają zagadkowe obszary *terra incognita*. Z mapami Société Réaliste zestawione zostały trzy prace Slavs & Tatars opowiadające, na różne sposoby, o przekornym charakterze kultury słowiańskiej, która nie poddaje się europejskiej unifikacji – jest niesforna niczym „ę” wypowiedziane przez Brytyjczyka albo Francuza. Tego kulturowego optymizmu nie dzielą jednak Flo Kasearu i Ive Tabar, których dokumentacje działań performatywnych znalazły się na wystawie. W 2005 roku Kasearu wykonała performans, w którym była ubrana w strój ludowy i trzymała napis: „Jestem martwa”. Z kolei w 2007 roku podczas wymiany studenckiej w Berlinie przechadzała się po mieście w ludowym stroju i próbowała zainteresować przechodniów kulturą Estonii, ale raczej bez efektów. Ive Tabar – radykalny performer ze Słowenii wykorzystujący w działaniach własne ciało – w przededniu wejścia Słowenii do UE ozdobił swój paznokieć państwowym herbem, po czym go wyrwał, a w krwawiącą ranę wbił małą flagę UE. Samo oglądanie tej akcji boli, pomimo zapośredniczenia przez monitor i bezpiecznego otoczenia wyciemnionej galerii. Gest Tabara jest niesamowicie emocjonalny, a jego perswazyjność granicząca z groteską niewątpliwie bliska moralizatorskim akcjom Zbigniewa Warpechowskiego. No ale naród to coś, co budzi emocje i domaga się krwi, więc jeśli ceną bycia w narodowej wspólnotie jest wyrwanie sobie paznokcia, to warto to zrobić. Gorzej, jeśli w niej nie jesteś, bo nie masz swojego państwa ani narodu, jesteś reprezentantką grupy znikąd, nigdzie niechcianej. Na wystawie w Trafostacji opowiada o tym praca Małgorzaty Mirgi-Tas – długi tkaniowy patchwork, na którym przedstawione zostały sceny z życia romskiej społeczności.

A co, jeśli twoja narodowa przynależność trochę zaczyna cię uwierać i tak naprawdę marzysz, żeby być kimś innym, gdzieś indziej? Oczywiście,

Wystawa *Die Sonne nie świeci jak słońce* to okazja, by zanurzyć się w fascynującej atmosferze przełomu tysiącleci, ale znajdziemy na niej prace, których wymowa odwołuje się do palących problemów współczesnej Europy.

najlepiej być kimś z kraju uprzywilejowanego. Próbę realizacji tej fantazji udokumentował Marko Raat w filmie *Z powodów estetycznych* (1999) – bohater jego wideo, Andreas Kurg, to estoński historyk sztuki, który postanowił przenieść się do Danii, ponieważ jest fanem duńskiej architektury. W filmie widzimy, jak Kurg podróżuje po Danii, opowiada o kolejnych architektonicznych perełkach, a w międzyczasie stara się uzyskać duńskie obywatelstwo. Bez powodzenia – w Danii lat 90. pomysł, żeby obywatel państwa postkomunistycznego przeniósł się na Zachód po prostu z powodów estetycznych był niezrozumiały. Sukcesem zakończyły się za to starania Tani Ostojić, która do sprawy legalizacji swojego pobytu w UE podeszła dużo rozsądniej – ogłosiła w prasie i internecie, że szuka męża z paszportem UE i udało się jej takowego znaleźć. Swoją drogą ciekawe, ilu mieszkankom i mieszkańcom gorszej części Europy udało się zrealizować podobny projekt bez nazywania go sztuką.

Wystawa *Die Sonne...* to okazja, by zanurzyć się w fascynującej atmosferze przełomu tysiącleci, ale znajdziemy na niej prace, których wymowa odwołuje się do palących problemów współczesnej Europy. Dyskusja o narodzie to w końcu dyskusja o normie, regułach, władzy i wypaczeniu. Niepokojący charakter europejskiego dizajnu uświadamia Henrike Naumann, która ikony burżuazyjnego dobrobytu – krzesła Marcela Breuera i wyciskarki do cytrusów Philippe’a Starcka – przerabia na karabin snajperski. Refleksję nad spuścizną kultur narodowych proponuje także praca Zuzanny Czebatuł, na którą składają się trzy odlewy stopy figury mitologicznego Sygurda, pozyskane „na dziko” z pomnika Bismarcka w berlińskim Tiergarten. Absurdalne, wyabstrahowane ze swojego kontekstu stopy robią wrażenie głównie z powodu swoich rozmiarów, oddają bowiem skalę narodowych ambicji twórcy i zleceniodawców tego dzieła. Temat europejskiego romantyzmu i jego politycznych konotacji został poruszony w nowym filmie kolektywu APART (*Unwelcome*, 2020) – główny bohater błąka się po słowackich górach, gdy nagle na niebie dostrzega śledzące go drony. Ucieczka od cywilizacji i jej reguł okazuje się niemożliwa, technologia może nas inwigilować już wszędzie. Na wystawie w Trafostacji nieprzypadkowo zostały też umieszczone prace Karoliny Breguły z serii *Niech nas zobaczą* i materiały archiwalne Lambdy Warszawa – są to świadectwa pionierskich czasów, gdy dyskurs LGBT dopiero kształtował się w Polsce, by z czasem być identyfikowanym jako zagrożenie napływające ze „zgniętego Zachodu”.

Jeśli na początku wystawy odczuć można było nutę entuzjazmu towarzyszącego europejskiemu zjednoczeniu, to końcówka nastraja raczej pesymistycznie. Szesnaście lat po wcieleniu w obszar UE państw byłego bloku wschodniego trudno mówić o kwitnącej tolerancji i poczuciu jedności

członków tej struktury. Niektórzy już się z niej wymiksowali, do czego nawiązuje praca Michała Iwanowskiego. Artysta, na co dzień mieszkający w Cardiff, po brexitowym referendum w 2016 roku postanowił odbyć pieszą wędrówkę z Walii do Polski, a jej przebieg i nawiązywane podczas niej relacje udokumentował w filmie *Polacy do domu*. Narrację o „europejskiej okupacji” Polski wymownie odzwierciedla szkic do obrazu *Divina Polonia* Franciszka Starowieyskiego, zamówionego w 1998 roku przez Bronisława Geremka. Na rysunku Starowieyskiego boska Polska jest porwana przez świecę Europę-byka, a dzieło w swoim ostatecznym kształcie zawisło na ścianie polskiego przedstawicielstwa w Brukseli. Na wystawie w Trafo jest on ironicznie zestawiony z pracą syna Starowieyskiego, Mikołaja Bibersteina, który jak nastolatek asystował przy pracach nad *Divina Polonia*. Była to dla niego także okazja, by po raz pierwszy odwiedzić dzielnicę gejowską w Belgii i poobserwować jej życie nocne. Biberstein squeerował obraz ojca – jego Polonia oprócz bujnego biustu ma także penisa, gęsto owłosione nogi i siedzi na krowie z groteskowo wywalonym jęzorem, która pędzi przez puste pole spowite dymem z pobliskiej fabryki. Zestawione ze sobą dwie Polonie świetnie puentują obecne ideologiczne spory w Polsce, która przecież od co najmniej 10 lat wydaje się podzielona na pół, a wojna kulturowa pomiędzy obiema tymi frakcjami ciągle przybiera na sile.

Die Sonne nie świeci jak słońce to bodaj pierwsza tak duża i ambitna wystawa kuratorowana samodzielnie przez Jakuba Gawkowskiego, jeszcze nie tak dawno studenta budapeszteńskiego Central European University, a dzisiaj kuratora Muzeum Sztuki w Łodzi. Trzeba przyznać, że jest to bardzo dobry początek – wystawa w Trafostacji Sztuki była błyskotliwa, bardzo aktualna, nieprzegadana, adekwatna do lokalnego kontekstu (strefa przygraniczna Polska–Niemcy), dawała wgląd w problematykę europejskiego zjednoczenia i tożsamości z wielu różnych stron. Duży plus należy się za dokumentację wystawy w formie wirtualnego spaceru, dzięki czemu można ją ciągle oglądać (ze wszystkimi filmami) na stronie Trafo. Organizacja tej prezentacji w Szczecinie oczywiście nie jest przypadkiem – Gawkowski to w końcu uczeń Stanisława Rukszy, jak widać – z powodzeniem kontynuujący jego model krytycznego kuratorstwa. Biorąc pod uwagę, że ostatnimi czasy możemy zaobserwować raczej odpływ wartościowych osobowości z Polski (dość wymienić Joannę Zielińską, Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa czy Agnieszkę Sosnowską), rozwój kariery i talentu takich postaci jak Gawkowski zdecydowanie cieszy. Byle tak dalej – czekam na kolejne wystawy.

Karolina Plinta

AGNIESZKA CHMIELEWSKA

Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019

„Problemem, na który natknęłam się, pracując nad tą książką, był brak opracowania genezy i historii polskiego pola sztuki w kategoriach socjologii Pierre’a Bourdieu” – pisze w zakończeniu swojej interesującej książki Agnieszka Chmielewska (s. 305). Zdanie to nie tylko sporo mówi o przeoczeniach, pustkach i brakach w rodzimych historii sztuki i piśmiennictwie historyczno-artystycznym poświęconym pierwszej połowie XX wieku. Jeszcze więcej dowiadujemy się z niego o samej książce, jej autorce i sposobie konstruowania dyskursu, na jaki się tutaj zdecydowała. *Wyobrażenia polskości...* są bowiem obiecującą próbą interpretacji wybranych aspektów sztuki okresu II Rzeczypospolitej w ujęciu nie tyle historyczno-artystycznym – brak więc tutaj (niestety) formalnych analiz i interpretacji samych dzieł sztuki – ile raczej socjologicznym. Ujęciem, dodajmy od razu, udanym i uczciwie spłacającym dług zaciągnięty u autora *Reguł sztuki*, a jednocześnie – wraz z przeniesieniem na grunt polski stworzonego przez Bourdieu pojęcia pola sztuki – świetnie uzupełnionym o koncepcje zapożyczone od Pascale Casanovy (model funkcjonalny światowej republiki literatury) i Tomasza Zaryckiego (model symbolicznej kompensacji peryferyjności).

Rozchodzi się tutaj o sposoby konstruowania i dystrybucji tytułowych „wyobrażeń polskości”, przyszpilonych jak owad do deski w dwóch zasadniczych dla narracji Chmielewskiej momentach historycznych, będących zarazem horyzontami zdarzeń: w roku 1925 i 1937. Koncept polegający na tym, by skoncentrować się na tych właśnie dwóch datach, jest tyleż zgrabny, co wdzięczny. Nie dziwi więc, że nie po raz pierwszy został zastosowany do opisu i analizy funkcjonowania sztuki oficjalnej II Rzeczypospolitej oraz sztuki polskiej okresu dwudziestolecia międzywojennego w kontekście konstruowania tytułowych „wyobrażeń polskości”. A na nie składa się w książce szeroko pojęta „naszość” w polu sztuk plastycznych wytwarzana za pomocą a to stylu narodowego/stylów narodowych, a to wykorzystania folkloru i ludowości, a to w końcu wygenerowania „całego kompleksu cech uważanych za specyficzne dla danego narodu”, jak pisze autorka (s. 18). Rok 1925 to data słynnej – bardzo skądinąd dla Polski pomyślniej – paryskiej

Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa. W roku 1937 zaś, również w Paryżu, odbyła się Międzynarodowa Wystawa *Sztuka i technika w życiu współczesnym* z takimi ikonicznymi dla kultury wizualnej i ikonosfery XX wieku realizacjami, jak prezentowana w pawilonie hiszpańskim *Guernica* (1937) Pabla Picassa czy gargantuiczna, wieńcząca pawilon radziecki rzeźba *Robotnik i kołchoźnica* (1937) autorstwa Wiery Muchiny. Choć i pomysł na zestawienie i porównanie dwóch znaczących dla historii wystawiennictwa dat nie jest nowy, to w przypadku książki Chmielewskiej z pewnością po raz pierwszy został użyty na taką skalę i z taką konsekwencją.



Dwie daty będące zarazem dwiema cezurami i perspektywicznymi skrótami dwóch dekad dwudziestolecia zarazem porządkują strukturę całej książki, która podzielona została na dwie podporządkowane im części. Obie zostały zaś podzielone na identycznie zatytułowane rozdziały, tak jakby część druga, dotycząca roku 1937, była lustrzanym odbiciem pierwszej, poświęconej rokowi 1925. W każdej więc części autorka nakreśla mapę pola sztuki, pokazuje propozycje artystów, których każdorazowo dzieli na artystów dominujących, pretendentów i tych, którzy znajdują się, wedle jej słów, na „pozycjach nowo ustanowionych”, jak również zajmuje się upodobaniami publiczności, którą dzieli na „krąg opiniotwórczych elit” i „ludzi ciekawych”. Aby symetria była idealna, a rok 1925 dokładnie odbijał się w 1937, w każdej części śledzimy losy tych samych artystów (i jednej artystki). Są to: Wojciech Kossak, Jacek Malczewski i Władysław Jaroński (artyści dominujący w 1925 i 1937 roku), Zofia Stryjeńska, Władysław Skoczylas, Jan Szczepkowski i Wojciech Jastrzębowski (pretendenci w 1925

zapożyczonego od Bourdieu zwyczajnie się opłaca?”. Książka bowiem, pomimo wyrafinowanej i łączącej kilka stanowisk teoretycznych metody mapowania pola sztuki (oficjalnej) w dwudziestolecie międzywojennym, której – *vide* otwierający recenzję cytat – mało kto u nas stosuje w stosunku do tego okresu, zdaje się w zasadzie wyważać otwarte już – choć przy użyciu innego zestawu kluczy – drzwi. Mapa polskiego pola sztuki oficjalnej została tutaj bowiem tak zrekonstruowana, że sama autorka w podsumowaniu pierwszej – dotyczącej 1925 roku – części stwierdza, że... „zebrany w tej części materiał potwierdza przyjętą w dotychczasowej literaturze przedmiotu tezę, że w latach 20. poszukiwania charakteru narodowego w sztuce wiązały się głównie z koncepcją stylu narodowego” (s. 161). Być może więc postulat wprowadzenia modelu opisanego wypracowanego przez Bourdieu, którego brak w polskich badaniach nad rodzimą sztuką pierwszej połowy XX wieku tak doskwiera autorce, został właśnie – paradoksalnie – oddalony, jeżeli jego pionierskie zastosowanie, do jakiego dochodzi w *Wyobrażeniach polskości...*, prowadzi jedynie do

Koncept polegający na tym, by skoncentrować się na latach 1925 i 1937, jest tyleż zgrabny, co wdzięczny. Nie dziwi więc, że nie po raz pierwszy został zastosowany do opisu i analizy funkcjonowania sztuki polskiej okresu dwudziestolecia międzywojennego w kontekście konstruowania tytułowych „wyobrażeń polskości”.

roku zaliczeni w poczet artystów dominujących w 1937 roku), Stanisław Szukalski, który z „pozycji nowo ustanowionych” A.D. 1925 awansował do grona pretendentów w roku 1937, jak również pretendent z roku 1937, Tadeusz Cieślowski (syn), i dwoje relatywnie młodych w 1937 roku i spozycjonowanych w odniesieniu do tego roku na nowo wskazanych miejscach artystów: Mieczysław Szymański oraz Jan Bogusławski. Możliwe, że ta idealna prawie symetria, zakłócona jedynie niekonsekwentnymi nieco i bardzo nieodległymi wycieczkami a to w kierunku kapistów, a to awangardy spod znaku „a. r.”, sprawia, iż książka traci na odkrywczości i błyskotliwości i staje się nieco przyciężka. Nie jest to jednak jej największa wada, a raczej kwestia stylu.

Jeżeli miałbym wskazać pewien mankament sposobu opowiadania historii obranego przez Chmielewską, użyłbym argumentu z ekonomii poznania, który sprowadzić można do pytania: „Czy wprowadzenie analizy opartej na modelu

zweryfikowania wysnutych już za pomocą innych metod wniosków? Pytanie to nie wydaje mi się małostkową złośliwością, jeśli wziąć pod uwagę również konkluzje, do jakich autorka dochodzi w drugiej (poświęconej 1937 rokowi) części książki. I tam, pomimo zawartych tu interesujących studiów przypadku, całość ogranicza się do powtórzenia i sprawozdania wielokrotnie już ogłaszanych rozpoznać i sądów.

Wyobrażenia polskości... obfitują także w miejsca, które określić można polemicznymi. Te zaś dotyczą rozmaitych kwestii. I tak, na przykład, wielką wagę autorka przykładu do badań prasoznawczych i właśnie na podstawie analizy dyskursów prasowych rekonstruuje szmat pola sztuki polskiej tamtego okresu. Można powiedzieć właściwie, że obok życia wystawienniczego (z dwiema paryskimi ekspozycjami jako dyskursywnymi zwornikami) to dość swobodnie dobrana prasa (branżowa, artystyczna, codzienna i brukowa) staje się drugim obszarem, którego zbadanie umożliwia

Chmielewskiej mapowanie pola sztuki. Taka operacja przynosi jednak różne rezultaty, według mnie obnażające ograniczenia takiej metody. Jest tak na przykład wtedy, kiedy dostajemy obfite i ciągnące się przez kilka stron cytaty z „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” dotyczące Kossaka, które mają stanowić dowód na jego dominującą pozycję w polu sztuki w latach 30. Operacja tego typu wydaje się jednak nieco ryzykowna, jeśli wykonamy eksperyment myślowy polegający na wyobrażeniu sobie badania sztuki polskiej początku XXI wieku na podstawie prasy brukowej i kolorowej za 100 lat. Czy tacy przyszli badacze i badaczki nie doszliby do przekonania, że artystką dominującą naszych czasów była Hanna Bakuła, a jej pozycja w polu prasy zagrożona była jedynie przez słynną malarkę Magdę Gessler?

Kossak w ogóle staje się tutaj postacią polemiczną. A to za sprawą bardzo istotnego i interesującego spozycjonowania go w książce, zarówno w polu sztuki, jak i w dyskursie antysemitycznym dwudziestolecia. Nie jest nowością, że niektórzy członkowie domu Kossaków, w tym i Wojciech, mieli na swoim koncie wypowiedzi otwarcie antysemityczne, czym doskonale wpisywali się w wyobrażenia polskości międzywojnia. Jednak nie były to te wypowiedzi o „wspaniałej sztuce aryjskiej” i „żydowskiej plutokracji”, które zostały mu przypisane w książce (s. 192). Sprawozdawane i imputowane Kossakowi sądy wypowiedział bowiem nie on sam, lecz francuski malarz Paul Albert Besnard, z którym spotkanie Kossak opisywał i którego antysemityczny monolog przywoływał we *Wspomnieniach* (dziele, tu pełna zgoda, obrzydliwie małostkowym i absurdalnie grafomańskim). Jeśli już przy Kossaku i kwestii arbitralnie dobranych źródeł jesteśmy, wypada zapytać, dlaczego autorka postawiła właśnie na niego i Malczewskiego. Dlaczego jako przykłady artystów dominujących, jak ich nazywa, nie pojawili się, bo ja wiem, Wojciech Weiss albo Józef

Mehoffer? Szkoda także, że Chmielewska nie oddała się refleksji nad synami dwóch słynnych ojców, których pozycję w polu sztuki dwudziestolecia bada. Przeanalizowanie dwóch przypadków: syna Wojciecha – Jerzego Kossaka i syna Jacka – Rafała Malczewskiego, którzy w 1925 roku pozycjonowaliby się chyba w polu artystów pretendentów, w 1937 roku zaś z pewnością byłiby zaliczani w poczet artystów dominujących, byłoby, jak sądzę, wielce pouczające i wprowadzałoby niedostrzeżony w *Wyobrażeniach polskości...* istotny aspekt rodzimego pola sztuki: koneksje rodzinne i zobowiązania towarzyskie.

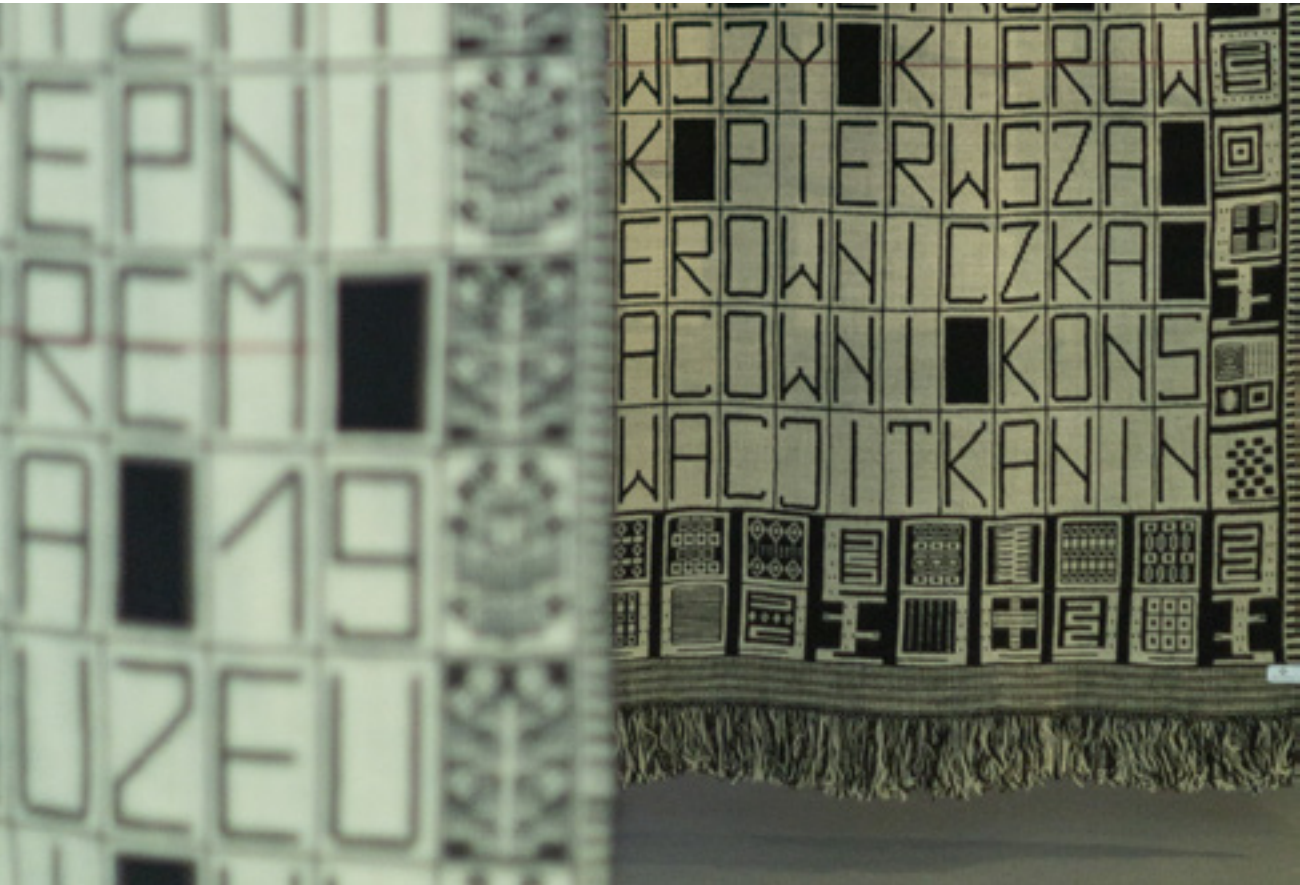
Można polemizować też z jednym z głównych twierdzeń drugiej części książki, wedle którego w 1937 roku „charakter narodowy działu polskiego [na wystawie paryskiej] zszedł na dalszy plan, a ludowość i oparty na niej styl narodowy odgrywały dużo mniejszą rolę niż w 1925 roku” (s. 235). Bo czym, jeśli nie ludowością, były takie jego elementy, jak (wymieniam za Iwoną Lubą): Dział Sztuki Ludowej przygotowany przez Annę Pawlikowską wspólnie z Hanną Ludańską, katalog z informacjami na temat mody i współczesnego wzornictwa inspirowanych motywami ludowymi, projekcja pełnometrażowego filmu *Halka* (1937) na motywach opery Stanisława Moniuszki w reżyserii Juliusza Gardena i z dialogami Jarosława Iwaszkiewicza oraz filmy dokumentalne *Kujawiak* (1935) i *Tańce śląskie* (1935) w reżyserii Eugeniusza Cękalskiego?

Nie wiem wprawdzie, jak potoczyłaby się polemika z tymi i innymi zawartymi w *Wyobrażeniach polskości...* tezami i sądami, z pewnością jednak – wedle życzenia samej autorki – książka stanowi raczej otwarcie niż zamknięcie dyskusji w zakresie przekopywania pola sztuki polskiej międzywojnia.

Wojciech Szymański

Działy otwarte / Działy zamknięte

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
5 listopada 2020 – 11 kwietnia 2021
zespół kuratorski pod kierunkiem Marty Kowalewskiej:
Dominika Krogulska-Czekalska, Małgorzata Markiewicz, Marcin Różyc



Działy otwarte / Działy zamknięte, fragment wystawy dzięki uprzejmości Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Instytucje są jak ludzie – niektóre po prostu mają w życiu pod górkę. Tak jak Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, druga największa obok Muzeum Sztuki instytucja sztuki w tym mieście, w którym poza nimi działają przede wszystkim galerie niezależne, takie jak Galeria Czynna, Galeria WY i Pracownia Portretu, oraz Galeria Miejska, o której słyszeć tylko wtedy, kiedy wybucha tam jakaś afera. W odróżnieniu od tej ostatniej kłopotliwe w CMWŁ są nie lokalne układziki i akademicki beton okupujący stołki, a sam profil muzeum. Powstałe jako Muzeum Historii Włókiennictwa w 1960 roku z inicjatywy Krystyny Kondratiuk, wcześniej będące jeszcze oddziałem MS, muzeum od zarania związane jest z historią przemysłu włókienniczego, na którym w gruncie rzeczy zbudowana została cała Łódź – jeszcze w XVIII wieku prowincjonalna miejscina, a po kilku dekadach od powstania pierwszych fabryk największy obok Górnego Śląska ośrodek

przemysłowy na ziemiach polskich. Ale to tylko początek. Z czasem usytuowane w Białej Fabryce Ludwika Geyera muzeum zaczęło zajmować się na coraz większą skalę rozmaitymi zjawiskami związanymi z włókiennictwem, w tym modą i tkaniną artystyczną. W 1972 roku odbyło się w nim pierwsze Triennale Tkaniny, impreza kontynuowana do dzisiaj – ostatnia edycja miała miejsce dwa lata temu. Jednak Kondratiuk powoływała tę imprezę do życia wtedy, gdy Magdalena Abakanowicz była u szczytu kariery, a tkanina artystyczna – między innymi za sprawą Abakanowicz oraz Jolanty Owidzkiej – jako medium święciła triumfy. Dziś sytuacja wygląda zgoła inaczej. Każde klasyczne medium było już ogłaszane martwym, ale o ile nikt raczej na serio

nie bierze wieszczę o końcu malarstwa, o tyle organizowanie imprez poświęconych wyłącznie tkaninie artystycznej to jednak pudrowanie trupa. O ile więc dla MS mit założycielski kolekcji grupy „a. r.” to *ever-green*, o tyle CMWŁ musi wciąż próbować wymyślać się na nowo. I stara się, czego świadectwem jest otwarta jeszcze pod koniec zeszłego roku jubileuszowa wystawa *Działy otwarte / Działy zamknięte*.

Już *Splendor tkaniny* z 2013 roku w warszawskiej Zachęcie uświadamiał, że historia tkaniny jako autonomicznego medium jest właściwie zamknięta. Dziś pojawia się ona albo jako nośnik nostalgii – jak u Pauliny Ołowskiej – albo obarczony znaczeniem intymny materiał quasi-rzeźbiarski – jak w kurty nie uszytej z ubrań osób w kryzysie bezdomności przez Franciszka Orłowskiego czy też w ciuchach ze *Strachów* Daniela Rycharskiego, należących do queerowych mieszkańców wsi. Istnieje więc na podobnej zasadzie, jak, dajmy na to, balet – jako niszowe hobby przebijające się do głównego nurtu głównie wtedy, gdy kanibalizują je dziedziny pokrewne. Wyjątki można policzyć na palcach jednej ręki – tkaniną w konsekwentny sposób posługują się dziś przede wszystkim Małgorzata Mirga-Tas, Monika Drożyńska i Małgorzata Markiewicz.

W obszarze mody zdaje się drzemać największy potencjał dla łódzkiego muzeum w czasie, gdy stanowiąca ważny składnik jego tożsamości tkanina artystyczna jest coraz bardziej zajeżdżającą naftaliną ciekawostką z przeszłości.

Ta ostatnia na zaproszenie głównej kuratorki CMWŁ, Marty Kowalewskiej, stała się jedną ze współtwórczyni łódzkiej wystawy, obok drugiej artystki, Dominiki Krogulskiej-Czekalskiej, i kuratora oraz krytyka mody Marcina Różyca. Każde z nich zajęło się osobnym wycinkiem obszernej kolekcji muzeum i stworzyło własne rozdziały wystawy, opowiadane z perspektywy tkaniny artystycznej, tkaniny przemysłowej i odzieży.

Najbardziej „techniczne” podejście do materii tkaniny prezentuje w swojej części wystawy kierowniczka Pracowni Tkaniny Dekoracyjnej na łódzkiej ASP Dominika Krogulska-Czekalska. Jej narracja rozpięta jest między rekonstrukcjami tkanin zabytkowych, takich jak pasy kontuszowe, będących dziełem współzałożyciela, a pod koniec lat 70. dyrektora CMWŁ, Adama Nahlika, oraz nowymi ornamentami na tkaninach żakardowych autorstwa studentek i studentów pracowni Krogulskiej-Czekalskiej. To ramowanie dobrze oddaje

zresztą dzisiejszą pozycję tkaniny na drabince edukacji artystycznej – choć na niektórych uczelniach, włącznie z ASP w Warszawie i Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu, istnieją pracownie tkaniny artystycznej, raczej trudno odnaleźć ich adeptów wśród finalistów kluczowych studenckich konkursów, takich jak na przykład Artystyczna Podróż Hestii. Absolwenci i absolwentki wydziałów tkaniny nie „artystycznej”, a „dekoracyjnej” całkiem dobrze za to odnajdują się w polu dizajnu.

Małgorzata Markiewicz z perspektywy tkaniny artystycznej proponuje herstoryczny rajd przez kolekcję obejmującą zarówno dość niszowe przykłady tkaniny artystycznej, jak i tkaniny ludowej. W gronie tych pierwszych znajdują się prace mniej znane niż choćby ikoniczne abakany, a noszące wyraźnie feministyczny rys, jak *Biusto-nogi* Lidii Cankovej z 1983 roku, wyglądające jak nieco zgrzebny dzianinowy odpowiednik lamp-fetyszy Aliny Szapocznikow. Z drugiej strony Markiewicz dokonuje też korekty tekstów o kobietach związanych z historią muzeum, które w archiwalnych publikacjach opisywane są męskimi końcówkami – jako dyrektorzy, kierownicy czy historycy sztuki. Artystka dopisuje więc stosowne feminatywy rękami tkaczek z Janowa na Podlasiu, wplatających

fragmenty biogramów w dwuosnowowe tkaniny z tradycyjnymi motywami zdobniczymi.

Językowe wymazywanie historii łódzkich kobiet, nie tylko dyrektorek i kuratorek, ale zwłaszcza robotnic, widoczne jest nie tylko w historiografii, ale też w przestrzeni samego miasta, w którym jedną z głównych ulic jest aleja Włókniarzy, a nie włókniarek. Językowe wyparcie to zresztą tylko zwieńczenie historii nadużyć. Przy historycznym reportażu Marty Madejskiej zatytułowanym właśnie *Aleja włókniarek* – zwłaszcza w rozdziałach dotyczących jeszcze czasów carskich oraz międzywojnia – Dickensowskie opisy biedy dziewiętnastowiecznego Londynu wydają się sielanką. Nagminne oszukiwanie w metrykach i zatrudnianie nieletnich, głodowe pensje, śrubowanie norm i ignorowanie wszelkich przepisów prawa pracy, wyrzucanie na bruk za zmyślone przewiny, a przede wszystkim zorganizowany system seksualnego wykorzystywania pracownic przez fabrykantów, zarządców

Działy otwarte / Działy zamknięte, fragment wystawy dzięki uprzejmości Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi



i majstrów przez dekady stanowiły właściwie normę. Włókniarki były nie tylko faktycznymi budowniczymi nowoczesnej Łodzi, ale i niesłyszczanymi ofiarami przezuwanymi i wypływanyymi przez „paszczę bawełnianego potwora”, że posłużę się słowami Karola Hillera.

Historia łódzkich włókniaerek pojawia się też w samym centrum wystawy, w części przygotowanej przez Marcina Różyca. Półabstrakcyjnemu floralno-płomienistemu gobelinowi Joanny Hasior towarzyszą tu: roboczy fartuch z lat 80. XX wieku, charakterystyczne chusty noszone przez włóknarki w międzywojniu czy zdjęcie jednego ze strajków z tego samego czasu (to właśnie łódzkie włóknarki przeprowadziły w 1938 roku najdłuższy w polskiej historii strajk okupacyjny, trwający 108 dni). Tkanina artystyczna, przemysłowa, ubiór, wreszcie współczesne prace artystów i artystek wizualnych tworzą tu odrębne mikroopowieści. Różyc w typowy dla siebie sposób miesza media i porządki, jak wcześniej choćby w *Wielkich sarmatach tego kraju / Wielkich sarmatkach tego kraju* w BWA Tarnów. Jednak zamiast jednego ciągłego eseju wizualnego buduje raczej kolekcję wizualnych felietonów. Z korzyścią dla wystawy, bo mieszczą się na niej bez szwanku tak różne przedmioty, jak ubranie chińskiego generała z XIX wieku, perski dywan i łowicki strój ślubny z końca lat 20. XX wieku (przepiękny zresztą i na poziomie czysto estetycznym ze swoimi zestawieniami kremowych bieli, czystych intensywnych różów i głębokich zieleni oraz granatów zdecydowanie deklasujący wszystkie inne obiekty na wystawie).

Tkanina artystyczna pełni w tych kuratorskich instalacjach funkcję czystej dekoracji. I często nie jest to tkanina w żaden sposób awangardowa, a sprowadzona do roli tła, w czym dopatrywać by się można rodzaju metakomentarza do znaczenia poszczególnych mediów. Pierwsze skrzypce gra za to zgodnie z planem moda, przede wszystkim liczne projekty Domu Mody Przemysłu Odzieżowego „Telimena” – suknie z gładkich jedwabi milanowskich, z motywami nawiązującymi do ludowych ornamentów, astrologii i Kopernika, szyte na pokazy za żelazną kurtyną – najbliższe haute couture wytwory Polski Ludowej. W zbiorach muzeum znaleźć można też wyroby branży odzieżowej od haute couture dalekie, choć na swój sposób reprezentujące też znaczące elementy kultury wizualnej – jak przegięte złote szpile z Deichmanna nabite ćwiekami, przypominające spauperyzowaną wersję stylówki Lady Gagi z epoki *Born This Way*. W stworzonej na wystawę rzeźbie odtwarza je Wiktoria Walendzik. Artystka ubrała w nie postać dziewczyny z ludowej makatki, która nachylając się przy karmieniu dwóch wielkich czarnych wilków, pochodzących z jeszcze innej ludowej tkaniny, eksponuje obfite kształty.

Późna, pochodząca z Galicji drugiej połowy XIX wieku wersja tradycyjnego żupanu pojawia się z kolei w obrazie Krzysztofa Gila, nawiązującego przy okazji do *Autoportretu w stroju szlacheckim* Maurycego Gottlieba. Tak jak dla dziewiętnastowiecznego malarza o żydowsko-polskiej tożsamości taki dobór stroju stanowił rodzaj podwójnej prowokacji, wymierzonej w tradycjonalistów zarówno polskich, jak i żydowskich, tak dla Gila, malarza romsko-polskiego, żupan staje się

narzędziem tożsamościowej gry. Na autoportrecie namalowanym w konwencji siedemnastowiecznych portretów reprezentacyjnych malarz trzyma w dłoniach postać kobiecą, drobną jak figurki fundatorów w dawnym malarstwie religijnym. Błękitnooka kobieta to wyobrażenie prababki artysty, która poślubiła Roma, a w kolejnych pokoleniach przywoływana była właśnie ze względu na swoją nieromską urodę. Gdyby któreś z dzieci urodziło się z jej błękitnymi oczami, w kraju niezbyt przychylnie nastawionym do mniejszości miałoby w życiu łatwiej, myślano. Gil się nie urodził – i w autoportrecie na wzór Gottlieba afirmuje swoją identyfikację z dwiema tożsamościami.

Do innego rodzaju reprezentacyjnego portretu odnosi się wreszcie Przemek Branas, który w Łodzi prezentuje rzeźbę zbudowaną z kartonów po ubraniach luksusowych domów mody. Branas, weteran śmietnikowych eskapad mających na celu poszukiwanie materiałów rzeźbiarskich, który niegdyś przetapiał wosk ze znalezionych w cmentarnych kontenerach resztek zniszczonego, a teraz podczas florenckiej rezydencji gromadził wyrzuczone w pobliżu drogich butików pudła po butach i ubraniach marek Prada, Louis Vuitton czy Dior, zbudował z nich męską postać na cokole z kartonów po bananach z Biedronki. Pobrmiewa w niej i echo florenckich rzeźb z loggi Uffizich, i kpiarskich komentarzy na temat zachodnich wyobrażeń o biednym i „dzikim”. Wschodzie w duchu Olega Kulika. Dziś komercyjna sztuka środka jest w końcu mocno zunifikowana, a czy artysta pochodzi z Nowego Jorku czy z Jarosławia, poznać można po materiałach, których używa, i ciuchach, w których pojawia się w galerii. Jak mawia kolega po piórze, Dorian Batycka – prawdziwa granica między Europą zachodnią i wschodnią przebiega tam, gdzie kończą się balenciagi, a zaczynają najki.

I choć cała wystawa oparta jest na muzealiach i archiwach, to właśnie w miejscach, w których animowane są obiekty z kolekcji modowej, dzieją się rzeczy najciekawsze. I w tym obszarze „włókiennictwa” – obok opracowywania historii lokalnego przemysłu i jego przez długi czas niemych bohaterek – zdaje się drzemać największy potencjał dla łódzkiego muzeum w czasie, gdy stanowiąca ważny składnik jego tożsamości tkanina artystyczna jest coraz bardziej zajeżdżającą naftaliną ciekawostką z przeszłości. W końcu nie bez powodu jednodniowa prezentacja *Konfekcji* Tomasza Armady, która odbyła się tu w 2018 roku, rezonowała o wiele szerzej niż późniejsze monumentalne 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny.

Piotr Policht

PIOTR ŁAKOMY, Pod jednym dachem

Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski
27 listopada 2020 – 10 stycznia 2021

Piotr Łakomy w rodzinnym Gorzowie Wielkopolskim pokazuje swoje prace z ostatnich siedmiu lat, a wraz z nimi dwa dzieła Władysława Hasiora. Nie jest to jednak retrospektywa – większość obiektów powstała w ostatnich dwóch latach, więc to raczej próba oznaczenia miejsca na osi kariery artysty, które chyba trzeba nazwać dojrzałością. Twórczość Łakomego jawi się tutaj jako bardzo spójna i konsekwentna, podlega znaczącym modyfikacjom, a jednocześnie utrzymuje dość jasny kurs. Motywy i materiały tworzące poszczególne prace mieszczą się w stałym zakresie, budują zbiór cech rodzinnych i są mocno osadzone w zestawie kluczowych problemów leżących u źródeł twórczości Łakomego. Jednym z tych źródeł była konfrontacja z obecnymi w kolekcji gorzowskiej galerii pracami Hasiora, sięgająca czasów, gdy Łakomy jeszcze uczył się w miejscowym liceum plastycznym.

Przebywanie z Łakomym i Hasiorem pod dachem MOS to doświadczenie kojące. Budynek dawnej kantyny inżynierów IG Farben jest jednym z najprzyjemniejszych obiektów galerijnych w kraju. Proporcjonalna, modernistyczna bryła z harmonijnymi podziałami wewnątrz, dobrym rytmem okien, świetlików i korytarzy jest daleka od monumentalnych muzeów, nieformalnych wewnątrz byłych BWA i przypadkowych pomieszczeń galerii komercyjnych. Artysta, który sam zaaranżował swoją wystawę, pozostał w zgodzie z budynkiem i jego walorami. Triumfuje tu umiar, a wola stworzenia dobrej wystawy wygrywa z pokusą pokazania wszystkiego. Wreszcie prace

otrzymują wolną przestrzeń, wokół której można swobodnie orbitować. To chyba jedno z większych przekleństw Hasiora, którego zazwyczaj niemiłosiernie się upycha w gęstych seriach, i Łakomego, którego praktyka bywa mylona z działaniami *site-specific*. Komfort dystansu nieprzekreślający relacji daje każdemu z obiektów własny, czysty kadr. Podczas przemierzania się po dużej sali można oglądać poszczególne dzieła lub budować pary i większe grupy. Liczba i układ prac skłaniają do snucia się i dociekania. Być może właśnie przez brak udziału kuratora udało się tu uniknąć zagęszczeń i nadmiaru.

Prace Łakomego są mało dyskursywne, nie odpowiadają na wyzwania wielkich narracji, wynikają z bardzo osobistego, cielesnego doświadczenia. Kiedy je oglądam, przypominam sobie historię o Davidzie Beckhamie, który jako kapitan piłkarskiej reprezentacji Anglii miał poważne kłopoty z wypowiedaniem się na konferencjach prasowych. Bardzo podoba mi się komentarz oksfordzkiego profesora matematyki do rozpętanej z tego powodu gównoburzy. Naukowiec otwarcie złożył hołd intelektowi sportowca i przyznał, że cały jego wydział, wraz z wszystkimi superkomputerami, którymi dysponuje, potrzebowałby wielu lat na obliczenie wszystkich zmiennych, które w ułamku sekundy przelicza piłkarz, gdy podaje piłkę biegnącemu po przeciwnej stronie boiska koledze i, w przeciwieństwie do zawodnika, pewnie by nie podołał temu zadaniu. „Całe nasze ciało i zmysły myślą w podstawowym znaczeniu tego słowa: rozpoznawania i przetwarzania



Piotr Łakomy, *Pod jednym dachem*, fragment wystawy
fot. Tomasz Pastyrzyk, dzięki uprzejmości
Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

informacji dotyczących naszego położenia w świecie oraz wytwarzania zmysłowych i behawioralnych odpowiedzi”. Teoretyk architektury Juhani Pallasmaa twierdzi, że to właśnie tym zajmuje się sztuka budowania domów. Równie dobrze można by to powiedzieć o zadaniu rozgrywającego na boisku i mniej więcej tym samym zajmuje się także Piotr Łakomy.

Procesy zaniku i rozpadu, które inicjuje artysta, powołują do istnienia formy z pogranicza malarstwa, obiektu i rzeźby. Uzyskiwanie pustki przez wykorzystanie słabości materiału to jedna z istotniejszych procedur w tej praktyce. Zgniatanie, topienie, trawienie, drażnienie. Erozja powierzchniowa idzie w parze z zaburzeniami struktury i uszczerbkami brył o proporcjach dobranych z matematyczną precyzją. Ostateczna forma, ta, w której obiekty są prezentowane, to nie efekt końcowy tworzenia, ale pewne stadium destrukcji, zatrzymana eksplozja, moment zawieszenia procesu, który mógłby zmierzać dalej w dowolnie wskazanym kierunku. Artysta rozwija swoją wypowiedź w toku rosnącej entropii. Kolejne prace stają się coraz bardziej otwarte. O ile te najstarsze z pokazywanych w Gorzowie: lodówka, bryła styropianu i noga z metalowej siatki mają wyraźne granice i foremny kształt, to późniejsze prace, bliższe malarstwu, stają się coraz bardziej ażurowe i przenicowane, zdają się coraz mocniej dryfować ku rosnącej potencjalności znaczeń i przyporządkowań.

Poczucie odosobnienia, niestałość i niepewność, które silniej ujawniły się w minionym roku, od dawna uobecniały się w pracach Łakomego.

Kiedy podąża się za pustką, warto zwrócić uwagę na ujawniający ją materiał. Styropian, aluminium i żywica w pracach Łakomego okazują się wcale nie tak trwałe i sterylne, jak obiecują ich producenci, są równie solidne jak skorupka jajka i zasznięty liść. Być może doszukiwanie się fundamentalnych doświadczeń egzystencjalnych we własnościach użytych materiałów jest tu pewnym nadużyciem. Być może mają tylko właściwie wyglądać, być wystarczająco oryginalne i intrygujące, by dobrze trendować w zbiorze „świeża sztuka”. W MOS Łakomy pokazuje tak dużą i rozciągniętą w czasie porcję swojej pracy, która okazuje się na tyle spójna, konsekwentna i zróżnicowana, by uwierzyć, że wynika z czegoś więcej niż strategia artystyczna, że jednak jest to wypowiedź o tym, jak artysta doświadcza i wyraża swoje istnienie. W odczytaniu autentycznego charakteru pracy Łakomego pomaga Hasior. Diametralnie inny, kolorowy, niejednorodny, nieskrępowany, fantastycznie ekspresyjny. Obaj używają materiałów nie-artystycznych – przemysłowych i gospodarskich odpadów. Stworzone przez obu autoportrety bazują na podobnych artefaktach, obaj użyli starej ramy drzwi. Mimo to efekty ich pracy są zupełnie odmienne. Dzięki zestawieniu, w którym również silnie zaznacza się więź i autonomia, łatwiej odczytać

indywidualny styl Łakomego. W konfrontacji z dawnym mistrzem wyraźniej też daje o sobie znać współczesność młodszego artysty, przynależność do całkiem innej epoki i formacji społecznej.

Podobno pandemia kazała szybciej i mocniej zdać sobie sprawę z nieodzownych i już obecnych zmian cywilizacyjnych. Poczucie odosobnienia, niestałość i niepewność, które silniej ujawniły się w minionym roku, od dawna uobecniały się w pracach Łakomego. Bryła styropianu z wydrążonym otworem na wysokości twarzy, identycznej wysokości lodówka z podobnym otworem w swej izolującej materialności odtwarzają postać ludzką. Stojąca obok noga z siatki aluminiowej to odlew, proteza lub odzienie prawdziwej nogi, z której zostały zdjęte. Zalakierowany fotel i parasol na ścianach. Dalej obrazy z siatki aluminiowej, skorup strusich jaj, wosku i żywicy. Wszystko to autoportrety, odciski ciała lub odbicia mikrokosmosu pracowni, domu, bliskiej okolicy. Procesy utożsamienia i projekcji są tu najlepszym kluczem interpretacyjnym. Przymierzanie do tych z pozoru nieludzkich form – i przeglądanie się w nich – staje się punktem wyjścia dla szerszej, uniwersalizującej refleksji. Wymiary i pro-

porcje zaczerpnięte wprost z Corbusierowskiego modułora, rysunek przypominający plan czy mapę oraz rzeczywiste fragmenty mieszkania – ramy okienne i drzwi sprawiają, że twórczość Łakomego stale prowadzi dialog z miejscem zamieszkiwania i umiejscawianiem się w nim zamieszkującego je ciała. W abstrakcyjnych układach znajduje swój ślad osoba i jej uniwersum. Części ciała, ubrania, wnętrza, meble czy nawet całe krajobrazy są tu odtwarzane w różnych skalach. Silne oddziaływanie tych ubogich form zachodzi właśnie przez ich surowość oraz pojemność termiczną, w których zostają zinternalizowane i ucieleśnione zmierzch, rozpad i jałowiecie, pustka i chłód. Dziwne, zimne, szare obiekty są przedłużeniem i schronieniem dla wspomnień, tożsamości, lęków i pragnień. Na takiej samej zasadzie, na jakiej budynki stanowią schronienie dla ciała, i całkiem przeciwnie niż społecznościowy *feed* akumuluje autentyczne stany emocjonalne.

—

Jakub Bąk

Marian Warzecha. Zbiór otwarty

Muzeum Narodowe w Krakowie
30 października 2020 – 7 lutego 2021
kuratorka: Anna Budzałek



Marian Warzecha. Zbiór otwarty
widok wystawy, fot. Tomasz Markowski
dzięki uprzejmości Muzeum
Narodowego w Krakowie

Marian Warzecha to, jak się zdaje, artysta trochę zapomniany, którego twórczość pokrywa dość gruba warstwa kurzu. Warzecha to jeden z założycieli II Grupy Krakowskiej, uczestnik słynnej II Wystawy Sztuki Nowoczesnej z 1957 roku i artysta silnie związany ze środowiskiem Krakowskich Krzysztoforów i teatrem Cricot 2. Malarz, autor reliefów i conceptualista, który w latach 60. wystawiał w Stanach Zjednoczonych i Włoszech, między innymi w nowojorskiej MoMA. Dziś urodzony w 1930 roku Marian Warzecha to żywa legenda. Przedstawiciel awangardy, o której czyta się już tylko w książkach.

Ekspozycję kuratorowaną przez Annę Budzałek zatytułowaną *Marian Warzecha. Zbiór otwarty*, zrealizowano w Pawilonie Czapskiego, przestrzeni poświęconej polskiemu kolorystyce, w jednym z oddziałów Muzeum Narodowego w Krakowie. W tekście promocyjnym przeczytać można, że wystawa ma charakter kameralny. Nie bez powodu brzmi to jak eufemizm. Chociaż zarówno tytuł, wyciągnięty zresztą z praktyki samego Warzechy, który w latach 70. chętnie malował zbiory i metazbiory, jak i samo słowo „kameralny” zdają się nakierowywać nas na nie tylko na procesualność, ale i intymność doświadczania tej sztuki, to już pierwsze chwile na wystawie sprawiają, że czujemy niedosyt. Gdyby muzeum było restauracją, wyszlibyśmy głodni. I to nie tylko dlatego, że ekspozycja jak na warunki molocha, jakim jest MNK, jest po prostu mała. Ale też dlatego, że sprawia wrażenie niepokojąco ciasnej. Prawie

siedemdziesięcioletnią twórczość Warzechy wpycha się tu na siłę do zbyt małego pudełka. I nawet jeśli sterylnie biała przestrzeń, przypominająca bardziej korporacyjne sale niż muzeum, przynajmniej na pierwszy rzut oka nie jest przeładowana, a aranżacja jest oszczędna, to spacer po wystawie męczy. Można odnieść wrażenie, że duszą się tu też prace, którym zwyczajnie brakuje oddechu. Ich zasadzająca się na prostocie siła oddziaływania przynajmniej częściowo się rozmywa, a delikatnie tkane znaczenia pojawiają się i zaraz znikają, błędą pod naporem wizualności. Jak humorzasty dżin wpadają znów do butelki.

Narracja wystawy jest tradycyjna, zbudowana chronologicznie. Na początku oglądamy pierwsze próby młodego artysty – eksperymenty z awangardową formą i kubistyczną estetyką, oszczędne w formie kolaże zdradzające fascynację Maxem Ernstem i dzieła (które tę prostotę przełamują) dokumentujące dość incydentalną przygodę z informelem. Zresztą te dwa informelowskie obrazy, pierwszy raz wystawione w performatywnym pochodzie podczas antraktu przedstawienia teatru Cricot 2, kłują w oczy, nie tylko zabrudzonymi plamami mocnych kolorów, ale też agresywną linią – estetyką, do której Warzecha w późniejszych latach już nie wraca. Dużo ciekawsze są tu kolaże stworzone przy wykorzystaniu różnego rodzaju wycinków, druków i prostych znaków graficznych, które hipnotyzują wyważoną kompozycją, ale i intrygują trudną do uchwycenia prostotą, rodzajem szlachetnej surowości, grą

Nikt tu niczego nie dopowiada, ale nikt też (do czego krakowskie muzeum ma ostatnio skłonności) nie próbuje podać tej sztuki w niestrawnym sosie taniej dydaktyki i czczego moralizatorstwa.

chropowatych płaszczyzn i gładkich figur. Uwagę zwraca też projekt scenografii będący pracą dyplomową do *Sokratesa*, sztuki w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego, która została wystawiona w Teatrze Słowackiego w 1957 roku. W tych pracach widać wycucie przestrzeni, uwidaczniają się w nich też analityczne predylekcje i surowy monumentalizm. Dalej oglądamy prace związane z okresem rzymskim, wyjazdem do Włoch pod koniec lat 50., podróżą, która dla Warzechy stała się punktem zwrotnym. Geometryczną kompozycję kolaży artysta przełamuje prostymi znakami: fragmentami rękopisów i starodruków, stemplami, blaszkami z numerem. To wtedy Warzecha sięgnął po relief i zaczął bawić się gradientem, zniuansowaną kolorystyką mocno przygaszonych kolorów i alchemią żółknącego papieru i blaknącego atramentu.

Kolejnym omawianym tu etapem są prace z połowy lat 60., kiedy kolaż i subtelny relief powoli zaczęły być wypierane przez asamblaż, zwykle konstruowany na podobnej zasadzie, łączący analityczne myślenie i rygor prostych podziałów z organicznym wtrętem. Charakterystycznym elementem obrazów stały się reliefowe herby z dwoma lwami i dziwne, zgeometryzowane postacie ludzkie, płaskorzeźby o kanciastych, wykonanych z metalu formach, które Warzecha wprzągł w wyważony rytm zdyscyplinowanych układów. Naprzeciwko tego cyklu pokazywana jest, zresztą nieprzypadkowo wyróżniona, *Kompozycja* z gipsowym szkieletem, ekspresyjnym kształtem doklejonym do płaszczyzny płótna i wpisanym w uporządkowaną, znaczoną reliefami i układem liter strukturę. Kolejnym pokazywanym tu etapem twórczości Warzechy są *Metazbiory*, postacie ludzkie wpisane w proste równania matematyczne. Prymitywną figurę z metalu zastępuje tu biała i mocno wydłużona sylweta rodem z atlasów medycznych. Syntezie mężczyzny towarzyszą wzory, funkcje, cyfry, litery i znaki. Mimo że prace są minimalistyczne, tchną jakąś dziwną staroświeckością, postać przypomina ryciny z gotyckich ksiąg, a litery intrygują wyraźnie stylizowanym krojem pisma z fantazyjnymi zawijasami. Z czasem postać znika, a przestrzeń obrazu zaczynają wypełniać rysunki i równania, białe i czarne płaszczyzny. To podobno w tym czasie, zaliczanym do konceptualizmu, artysta zaczął współpracować z profesorem matematyki, Wacławem Pieniądzem, i zgłębiać zbiory i podzbiory, funkcje liniowe, kwadratowe, wymierne czy wykładnicze. I chociaż dla kogoś, kto na lekcjach matematyki czytał pod ławką książki, czy kogoś, kto cierpi na neurotyczną dyskalkulię, to wszystko brzmi jak czarna magia, to podobno Stefan Morawski nie bez zdziwienia odkrywał, że Warzecha uruchamia skomplikowany aparat, tylko po to by dojść do kilku prostych i oczywistych prawd. Wystawę po dość dużym czasowym przeskoku zamykają prace z końca lat 90. i początku XXI wieku. Duże, monochromatyczne płótna znaczone pożółkłymi plamami, znikającym i rozmydlającym się pod naporem

brudnej bieli rysunkiem organicznych kształtów i liczbowymi notatkami – algebraiczną formułą, pisaną rozedrganą ręką, momentami zaskakują własną trashowością i poetyką przypadku, estetyką niezawinionego błędu. Te prace budzą skojarzenia z dziełami Cy Twombly’ego, ale też wymazanym przez Roberta Rauschenberga rysunkiem Willema de Kooninga.

Marian Warzecha. Zbiór otwarty to wystawa ważna, także dlatego, że to pierwsza całościowa próba ujęcia spuścizny artysty, który choć rozpoznany i zaliczany do czołówki polskiej awangardy, jak dotąd nie doczekał się retrospektywy z prawdziwego zdarzenia. I chociaż tej muzealnej, poprawnej, poprzedzonej wyczerpującym researchem i merytorycznym namysłem ekspozycji w pierwszym odruchu trudno coś zarzucić, to jednak właśnie ta gładkość i łatwość, z jaką kuratorka dzieli twórczość Warzechy na etapy – nawet jeśli wystawie nie sposób odmówić związanych z tym walorów edukacyjnych – razi. Rażą spetryfikowane, jak się zdaje, znaczenia i prace, które poniekąd giną w gąszczu estetycznych i etycznych subtelności. *Zbiór otwarty* to wystawa w pigułce, która opowiada o wszystkim po trochu, ale żadnego tematu tak naprawdę nie zgłębia i w żaden się nie wgryza. Paradoksalnie wszystko jest zarazem otwarte, jak i zamknięte. Albo jak kto woli – zaszufladkowane. Podobnie jest zresztą z interpretacją prac – nikt tu niczego nie dopowiada, ale nikt też (do czego krakowskie muzeum ma ostatnio skłonności) nie próbuje podać tej sztuki w niestrawnym sosie taniej dydaktyki i czczego moralizatorstwa. Prace Mariana Warzechy bronią się zatem same i wpisują się zarówno w refleksję nad przestrzenią, jak chce artysta, nad tym, co sprawia, że daną płaszczyznę odbieramy jako bliższą lub dalszą, oraz przestrzenią niekreśloną wobec reszty, jak i – co zwłaszcza w latach 60. stało się dla niego jeszcze jedną szufladką – obraz świata po Holokaucie. Pozwalają się też czytać jako część systemu, w którym, jak pisał Warzecha, „mogą być łączone bardzo różne elementy, niemożliwe do połączenia przy zastosowaniu tradycyjnych środków oddziaływania artystycznego jako systemów sterujących”.

Podobno do jego ulubionych lektur należy *Wstęp do teorii mnogości i topologii* Kazimierza Kuratowskiego, jednego z czołowych przedstawicieli warszawskiej szkoły matematycznej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że lektura zarówno wspominanej publikacji, jak i wystawy jest trudna, a one same hermetyczne. Co nie bez znaczenia, obie zmuszają nas do porzucenia oczywistych prawd i intuicyjnego podejścia. Marian Warzecha, trochę jak Ludwig Wittgenstein, zadaje niestosowne pytania i pozwala przedzierać się nam przez ten las, nawet jeśli na końcu i tak zostawia odbiorcy tylko to, co on sam potrafi, i to, co on sam już wie. Nawet jeśli to tylko wykręcanie kota ogonem i zabawa z sofizmatem. Dwa plus dwa równa się jeden.

Anna Batko

Marian Warzecha, *Kompozycja*, 1965
dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie



SEBASTIAN SEBULEC, Futro

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
26 listopada 2020 – 14 lutego 2021
kuratorka: Maja Demska

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski wciąż oczekuje na swoją konserwatywną rewolucję wystawienniczą. Poznaliśmy już pierwsze plany i zapowiedzi, jednak instytucja wciąż realizuje przygotowane i zaplanowane wcześniej wydarzenia. Jedną z nich jest ubiegłoroczny (przedłużony do wiosny z powodu pandemii) cykl wystaw w Project Roomie. Pojawiały się plotki, że za obecnej kadencji zostanie on zlikwidowany, jednak najprawdopodobniej zmiany będą dotyczyć tylko kwestii regulaminowych związanych z naborem artystów.

Project Room ma charakter konkursu – takiego z nagrodami pieniężnymi. Ktoś go wygra. Jednak warunki nie dla wszystkich uczestniczek i uczestników były takie same. Na przykład przez długi czas wystawa Sebastiana Sebulca zatytułowana *Futro* pozostawała całkowicie zamknięta. Na szczęście zmieniło się to w pierwszych dniach lutego wraz z kolejnym etapem luzowania pandemicznych obostrzeń. Zwykle lepiej oceniać jest to, co się widziało. Nie tylko w sztuce.

Całość prezentuje się skromnie i wdzięcznie – niemal tak samo dobrze jak na dokumentacji fotograficznej. Pośrodku sali ustawiono postument ze sztucznego, tęczowego futerka, na nim trzy

niewielkie figurki wykonane w technice druku 3D, natomiast w rogu ekran z krótkimi scenkami prezentującymi projektowe i animacyjne skille Sebulca. Początkowo sprawia on wrażenie zaaplikowanego na doczepkę, jakby w obawie przed niedoborem elementów lub zatarciem cyfrowych aspektów twórczości artysty. Jednak ostatecznie okazuje się to dobrą decyzją – rozbija powstającą często w tego typu pracach nabożną, pseudopatetyczną atmosferę. Zapewne z tego samego powodu zrezygnowano z ostrego, punktowego oświetlania na rzecz światła ciepłego, stłumionego i rozproszonego. Dzięki temu całość mniej kojarzy się z jakimś podniosłym i tajemniczym misterium, a bardziej z defaultowym tłem podczas projektowania modeli w programach 3D.

Wystawa jest dopracowana również na poziomie detali. Figurki Sebastiana Sebulca wykonane są starannie – wydrukowane w wysokiej rozdzielczości, z zachowaną statyką, dokładnie wypolerowane i precyzyjnie pokolorowane. Podoba mi się to, że artysta traktuje medium poważnie. Figurka jest figurką i jako taka się broni. To nie „artystyczna forma rzeźbiarska” maskująca jakościową fuszerkę i wtórność, nieraz uwidaczniającą się w dziełach sztuki inspirowanych różnymi segmentami kultury popularnej. O ile na przykład malarstwo w ostatnim czasie wyraźnie zwraca się w stronę figuracji (w tym kontekście pojawia się już nawet uszczypliwe określenie zombie figuratywizmu), to mała twórczość rzeźbiarska wciąż sprowadza



Sebastian Sebulc, *Futro*, fragment wystawy
fot. Maciej Landsberg, dzięki uprzejmości Centrum
Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie

się najczęściej do form dość abstrakcyjnych, niejednoznacznych i aluzyjnych. Cieszy, że wśród artystek i artystów, takich jak Rafał Dominik, Nik Kosmas, Emma Stern czy właśnie Sebastian Sebulc, pojawiają się odmienne odniesienia stylistyczne.

To samo dotyczy wideo. Krótkie animacje futra w różnych układach z jednej strony aż nazbyt dosłownie ilustrują temat wystawy, funkcjonują jednak przede wszystkim jako rodzaj warsztatowej i technologicznej popisówki artysty, co budzi skojarzenia z technologicznymi demami prezentującymi możliwości najnowszych silników graficznych. Zresztą sposób potraktowania włosów, sierści i futra od dawna stanowi probierz graficznego i technologicznego zaawansowania w grach komputerowych (wspomnijmy na przykład *Shadow of the Colossus*, produkcje studia Naughty Dog czy najnowsze tytuły zrealizowane na silniku Frostbite) oraz filmach animowanych (właściwie wszystkie animacje Pixara). Sztuki wizualne z reguły nie zbliżają się do podobnego poziomu, co oczywiście nie oznacza, że artyści i artystki posługujący się modelowaniem 3D funkcjonują wyłącznie w obszarze technologicznego low-endu. Po prześledzeniu kolejnych

realizacji Sebulca i dostrzeżeniu ich jakościowego progresu (wcześniej dał się poznać między innymi za sprawą projektu *Polska 3d* czy jako autor wystawy-gry *Blue 1.0* w galerii Śmierć Człowieka) śmiało można zaliczyć go do czołowych przedstawicieli tego medium na polskiej scenie artystycznej.

Przy okazji *Futra* cyfrowe rendery Sebastiana Sebulca to zaledwie przypis. Na pierwszy plan wysuwają się wspomniane wcześniej statuetki będące antropomorficznymi przedstawieniami kilku zwierzaków – niedźwiedzia, byka i wilka. Za pierwsze dzieło sztuki figuratywnej uchodzi figurka człowieka-lwa sprzed 40 tys. lat, a również późniejsza historia sztuki pełna jest przedstawień rozmaitych egipskich Sobków, średniowiecznych Cynocefali czy rokokowych ludzi-małp. Jednak w wyborze Sebulca trudno doszukiwać się jakichś jawnych odniesień do kanonu, tradycji ikonograficznych czy symboli. U artysty byk, choć silny, staje się raczej speszonym, powabnym byczkiem – bliżej mu do przedstawień typu *Venus pudica* niż do alegorii potęgi i niebezpieczeństwa, a tym bardziej św. Łukasza Ewangelisty. Wtórują mu pozostałe postacie. Misiiek-tatusiek z fryzurą czeskiego piłkarza i ściągniętymi majtkami eksponuje nagi brzuchol, natomiast wilczek w zadziornej pozie przeży fit sylwetkę. Jego pomalowane na zielono pazury i dłonie skute różowymi kajdankami służą raczej do sprawiania przyjemności, a nie wyrządzania krzywdy.

Sebulc traktuje medium poważnie. Figurka jest figurką i jako taka się broni. To nie „artystyczna forma rzeźbiarska” maskująca jakościową fuszerkę i wtórność, nieraz uwidaczniającą się dziełach sztuki inspirowanych różnymi segmentami kultury popularnej.



Sebastian Sebulc, *Futro*, widok wystawy
fot. Maciej Landsberg, dzięki uprzejmości Centrum
Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie



Sebastian Sebulca, *Futro*, fragment wystawy
fot. Maciej Landsberg, dzięki uprzejmości Centrum
Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie

Głównym atrybutem charakteryzującym trójkę bohaterów są różnokolorowe, bujne kępki futra pokrywające ich przypakowane ciała. Sebulca nie ukrywa inspiracji subkulturą futrzaków. W najprostszym ujęciu są to osoby przebierające się za futrzane, antropomorficzne zwierzątka, chociaż ich *community*, kostiumy i konwenty to wyłącznie ułamek całości. *Furries* stanowią istotny element kultury w ogóle, swoimi treściami wypełniają internetowe image boardy, specjalne portale, pornografię, tony profesjonalnej i drugie tyle nieprofesjonalnej twórczości spod znaku deviant artu, memy, tiktokowe trendy. Tak jak w przypadku większości współczesnych internetowych subkultur trudno tutaj o konsekwentne i jednoznaczne przesłania ideologiczne. Gdy prześledzić genezę zjawiska czy najpopularniejsze fora i eventy, z reguły będziemy się spotykać z progresywną i równościową frakcją tej społeczności, jednak wystarczy tylko zjechać na internetowy poziom -1, by natrafić na futrzaki występujące w rolach i sytuacjach niepokojąco dziwnych, oblesnych i jawnie mizoginistycznych. Pozostający przy tej rozbieżności obraz *furries* u Sebastiana Sebulca stanowi idealne przeciwieństwo tego zaproponowanego przez gwiazdę sztuki postinternetowej Jona Rafmana w jego słynnej pracy *Still Life (Betamale)* z 2013 roku. Figurkowe prace Sebulca wyraźnie akcentują ten pierwszy, poprawnościowy wymiar społeczności futrzaków. Postaci nie są perwersyjne, zręcznie zakrywają miejsca intymne – ich erotyzm dawkowany jest wyjątkowo oszczędnie. Tym samym wymykają się prostemu i całkiem powszechnemu skojarzeniu futrzaków z seksualnym fetyszem i jednocześnie nie popadają w *kinkshaming*.

Odnoszę wrażenie, że dla artysty futrzaki jako społeczność mają znaczenie drugorzędne. *Futro* z całą pewnością nie jest wystawą, która w wyczerpujący sposób ma opowiedzieć

widzowi o tym zjawisku czy w jakikolwiek sposób je problematyzować. Zwierzęco-ludzkie hybrydy Sebulca – choć mocno inspirowane wizualnością futrzaków – są skupione na sobie, nie reprezentują większych całości, nie wchodzą ze sobą w żadne interakcje, do niczego się nie odnoszą. Najważniejsze staje się kreowanie postaci na własnych zasadach, odgrywanie roli czy w końcu customizacja poszczególnych elementów wyglądu – rodzaju fryzury, barwy ogona czy kolczyka w nosie. Tak samo jak podczas procesu tworzenia swojego bohatera w grach RPG: zmiany wyglądu mogą nieść ze sobą konkretne przesłanie albo pełnić jedynie funkcję kosmetyczną. Decyzja zależy wyłącznie od woli graczy.

Wystawa Sebastiana Sebulca prezentuje twórczość powstającą niemal w całości na komputerze i jednocześnie odnosi się do zjawisk funkcjonujących zarówno w internecie, jak i poza nim. Jej kuratorka, Maja Demska, za sprawą kolejnych odsłon wystaw w ramach Groszowych Spraw przyzwyczaiła widzów do umiejętnych i nieprzegadanych sposobów prezentacji. Przy okazji *Futra* ten wizualny poziom został zachowany. Postument Sebulca wraz z ustawionymi na nim figurkami doskonale poradziłby sobie jako wystroj witryny sklepowej, ale nie jestem pewien, czy wnikliwie opowiada o społeczności, która stanowi dla niego inspirację. To przekleństwo i urok figurek.

Janek Owczarek

JAN EUSTACHY WOLSKI, KONRAD ŻUKOWSKI Decadent Banality: In Search of Extravaganza

Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski
5 lutego – 21 marca 2021
kurator: Marcin Polak

Malarstwo powinno w pierwszej kolejności cieszyć oko i dekorować przestrzeń. Niedzielny widz powie, że to oczywistość, ale niejeden profesjonalista ze świata sztuki zacznie się na podobne stwierdzenie krztusić z oburzenia. Z takiego założenia wyszli jednak dwaj malarze z Krakowa, Jan Eustachy Wolski i Konrad Żukowski, kiedy stanęli przed wyzwaniem stworzenia wspólnej wystawy w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim w pandemicznych warunkach.

Kuratorowana przez Marcina Polaka wystawa *Decadent Banality: In Search of Extravaganza* powstawała jeszcze w czasie instytucjonalnego lockdownu i pomyślana została

jako pokaz w procesie, realizowany na miejscu i przeznaczony do oglądania online, w ramach codziennych streamingów. Artyści na tę okazję przywdziali nawet specjalnie przygotowane kostiumy projektu Sebastiana Tokarczyka. Transmisje faktycznie się odbyły, tuż przed wernisażem gruchnęła jednak wieść o ponownym odmrożeniu instytucji i szczęśliwie wystawa dostępna jest dla widzów i widzek fizycznie. Prawdę mówiąc, nie mam nic przeciwko oglądaniu wielu wystaw w internecie. Wręcz przeciwnie – aż mnie skręca na myśl o ślęczeniu przed kolejnym półgodzinnym wideo na twardej ławeczce przed średniej jakości telewizorem, zamiast po



Konrad Żukowski, *Konrad i Hubert*, olej na płótnie
2018, fot. Sławomir Sajkowski, dzięki uprzejmości
Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim



Obrazy i Wolskiego, i Żukowskiego nie są wykoncypowane, pokazowo „inteligentne”, analityczne czy zaangażowane. Przede wszystkim są – niekiedy na przekór przygnębiającej czy banalnej tematyce – radosne.

ludzku, we własnym fotelu z komputerem na kolanach. Ale akurat prace Wolskiego i Żukowskiego należą do tych, które warto oglądać z bliska, niemal ich dotykać. To jedne z tych obrazów, które wygrywają detałem, zręczne i dopieszczone. Dbłość o szczegóły widać tu na każdym kroku – nawet mapkę wystawy artyści w całości i z dużą pieczołowitością rozrysowali ręcznie. A to wcale nie takie łatwe na ekspozycji, na której prac jest ponad 60.

Gorzowska wystawa zaprojektowana jest tak, by jak najbardziej udomowić przepastny prawie-że-white-cube MOS. W pandemii, jak mówią artyści, tym bardziej ewidentny stał się związek obrazu z jego otoczeniem. Dla sztuki Wolskiego i Żukowskiego naturalnym środowiskiem jest wypełnione dekoracyjnymi, nieco ekstrawaganckimi meblami, dywanami i roślinami wewnątrz pokoju, najlepiej z kominkiem pośrodku. Coś na kształt Charleston House grupy Bloomsbury – mieszczkańskie wnętrza z delikatnie awangardowym sznytem, którego każdy kąt nosi ślad ręki lub pędzla artysty. Dosłownie – w Gorzowie artyści nie tylko gęsto obwiesili ściany obrazami, a środek sali oswoili za pomocą masy obrazów-mebli, rzeźb i instalacji z resztek różnych materiałów (oraz elektrycznego kominka), ale nawet pomalowali w dekoracyjne wzory fragmenty ścian w narożnikach.

Pośrodku galerii, pomiędzy klasycznymi obrazami na płótnach, co krok potykamy się więc o kolejne dekoracyjne wykwyty, wykonane dla zabicia czasu czy po prostu dla zabawy. Są tu między innymi obrazy na blatach stolików i drewnianych skrzyniach, nieco w stylu mebli-obrazów Amelie von Wulffen, białe ceramiczne rzeźbki dekorowane błękitnym ornamentem rodem z miśnieńskiej porcelany, malarsko-rzeźbiarskie kompozycje przypominające miniaturowe polityki ołtarzowe czy hasiorowskie asamblee, kanapa z różowej pianki oraz konik uformowany z półprzezroczystego kleju. To jednak głównie miły wypełniacz, najważniejsze są w większości powieszone po bożemu na ścianach obrazy na płótnach.

W pierwszym momencie rzucają się w oczy przede wszystkim płótna Żukowskiego. Dominują duże formaty i różnorakie konfiguracje ulubionych motywów malarza. Na czarnych tłach usianych złotymi gwiazdkami pojawiają się czaszki i szkielety (często płonące), wybuchające wulkany, zwierzęta realne, mityczne i zmutowane, jednorożce, gepardy, koń o okrągłej, najeżonej kłami paszczy przypominającej otwór gębowy Sarlaccy z *Gwiezdnych wojen*. Co ciekawe, prawie nie ma wśród nich innego motywu z podstawowego repertuaru Żukowskiego, czyli pięknie wyrzeźbionych nagich męskich ciał – tylko na jednym obrazie, ustawionym pośrodku sali, pojawia się postać siedzącego w zamyśleniu, półnagiego rycerza (o zbliżonych do samego artysty rysach twarzy), obok którego leży martwy koń i porzucony miecz, a wokół szaleje piekielna pożoga.

Wolski dla odmiany operuje głównie małym formatem, otwartymi kompozycjami w przyciętych, fotograficznych kadrach, wąską, choć pełną smaczków gamą barwną, w której dominują pastelowe róż i zieleń. Repertuar wątków jest tu mniej jednorodny – Wolski ewidentnie wychodzi od obserwacji, a nie od imaginacyjnych kompozycji. Obserwacje te dotyczą zarówno rzeczywistości, jak i fragmentów innych obrazów. Malarza interesują i brudne lustro w dworcowym kiblu, i tłusciutki putto z barokowych polichromii, i plastikowe meble ogrodowe, i kapiące od dekoracji kandelabry. Podobnie jak kolega po fachu, zdradza też Wolski zamiłowanie do szkieleatów, choć u niego, zamiast angażować się w bitwy pośród martwego, infernalnego pejzażu, oddają się one rozmowom nad filizanką kawy lub brodzą w szuwarach.

Zgodnie z obietnicą złożoną w uroczym przegiętym tytule malarstwo obu jest na swój sposób ekstrawaganckie, pełne drobnych malarskich ekscesów. U Żukowskiego są to ekscesy z ducha manierystyczne – zabawy skalą, ekscentrycznym detałem, nawarstwieniem perspektyw. U Wolskiego dominuje stylówka rokokowa – puste tła otaczają tłuste, różowitkie rocaill’e, gdzie indziej płótna układają się w „orientalizujący” parawan, wiodącym kolorem jest róż w dziesiątkach odcieni. Wolski jest też mistrzem faktury, którą traktuje zupełnie inaczej, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni. W końcu wyraźna faktura w polskim malarstwie kojarzy się z ekspresją i wypruwaniem sobie żył nad obrazem, taplaniem się w brudnej farbie, jak u Jacka Sempolińskiego, albo szybkim i agresywnym komentowaniem rzeczywistości, jak u Marty Czech i Mateusza Sarzyńskiego. W tej konwencji jedną nogą zanurzony jest jeszcze Żukowski, choć nieco ją parodiuje, wyciskając na przykład na płótno farbę i formując z niej miniaturową postać rycerza na koniu z kopią w dłoni, przypominającego Don Kichota z obrazów Honoré Daumiera. Wolski idzie o krok dalej, wygładza i formuje impasty w regularne płaszczyzny – eleganckie, filigranowe, wręcz koronkowe.

Z tej dwójki Żukowski wydaje się ze swoją surreálną menażerią bardziej oderwany od rzeczywistości, choć niekiedy wyłaniają się z jego obrazów bardziej lub mniej bezpośrednie odniesienia do społeczno-politycznej rzeczywistości. Na jednym z płócien widzimy więc *Miotacza płodów*, na innym łuskowca chińskiego – podejrzanego o bycie „pośrednim ogniwem” w przeniesieniu patogenu koronawirusa z nietopery na ludzi – strzelającego z piersi żółtawym mlekiem, niczym w malarskich przedstawieniach *Lactatio Bernardi*. Wolski częściej maluje wycinki z rzeczywistości, choć raczej wyabstrahowane z kontekstu politycznego – zwyczajne przedmioty lub typowo krakowskie sceny smętnych dyskusji przy szluchach i stygnącej kawie, którym poprzez zręczne malarskie opracowanie nadaje powab prawdziwych *fêtes galantes*.

Podobnie jak wielu dzisiejszych malarzy i malarek – Nicole Eisenman, Louis Fratino, Salman Toor – Żukowski i Wolski sięgają do modernistycznej przeszłości, odkurzają, uwspółcześniają i do pewnego stopnia ją queerują. W tym przypadku jest to jednak głównie modernizm nie w dzisiejszym powszechnym rozumieniu, a taki, jakim definiował go jeszcze Wiesław Juszczak, obejmujący głównie postimpresjonizm i symbolizm. W formalnym drzewie genealogicznym Wolskiego i Żukowskiego znaleźliby się więc James Ensor, Wojciech Weiss, Vanessa Bell czy nawet uwielbiany niegdyś przez kapistów Pierre Bonnard. Tego ostatniego zwłaszcza zdaje się na swój sposób rehabilitować w naszych oczach Wolski. Można zaryzykować stwierdzenie, że tak jak zdaniem Artura Żmijewskiego socrealizm skompromitował i uczynił podejrzaną na długie lata sztukę społecznie zaangażowaną, tak zasiedziały w akademiach i ZPAP postkapistowskie dziady na dekady skompromitowały malarstwo spod znaku Bonnarda. Bo kto dziś poważny się namalować – dobrze i nieironicznie – kwietną martwą naturę? Wolski się poważa – z powodzeniem, dwukrotnie, w niepodrabialny sposób.

Obrazy i Wolskiego, i Żukowskiego nie są wykoncypowane, pokazowo „inteligentne”, analityczne czy zaangażowane. Przede wszystkim są – niekiedy na przekór przygnębiającej czy banalnej tematyce – radosne. Obaj malarze ani nie siłują się z materią płótna w poszukiwaniu „granic obrazu”, ani nie traktują medium użytkowo jako narzędzia do opowiedzenia anegdoty lub postawienia jakiejś tezy. Niezależnie od tego, co malują, zdają się przede wszystkim koncentrować na samej przyjemności malowania, wydobywają ją na pierwszy plan i kokietyują widza. Nie mają też zamiaru pokazywać nam rzeczywistości „takiej, jaka jest”, lecz taką, jaka może być. Trochę jak dawni akademicy, z tym że dziś ta rzeczywistość idealna to nie arkadia z Nicolasa Poussina, tylko życie z influenserskich kont na Instagramie. Wszystko jest tu więc ładnie, choć niby niefrasobliwie zakomponowane i kolorystycznie wysmakowane.

W końcu przyjemność to najsilniejsze narzędzie w ręku malarza, by nie powiedzieć *raison d'être* tego medium. *Bad painting*, jak jeszcze w latach 70. prowokacyjnie nazwała je Marcia Tucker, ma swoje miejsce w historii i w jakimś stopniu zawsze będzie aktualne, ale czasy jednak trochę się zmieniły. Tak jak w polityce bardziej sprawdza się pluszowy autorytaryzm niż otwarty faszyzm – i dla równowagi zorganizowany i intersekcyjny aktywizm zamiast wyizolowanych aktów heroizmu – tak w malarstwie zamiast kopania w podbrzusze na dzień dobry skuteczniejsze może być oczarowywanie i uwodzenie. Nie bez powodu tak

potężną i wpływową figurą sztuki o emancypacyjnym potencjale jest dziś Kerry James Marshall.

Od lat, a właściwie od dekad fantazjuje się w Polsce o kinie i literaturze środka. W świecie sztuki ta potrzeba zdaje się nie istnieć. Sztuka w każdym przypadku powinna odpowiadać na doniosły problem, wyprzedzać rzeczywistość, a w planie minimum przynajmniej dekonstruować samą siebie. Na samym końcu może być jeszcze przyjemna. Wolski i Żukowski tę logikę odwracają. Malarstwo może mówić o dołującej polskiej rzeczywistości politycznej, egzystencjalnych kryzysach i o czym tam sobie chcecie, ale w pierwszej kolejności może – lub wręcz powinno – być malarstwem uwodzącym. Takim, po którym nie prześlizgniemy się wzrokiem, gdy przemierzamy wystawę, ale na które będziemy się lampić z bliska i daleka, aż nas nogi rozbolą. A może nawet przy odrobinie szczęścia wysuplamy z portfela tyle, by sobie dany obraz powiesić nad kanapą w naszej ciasnej wynajmowanej kawalerce. Na czym, jeśli nie na tym właśnie, polega naprawdę skuteczne malarstwo?

Piotr Policht



Jan Eustachy Wolski. PUFF, obiekt. 2020, fot. Sławomir Salkowski dzięki uprzejmości Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim



Alicja Knast – muzykolożka, menedżerka od 1995 roku związana z sektorem muzealnym, początkowo z Muzeum Narodowym w Poznaniu, a następnie między innymi jako kuratorka Muzeum Fryderyka Chopina (2009–2012) i jako dyrektorka generalna wystawy głównej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN (2012–2014). W latach 2014–2020 była dyrektorką Muzeum Śląskiego w Katowicach, a w latach 2014–2016 również dyrektorką Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu z powodu planu połączenia obu śląskich muzeów, które jednak nie doszło do skutku. Wykładowczyni London Metropolitan University (2005–2006) oraz pracownica naukowa University of Plymouth (2005–2008). Stypendystka między innymi The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Od 1998 roku członkini International Council of Museums (ICOM). Obecnie zasiada w radach muzealnych Muzeum Miejskiego w Tychach, Muzeum Zamkowego w Malborku oraz Muzeum Narodowego w Warszawie. Członkini Rady Uczelni Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Odznaczona między innymi Orderem Gwiazdy Polarnej Królestwa Szwecji, laureatka Red Dot Award (wspólnie z Ico Migliorem i Marą Servetto). Od 1 stycznia 2021 roku jest dyrektorką Galerii Narodowej w Pradze.

1
„Gdybyśmy uważnie słuchali artystów,
żylibyśmy w raju” – Anda Rottenberg
(z filmu o Danim Karavanie, Muzeum
Śląskie 2019).

2
Nina Simon, *The Art of Relevance*:
<http://www.artofrelevance.org>

3

Dan Hicks, *The Brutish Museum*; Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*; Dawna Markova, Angie McArthur, *Collaborative Intelligence*

4
Fryderyk Chopin, *Preludium Des-dur*
op. 28 nr 15, wyk. Tatiana Szebanowa;
Heinrich Ignaz Franz von Biber,
Die Rosenkranz-Sonaten, wyk. Andrew
Manze, Richard Egarr

5 Steven Pinker, *The Sense of Style*; Stephen King, *On Writing. A Memoir of the Craft*; William Strunk Jr., E.B White, *The Elements of Style*

6

Emily Dickinson, „Hope” Is the Thing with Feathers

7
The Silk Road Project; Pat Metheny,
The Way Up; Bobby McFerrin,
VOCABuLarieS

8
Walter Lippmann, *Public Opinion*;
Michael J. Sandel, *The Tyranny of Merit*;
Daniel C. Dennett, *Intuition Pumps and
Other Tools for Thinking*

9
Zadie Smith, *On Beauty, The Autograph Man*

10 Warsztat reporterski Dariusza Rosiaka





foto: Monika Stolarska / archiwum Zachęty, CC BY-SA

do 6.06.2021

RHIZOPOLIS. RAJKOWSKA


ZACHĘTA

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

Instytucja
finansowana
przez

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.