

SZUM

10
20

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



ISSN 2300-3391

02



9 772300 339104

WYSTAWA CZASOWA

ul. Anielewicza 6
00-157 Warszawa
polin.pl

WILHELM SASNAL TAKI PEJZAŻ

KURATOR: ADAM SZYMCZYK

.....
17.06.2021–10.01.2022

Mecenas:

Jankilevitch Foundation

Współorganizator:



Partner:

Fundacja Galerii Foksal

Partner publikacji:



Partnerzy medialni:



POLIN

Muzeum
Historii
Żydów
Polskich

WYSTAWA KONKURSU 30/30 NA NAJLEPSZĄ POLSKĄ OKŁADKĘ PŁYTOWĄ 2020

18.06.2021 - 01.08.2021

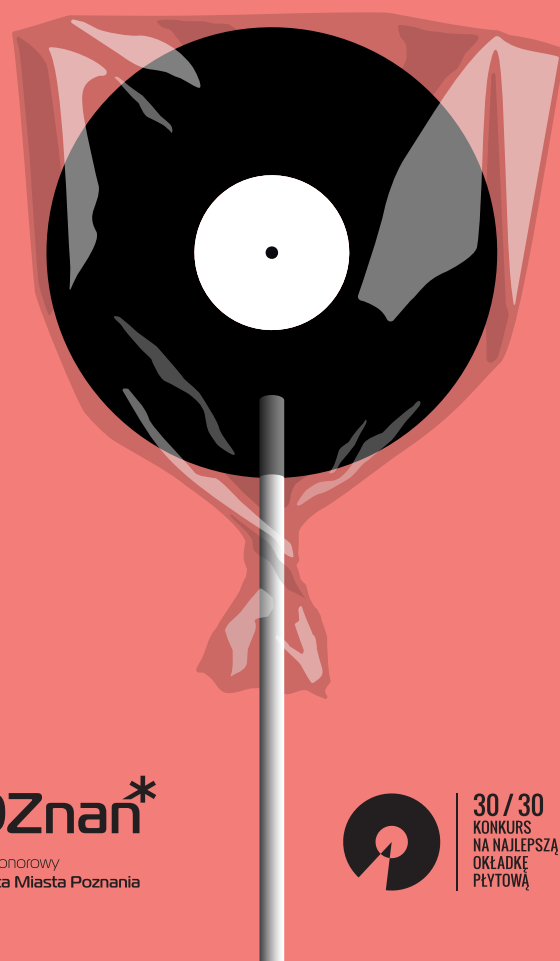
Poznań

Galeria na Działyńcu Starego Browaru

organizatorzy:



30/30
KONKURS
NA NAJLEPSZĄ
OKŁADKĘ
PŁYTOWĄ



Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

Wystawa

03.09–
16.10.2021

*Polska
Szkoła Kolażu*

Paweł Althamer
Artur Żmijewski

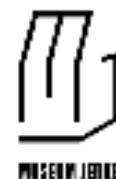


Dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal



Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA



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

JASMINA

21.05—20.08.2021

CIBIC

PATŁAC



ms¹

Muzeum Sztuki w Łodzi
Więckowskiego 36
www.msl.org.pl


NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

Jasmina Cibic, „Cala ta moc roztopia się w zgiełku (2m_Projekt nr 1082)”, 2020, dzięki uprzejmości artystki.
Jasmina Cibic, „All that power melts into noise (2m_Proposal n. 1082)”, 2020, courtesy of the artist.



NOWA PUBLIKACJA NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

Irena Poniatowska

Chopin w poezji

    / Chopin Institute

sklep.nifc.pl

ms
Muzeum Sztuki

Institucja kultury
Samorządu Wojewódzkiego
współprowadzona przez
Ministerstwo Kultury,
Dziedzictwa Narodowego
i Sportu



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu



województwo
łódzkie

Mecenas Muzeum
Sztuki w Łodzi



FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partnerzy



opus/film

Honorowy
patronat



NARODOWY INSTYTUT
ARCHITEKTURY
I URBANISTYKI

architektura architecture
zdrowie health
ruchome obrazy motion pictures
design 32
książka book
innowacja innovation
moda fashion

seks sex

Najlepsze dyplomy projektowe
Akademii Sztuk Pięknych 2020
19 czerwca – 20 lipca 2021
Galeria ASP w Katowicach
Rondo Sztuki

organizatorzy:

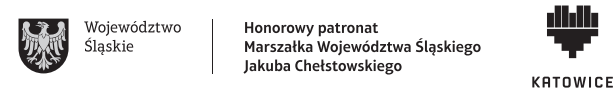


dofinansowano ze środków:



Projekt objęty mecenatem
Miasta Katowice

patronat honorowy:



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.

Projekt objęty patronatem
honorowym Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

WILHELM SASNAŁ
TOMEK KRĘCICKI
KAROLINA KONOPKA
BARTEK BUCZEK
ANIA WITKOWSKA
KURATOR: ADRIAN CHORĘBAŁA
KACPER WIATRAC
BEZIMIENNY
KAROLINA JABŁOŃSKA
CYRYL POLACZEK
ADAM WITKOWSKI
i tba

...ukryte
przyjemności
w muzyce

29.07
– 27.08.2021

Rondo im. gen. Jerzego Ziętka 1
40-121 Katowice
www.rondosztuki.pl
facebook@rondosztuki

20173

WOŁAJĄ NA MNIE

CRGAN

CHOĆ TAK SIĘ NIE NAZYWAM



WYSTAWA ZBIOROWA
16.07 – 26.09.2021

KURATORKA: ANNA BATKO
GDAŃSKA GALERIA MIEJSKA 1, 2
UL. PIWNA 27/29
UL. POWROŹNICZA 13/15

ORGANIZATORZY





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

Grupa
„Pendzle + Dłutko”

Maluje- my bo zwariu- jemy

WYSTAWA CZYNNA
09.07 - 12.09.2021

więcej na:
www.mcswelektrownia.pl

Studio Mistrzyni Joanny Rajkowskiej
28.05–12.09.2021, BWA Wrocław Główny
Katka Blajchert, Paweł Błęcki, Pamela Bożek,
Marianka Grabska, Katarzyna Hołdys,
Jakub Jakubowicz, Kamila Kobierzyńska,
Daniel Kotowski, Mateusz Kowalczyk,
Kasper Lecnim, Paulina Pankiewicz,
Dominika Macocha, Przemek Piniak,
Magdalena Romanowska, Irmina Rusicka,
Ala Savashevich, Agata Siniarska,
Viktoriia Tofan

W

B

nagi

nerw

A

naginerw.bwa.wroc.pl

zdarzenia

Zdzisław Jurkiewicz

MUZEUM WSPÓŁCZESNE WROCŁAW
25.06–11.10.2021

CENTRUM NAUKI I SZTUKI STARA KOPALNIA W WAŁBRZYCHU
29.10.2021–09.01.2022

Kuratorka:
Marika Kuźmich

Organizatorzy:
Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego oraz Muzeum Współczesne Wrocław i Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu



OŚRODEK KULTURY I SZTUKI
WE WROCŁAWIU



INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO



Muzeum Współczesne
Wrocław



STARA KOPALNIA
CENTRUM NAUKI I SZTUKI
WAŁBRZYCH



Ministerstwo
Kultury,
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu



URZĄD MARSZAŁKOWSKI WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO



DOLNY
ŚLĄSK
www.umwd.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury oraz z Budżetu Samorządu Województwa Dolnośląskiego i Miasta Wałbrzycha



Wrocław miasto spotkań



WAŁBRZYCH

Patroni medialni:



SZUM



blok
KULTURA



TVP3
WROCŁAW



RADIO
WROCŁAW



RADIO
WROCŁAW
KULTURA



inyourpocket
ESSENTIAL
CITY GUIDES



FENNEK
SZTUKA



DOLNY
ŚLĄSK
PATRONAT HONOROWY MARSZAŁKA WOJEWÓDZTWA
DOLNOŚLĄSKIEGO

Patronat honorowy :
Cezary Przybylski – Marszałek Województwa Dolnośląskiego
okis.pl / muzeumwspolczesne.pl / starakopalnia.pl



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŹNIA



AGATA NOWOSIELSKA NIRVANA

WYSTAWA 11.06-01.08.2021
WWW.LAZNIA.PL



ŁAŹNIA2
NOWY PORT



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŹNIA



GDĄSK



SZUM



trojmiasto.pl



Radio Gdańsk



prestiż



LITNIA



NN6T
NOTES NA 6 TYGODNI



fot. archiwum rodzinne

Andrzej Osęka

1932–2021



Tomasz Sikorski, *NO FUTURE*, w pracowni Doroty i Daniela Wnuków
1982, fot. Jan Pieniążek

Tomasz Sikorski

1953–2021



Tekst: Piotr Policht

Od redakcji

Jaka sztuka dziś, taka Polska jutro – głosił tytuł wystawy zorganizowanej przez zespół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Prezydenckim na początku minionej dekady. Jest w tym trochę racji, choć to ówczesne „jutro”, a nasze dziś wygląda raczej jak wyjęte z *Nowej Sztuki Narodowej*. W tym numerze bierzemy na warsztat najważniejsze wystawy minionej dziesięcioleć. Po wywracanych na wszystkie strony ekspozycjach końca XX i początku XXI wieku – od *Magów i mistyków*, przez *Antyciła* i *Scenę 2000*, po *Strażników doków* i *W samym centrum uwagi* – czas przyjrzeć się temu, jak w historii sztuki zapisze się druga dekada naszego stulecia. Podsumowanie redakcyjnej rewizji archiwum wystawienniczego przedstawiamy w drugiej odsłonie cyklu *10/20*.

Karawana jedzie dalej, więc w letnim numerze sporo miejsca poświęcamy także najważniejszym wystawom bieżącym. W „Temacie numeru” dwie z nich omawiają Piotr Kosiewski i Agata Pietrasik. Ten pierwszy analizuje wystawę Henryka Strenga/Marka Włodarskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i próbę przepisania nie tylko historii życia i twórczości tego artysty, ale i innego, mniej jednowymiarowego spojrzenia na polską awangardę. Pojawiający się na wystawie Strenga/Włodarskiego temat życia w getcie to z kolei temat ekspozycji, o której pisze Pietrasik, czyli *Gdzie jesteś? Rdz 3,9*, przygotowanej w Żydowskim Instytucie Historycznym przez Piotra Rypsona i Pawła Śpiewaka przy okazji obchodów osiemdziesiątej rocznicy likwidacji getta warszawskiego.

Przypomnienia i reinterpretacji domagają się nie tylko twórcy aktywni w połowie ubiegłego stulecia, ale i zaledwie kilkanaście lat temu. O tym, dlaczego niemal zapomniano o współtworzącej obraz rodzimej sztuki w przestrzeni publicznej grupie *Twożywo* i dlaczego ten stan rzeczy należy zmienić, pisze Monika Weychert. Mało kto pamięta też dziś o Marii Antoninie Czaplickiej, polsko-brytyjskiej antropolożce, prekursorce badań nad syberyjskim szamanizmem, sufrażystce i poetce,

którą niedawno w swoim wideoeseju *Miczika nie boi się aeroplanów* przypomniała Anna Baumgart. Próbę dekolonialnej lektury biografii badaczki oraz wprowadzającej ją w świat syberyjskiej tundry i magii Miczychy za pracą Baumgart podejmują w „Obiekcie kultury” Agata Araszkiewicz i Basia Śliwińska.

Reinterpretacje, rewizje i przypomnienia to jedno, ale nie tracimy z oczu tego, co tu i teraz – w dziale „Do widzenia” znajdziecie najnowsze obrazy Agaty Słowak, na stronach artystek i artystów prace między innymi Tymka Bryndala, Gabi Rosenzweig i Daniela Kotowskiego, a wśród recenzji omówienia najnowszych śród- i polockdownowych wystaw, między innymi w białostockim Arsenale, stołecznej Zachęcie i Gdańskiej Galerii Miejskiej. W dziale „Teoretycznie” Karolina Majewska-Güde za Mariną Vishmidt analizuje potencjał krytyki infrastrukturalnej, opierającej się na materialnej kondycji przemęczenia, słabości i opieki, wykorzystującej artystyczną infrastrukturę jako środek pozwalający osiągnąć pozaartystyczny cel. W miejscach zupełnie innych niż betonowe wnętrza instytucji ukojenia szuka Ewa Ciepielewska. W rozmowie z Anią Batko i Kolą Śliwińską artystka opowiada o wyjściu z cywilizacji, miłosnej relacji z Wisłą, międzygatunkowych więziach, makrobiotyce i psychodelikach oraz o tym, jak te doświadczenia splatają się ze sobą w jej sztuce, od *Luxusu* po *Flow*. W rozmowie przeczytacie co nieco o historii wrocławskiej sceny, z kolei do działu „Wskazane” zaprosiliśmy jedną z osób, która w najbliższych latach będzie wpływać na kulturalną przyszłość Wrocławia, czyli nowego dyrektora BWA Wrocław, Macieja Bujkę. Poza rodzimy kontekst wychodzi w „Błoku” krytyk-obieżyświat Dorian Batycka. Zmapował on dla nas scenę słoweńską, opisał najciekawsze postaci i zjawiska w Lublanie i okolicach. Przybliżył także problemy związane z wdrażaną przez obecny słoweński rząd polityką kulturalną, niepokojąco przypominające te, które znamy z własnego podwórka aż za dobrze. W końcu wszędzie źle, ale w domu najgorzej.

1 Twożywo, *Dobrobyt*, szablon, Płock, sierpień 2005
dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol
w Warszawie

2 Ewa Ciepielewska, *Tato*, akryl, płótno, 23 x 18 cm
2014, dzięki uprzejmości artystki

3 Anna Baumgart, *Miczycha nie boi się aeroplanów*
zdjęcie z planu filmowego, 2020, fot. Szymon Kluz, dzięki
uprzejmości artystki



2



3



1

OKŁADKA:
Ewa Ciepielewska, Magda Mosiewicz, *Wernisaż z wody*, akcja plenerowa, Skalki na Zakrzówku, pokaz mody autorstwa Marysi Niewiadomskiej, Kraków, lipiec 1995, fot. Ewa Ciepielewska

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

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

REDAKTORZY:
Piotr Policht, piotr.policht@magazynszum.pl
Aleksy Wójtowicz, aleksy.wojtowicz@magazynszum.pl

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

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

MEDIA SPOŁECZNOŚCIOWE:
Justyna Sobotka, justyna.sobotka@magazynszum.pl

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Martyna Wyrzykowska

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 Ruszczuk, Michalina Sablik, Marta Skłodowska, Piotr Stodkowski, Marcin Stachowicz, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Toniał, Magdalena Ujma, Tomasz Załuski, Rafał Żwirek

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,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury



S Z U M

NR 33 LATO - JESIEŃ 2021

OD REDAKCJI	15	tekst: Piotr Policht
10/20	34	Wystawy w świecie sztuki Schrödingera tekst: Redakcja ilustracje: Maja Demska
TEMAT NUMERU	68	Obrazy nowoczesności, obrazy getta teksty: Piotr Kosiewski, Agata Pietrasik
INTERPRETACJE	88	Twożywo: stare aktualności tekst: Monika Weychert
BLOK	104	Słoweńska fala populizmu i ostatnia unijna wojna kulturowa tekst: Dorian Batycka
OBIEKT KULTURY	116	Miczycha i Czaplicka – przestrzeń, wzorce wymiany kobiet i rytuały Dekolonialna próba odwrócenia kierunków znaczeń eksploatacji tekst: Agata Araszkiewicz, Basia Śliwińska
DO WIDZENIA	130	Agata Słowak
TEORETYCZNIE	136	Troska, ulga, opiekuńczość. W stronę krytyki infrastrukturalnej tekst: Karolina Majewska-Güde
ROZMOWA	148	Rowek Z Ewą Ciepielewską rozmawiają Ania Batko i Kola Śliwińska fotografie: Karolina Wojtas
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	166	Adam Kozicki, <i>Rosiczka (Frans Masereel Debout les Morts)</i>
	167	Daniel Kotowski, <i>Człowiek, który nie posługuje się mową, nie jest człowiekiem</i>
	168	Filip Kijowski, <i>Social-Distancing</i>
	169	Gabi Rosenzweig, <i>Bez tytułu</i>
	170	Lena Ahtelik, <i>Effigies (mufka)</i>
	171	Tymek Bryndal, <i>sweet dreams are made of this</i>
RECENZJE	172	
WSKAZANE	212	Maciej Bujko

SPROSTOWANIE
W poprzednim numerze „Szumu” w podpisach do trzech zdjęć ilustrujących wywiad z Alicją Żebrowską (s. 140–141) zabrakło nazwiska współautora projektu *Infiltron*, Jacka Lichonia. Artystkę i artystę przepraszamy za niedopatrzenie.

Subiektywna
Instytucja
Kultury

Piekarnia
Księcia Witolda 66
Wrocław



66p.pl

Jesteśmy.



Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło

WYSTAWA CZYNNA
DO:
20 czerwca 2021

Książka towarzysząca
wystawie autorstwa
prof. Janusza Zagrodzkiego
jest już dostępna

FUNDACJA
STEFANA GIEROWSKIEGO

pl. Dąbrowskiego 8/11, Warszawa

wtorek–piątek: 11.00–19.00
sobota–niedziela: 11.00–17.00

WSTĘP WOLNY



7 Vintage Photo Festival

MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL MIŁOŚNIKÓW
FOTOGRAFII ANALOGOWEJ

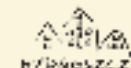


17.09–02.10.2021
BYDGOSZCZ
KUJAWY I POMORZE

Organizator
Fundacja Fotografistka

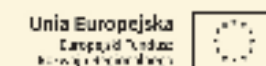
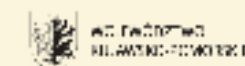
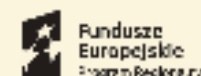
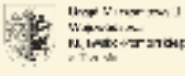
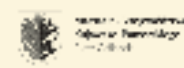


Zadanie współfinansowane
przez Miasto Bydgoszcz



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

Partner główny:



Wydarzenie współfinansowane ze środków Europejskiego Funduszu
Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego
Województwa Kujawsko-Pomorskiego na lata 2014-2020

...daj nam
dzisiaj / give us
this day...

11.06—25.07.2021

Galeria Arsenał w Białymstoku

ul. A. Mickiewicza 2

galeria-arsenal.pl

Artyści: Adelina Cimochowicz, Oskar Dawicki, Alberto De Braud, Wojtek Doroszuk,
Andrii Dostliev & Lia Dostlieva, Elżbieta Jabłońska, Karolina Konopka,
Tomasz Kręcicki, Anna Królikiewicz, Paweł Matyszewski & Sergey Shabohin,
Małgorzata Niedzielko, Dorota Podlaska, Ala Savashevich

Kuratorka: Ewa Chacianowska

Partner Fundacja PZU

G A L E R I A
Arsenal



06.08 –
23.09.2021

NA PO CZATKU
BYŁ CZYN! IN THE
BEGINNING WAS THE
DEED! ВНАЧАЛЕ
БЫЛО ДЕЛО!
ДЗЕЯННЕМ СУСВЕТ
ПАЧАТЫ БЫЎ! זײַא
ה ט יד ועוועג זײַא ביזעהבא
טא! СПОЧАТКУ
БУЛО ДІЛО! PIRMIAUSIA
VEIKSMAS
BUVO! IM
ANFANG WARDIE TAT!

GALERIA ARSENAŁ W BIAŁYMSTOKU
MIEJSKA INSTYTUCJA KULTURY

G A L E R I A
Arsenal Białystok

Basia Bańda

Róże, róże, są tylko róże

11.06–04.07.2021

11.06 / 19:00

BWA Zielona Góra
www.bwazg.pl



MICHAŁ SROKA
małe formy

02.07–01.08.2021

kuratorka: Natalia Cieślak



Institucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego



Galeria Sztuki Wozownia
Toruń, ul. Ducha Św. 6
dyrektorka: Anna Jackowska

AiR Goyki3

 **Program rezydencji artystycznych
w dziedzinie sztuk wizualnych i literatury**

 **Visual arts and literature residency program**

 **Rezydenci 2021 | 2021 residents**

**1 Ada Rączka
Zyta Rudzka**

kwiecień – czerwiec | April – June

**2 Paola Pilnik
Simone Karl**

wrzesień – listopad | September – November

 Nabór na drugą edycję programu rozpocznie się
w październiku, więcej na: www.goyki3.pl

Open call for the second edition of the residency program
will be launched in October, more: www.goyki3.pl

Projekt zrealizowany dzięki
wsparciu Miasta Sopotu



Kocham w życiu trzy rzeczy: samochód alkohol i marynarzy

HELENA BUKOWSKA
KRYSZYNA DYDYŃSKA
WIKTORIA GORYŃSKA
JULIA KEIŁOWA
JANINA KONARSKA
JULIA KOTARBIŃSKA
BOGNA KRAŚNODĘBSKA-GARDOWSKA
JANINA KŁOPOCKA
ELŻBIETA MALCZ-KLEWIN
LEONIA NADELMAN/JANECKA
MARIA NICZ-BOROWIAKOWA
JADWIGA SIMON-PIETKIEWICZ
RESIA SCHOR
ELWIRA ZACHERT-MAZURCZYK
WANDA ZAWIDZKA-MANTEUFFEL

18 VI - 15 IX 2021

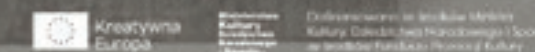
LOKAL 30, UL. WILCZA 29A/12
FUNDACJA ARTON, UL. FOKSAŁ 11/4
WARSZAWA

Nieopowiedziane historie
studentek ASP w Warszawie 1918-1939



WWW.LOKAL30.PL
WWW.FORGOTTENHERITAGE.EU

partnerzy: SZUM, blak, KULTURA



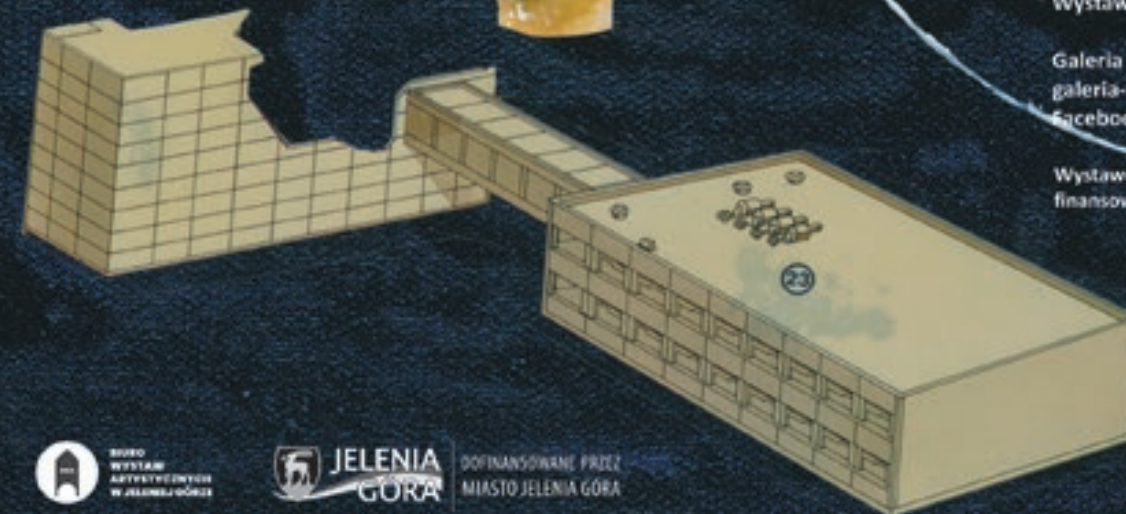


malarstwo/painting
**xawery
dunikowski**

11/06–14/11/2021

RYSZARD GÓRECKI

SF



BWA w Jeleniej Górze
Wernisaż: 30.07.2021 (piątek) o godz. 17.00
Wystawa: 31.07.2021-10.09.2021

Galeria Sztuki BWA / Długa 1 / 75 752 66 69
galeria-bwa.karkonosze.com
facebook: @bwa.jelenia_gora

Wystawę zrealizowano ze środków
finansowych Miasta Jeleniej Góry

Krzysztof Gil
W kóło Macieju
smutek tropików

15.05-27.06.2021

kuratorka
Monika Weychert

Dworzec PKP
Tarnów Główny
Pl. Dworcowy 4

BWA
TARNÓW

Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie
Instytucja Kultury Miasta Tarnowa



MAŁOPOLSKA

Projekt finansowany z budżetów
Miasta Tarnowa i Województwa Małopolskiego

KAROL PALCZAK

TYM,
CO TERAZ WIDZĘ

kurator: PIOTR RYPSOŃ

11.06 / 22.08
2021

ANDRZEJ PARUZEL, RYSZARD WAŚKO

RYBY I KROWY

Podejmij przyjaźń z naturą

kurator: ANDRZEJ PARUZEL

18.06 / 22.08
2021

GALERIA BIELSKA BWA

GALERIABIELSKA.PL

Galeria miejscem wspólnym!

Open Call

na wystawy
zgłoszenia
1.06 - 1.07.2021

www.arsenal.art.pl

arsenal
POZnań*

Monika Mamzeta

... też Cię kocham

... I Love You Too

wystawa/exhibition:
24.06. - 26.09.2021

kuratorka/curator:
Anna Walewska

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART



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

**WALL
GALLERY**

Monika Mamzeta, *plus/minus* (fragment pracy), 2010

8.

SALON

BWA TARNÓW

25.06-8.09.2021

Największa
wystawa prac
tarnowskich artystów

Grand Prix VII Salonu 2020
Kamil Kukla
200LA, 150 × 150, olej na płótnie, 2020
(fragment)



Instytucja Kultury
Miasta Tarnowa

www.bwa.tarnow.pl

Partner

BEMA
20

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu oraz Miasta Tarnowa



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.

Pod Patronatem
Prezydenta Miasta Tarnowa



TARNÓW

25.06-31.10.2021

Wystawa w Muzeum Emigracji w Gdyni



MUZEUM
EMIGRACJI
GDYNIA ul. Polska 1



WSTĘP WOLNY

Więcej informacji: polska1.pl

PARTNERZY



PATRONI



Tekst: Redakcja

Ilustracje: Maja Demska

Wystawy w świecie sztuki Schrödingera

W czerwcu 2010 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie prezentowana była wystawa *Ars Homo Erotica*. Również w czerwcu, tyle że 10 lat później, w Galerii Labirynt w Lublinie można było zobaczyć wystawę *Jesteśmy ludźmi*. Trudno o bardziej wymowną klamrę – dziesięciolecie, którym zajmujemy się w najnowszej odsłonie cyklu 10/20, otworzyła wielkometrażowa wystawa oparta na pewnej życzeniowości i ahistorycznym podejściu, a zwieńczyła ekspozycja-interwencja odpowiadająca na politykę nienawiści.

Historię wystaw można pisać na wiele sposobów. My skoncentrowaliśmy się na najważniejszych, naszym zdaniem, problemowych wystawach zbiorowych w instytucjach publicznych. Zdajemy sobie sprawę, że analogiczne zestawienie można przygotować dla prezentacji w galeriach prywatnych, niezależnych *artist-run spaces*, a w szczególności dla wystaw indywidualnych w placówkach publicznych. Bez wątpienia również i w tych przypadkach mieliśmy do czynienia z setkami wartościowych wystąpień, które domagają się przypomnienia i usystematyzowania. Nas interesowały jednak wystawy, na przykładzie których można – jak sądzimy – w najbardziej reprezentatywny sposób prześledzić dynamikę rozwoju

10
20





(i obumierania) poszczególnych instytucji, konsekwencje przetasowań personalnych, pojawianie się i zanikanie kuratorskich mód czy proces de- oraz centralizacji sceny. Wystawy zbiorowe – obejmujące szeroki korpus dzieł, stawiające wyraziste tezy, oświetlające konkretne problemy – mówią też wiele o nowych hierarchiach i fluktuującym kanonie, aktualnych obszarach zainteresowania nie tylko kuratorów i kuratorów, ale też samych artystek i artystów, stosunku do kolejnych zwrotów i nurtów, wreszcie – o sposobach i obszarach politycznego i społecznego zaangażowania. Innymi słowami, pozwalają uchwycić ewolucję, którą przeszło całe polskie pole sztuki minionej dekady, i to na wielu poziomach.

Szczególnie ważny był dla nas społeczny wymiar wystaw zbiorowych. W dwojakim rozumieniu. Najpierw – wystawy to fenomeny kolektywne: mają swoich licznych autorów i autorki, przy czym dotyczy to nie tylko kuratorów i kuratorek, ale i całego zaplecza instytucjonalnego od producentek po monterów – warto o nich pamiętać. Wreszcie – to problemowe wystawy zbiorowe najsilniej rezonują społecznie: mają szeroką publiczność, są komentowane, wykorzystywane politycznie, stają się elementem debaty publicznej. Z tego względu

postanowiliśmy przypomnieć także pokazy mało wartościowe w wymiarze artystycznym, za to symptomatyczne dla szerszych przemian w polu sztuki bądź sygnalizujące wpływ procesów społeczno-politycznych na sferę kultury. Z tych względów – zdecydowaliśmy się na włączenie dwóch wystaw, które z pewnością nie są wystawami zbiorowymi, jednak trudno określić je też mianem typowych pokazów indywidualnych: *I zadziwi się Europa* Ja’el Bartany w Pawilonie Polonia na 54. Biennale Weneckim (2011) oraz *Zatrute źródło* Jerzego Kaliny w Muzeum Narodowym w Warszawie (2020). Tę pierwszą rozpatrujemy w kontekście polityk kulturalnych III RP, jednak projekt Bartany – i dyskusja wokół niego – był także ważnym momentem w debacie o politycznym zaangażowaniu artystów i artystek, swoistą fotografią świadomości środowiska artystycznego u progu drugiej dekady XXI wieku. Ta druga stała się fenomenem, o którym w gruncie rzeczy można powiedzieć to samo: rzeźba Kaliny miała wspierać politykę kulturalną, tyle że już IV RP, była też głosem w sprawie sztuki krytycznej, tyle że już konserwatywnej. Obie okazały się więc zjawiskami, które wykroczyły daleko poza mury instytucji sztuki; obie flankowały też dekadę, zarysowując dla niej kolejną po *Ars Homo Erotica* i *Jesteśmy ludźmi* ramę problemową. Takich ram staramy się wskazać więcej.

Zdajemy sobie sprawę, że przedstawiony przez nas obraz jest niepełny – każdy kanon jest niedoskonały, każdy jest też pewną uzurpacją. Dlatego też niniejszy materiał

traktujemy jako punkt wyjścia do dyskusji: o polskim kuratorstwie, politykach wystawienniczych, strategiach instytucjonalnych. Dyskusji takich bowiem nadal brakuje, czego najlepszym dowodem jest niedostatek (wyjawszy popularyzatorskie wywiady z kuratorkami i kuratorami) opracowań teoretycznych z zakresu historii rodzimego kuratorstwa: nie ma monografii ani studiów przypadków. Niniejszy przegląd nie rości sobie prawa do bycia choćby wstępem do takiego opracowania; chce być natomiast impulsem, który skieruje uwagę na tytułowe zagadnienie.

*

Poniższe zestawienie ma charakter problemowy, choć zachowuje również rygor chronologiczny. Wyodrębniliśmy 10 kategorii, za pomocą których próbujemy uchwycić najważniejsze procesy i tendencje polskiego wystawiennictwa. Nie traktujemy ich sztywno – niektóre wystawy z pewnością można by przypasować do innych kategorii, pewnych szufladek zapewne zabrakło. Jesteśmy jednak przekonani, że dzięki nim można nie tylko funkcjonalnie zramować zebrany materiał, ale także oświetlić go z wielu stron i wskazać na jego przykładzie ewolucję – lub zanik – poszczególnych zjawisk i procesów.

I tak, kategoria **Poza heteronormę** pozwala dostrzec, że dyskurs kuratorski rozpięty pomiędzy blockbusterową wystawą Pawła Leszkowicza, queerującą kolekcję Muzeum Narodowego i realizującą wizję muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego, a interwencyjną wystawą w Labiryncie jest ściśle związany ze zmianą, która dokonała się w dyskursie publicznym. Pozwala też stwierdzić, że przyzwolenie na nieheteronormatywność było raczej iluzją niż ugruntowanym społecznie zjawiskiem, a refleksja nad queerowym dziedzictwem polskiej sztuki nie zagościła w mainstreamie na długo. *Dziedzictwo* Michała Grzegorzka, Wojciecha Szymańskiego i Karola Radziszewskiego (2017) nie było już wystawą w murach muzeum narodowego, ale w wynajętej prywatnie sali PKiN; było też antytezą wystawy innej – tu znowu: w Muzeum Narodowym, tyle że w Krakowie – która wiązała pojęcie „dziedzictwa” z wizją dziedziczenia narodowowyzwoleńczej tradycji, czyli *#dziedzictwa* Andrzeja Szczerskiego. Stąd blisko już do **Zwrotu konserwatywnego**. Krakowskie *#dziedzictwo* to jeden z węzłowych momentów wystawienniczej dyskusji o „polskości”, która zaczęła się wkrótce po katastrofie w Smoleńsku, a swoje apogeum osiągnęła przy okazji okrągłej rocznicy odzyskania niepodległości. Rok później najważniejszy przedstawiciel tego zjawiska był już dyrektorem CSW Zamek Ujazdowski. Na razie Piotr Bernatowicz – bo o nim

mowa – nie zaprezentował jeszcze wystawy programowej; być może dlatego, że dwukrotnie zrobił to już wcześniej (*Strategie buntu*, *Historiofilia*). W każdym razie w minionej dekadzie konserwatyści uzyskali polityczną podmiotowość: jesteśmy już o lata świetlne od momentu, w którym środowisko artystyczne przyglądało się prawicy jako egzotycznemu Innemu – z paternalizmem i z bezpiecznej odległości (jak na wystawach *Katolicy w Kronice* czy *Nowa Sztuka Narodowa*). Nie jest to już także czas, w którym chce się rysować utopijne projekty (jak u Ja’el Bartany) – teraz ważna jest raczej ochrona stanu posiadania.

Personalne roszady nie ominęły także Muzeum Narodowego w Warszawie, które w nową dekadę wchodziło po krótkiej kadencji dyrektorskiej Piotra Piotrowskiego, a kończyło ją również krótką, ale przede wszystkim nieudaną kadencją Jerzego Miziołka. Najdonioślejszym osiągnięciem tego ostatniego stało się zlikwidowanie nowej Galerii Sztuki XX i XXI Wieku, o czym piszemy w kategorii **Kolekcje współczesności**. Dodajmy: kategorii, w której dominują przykłady pozytywne. Nowy impuls instytucjonalny przyniósł bowiem nie tylko nowe zakupy, ale przede wszystkim nowe podejście do kolekcjonowania. Wcześniejsze lata to niemal absolutna dominacja tasowanej co kilkanaście miesięcy kolekcji stołecznego CSW, która kładła nacisk głównie na kwestie wewnątrzartystyczne. Miniona dekada pokazała, że dzisiaj muzea sztuki współczesnej traktują kolekcje jako niezwykle cenne, poddawany stałym renegocjacjom i rearanżacjom instrument narracyjny służący do snucia opowieści już nie tylko o sztuce, ale przede wszystkim o świecie spoza murów instytucji.

Inny, do pewnego stopnia podobny proces, nazwaliśmy **Zmęczeniem młodością**. O ile bowiem pierwsza dekada XXI wieku to zachłyśnięcie się rynkiem, fenomen Young Polish Art i traktowanie młodości jako recepty na wszelkie bolączki pola, o tyle dzisiaj mamy raczej do czynienia z daleko posuniętym sceptycyzmem w tym obszarze. Jeżeli szukanie nowych zjawisk i młodych gwiazd trwa nadal, to przede wszystkim za sprawą kuratorów. Wystawy takie jak *Co widać* Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej były już jednak tylko łabędzim śpiewem fajnopolskich narracji i pokoleniowo-stylowych podsumowań, tak popularnych w poprzedniej dekadzie. Znamienne, że Cichocki, współkurator *Co widać*, czyli wystawy opartej na kompulsywnym definowaniu i szufladkowaniu zjawisk („polska plastyka współczesna”, „surrealizm i feminizm”, „nowoczesny folklor” – pamiętamy [*]), po kilku latach zżymał się już na stosowanie terminu „zwrot ekologiczny” (akurat znacznie bardziej zasadnego).



Robotnicy opuszczają miejsca pracy, widok wystawy Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010, fot. Marcin Stępień, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

O ile *Co widać* to moment zmierzchu starego paradygmatu, o tyle nowy skryształizował się trzy lata później, podczas Otwartego Triennale w Oronsku, kuratorowanego przez Romualda Demidenko, Aurelię Nowak i Tomka Pawłowskiego, w formule rozpiętej gdzieś między symposium a artystyczną zieloną szkołą. W odróżnieniu od kuratorów z MSN oroński zespół był wręcz ostentacyjnie niezainteresowany jakimikolwiek definicjami, jakby wprost skrojonych pod rynek zjawisk i zwrotów, uwagę przekierował natomiast na systemowe uwarunkowania, w których młode artystki i młodzi artyści muszą się odnajdywać. Z pewnością muszą pracować – nawet jeśli „tylko” tworzą. Poruszamy to zagadnienie w kategorii **Sztuka, czyli praca**. Lata 2010–2020 to bez wątpienia okres, w którym na agendę trwale weszła tematyka związana z prawami pracowniczymi w polu sztuki – nie tylko artystów i artystek, ale także kuratorów i kuratorek. Robotnicy opuścili wprawdzie dawne miejsca pracy – jak głosił tytuł pionierskiej wystawy Joanny Sokołowskiej – ale praca i wyzysk nie zniknęły. Długo o tym nie pamiętaliśmy; zapewne również dlatego, że polska sztuka prześlepiła najdonioślejsze zjawisko minionego trzydziestolecia: transformację ekonomiczną III RP. Do niedawna. Trzeba było nowego pokolenia, aby i ten temat zagościł w instytucjach – a stało się to w minionej dekadzie.

O ile wystawy ze streszczonych powyżej kategorii promieniowały daleko poza rzeczywistość artystyczną, o tyle dział **Rewizje** zarezerwowaliśmy dla wystaw zmieniających obraz samej sztuki. Wydaje się symptomatyczne, że w obszarze twórczości współczesnej najistotniejsze przewartościowania dokonywały się raczej za sprawą medium wystawy niż publikacji z zakresu historii sztuki. Tak było z nowym ujęciem sztuki lat 80., ale i sztuki tużpowojennej, z fenomenem nowej rzeczowości i outsider art, z postszuką, ze sztuką lat 90. czy relacjami sztuki oraz muzycznej alternatywy w okresie komunizmu, a nawet z ludową historią Polski. Wystawy z tej kategorii pokazują także zmianę podejścia do kuratorskiego fachu: myślenia nie tylko o samej ekspozycji, ale i o kwerendzie czy katalogu wystawy. I choć nie można jeszcze mówić o powszechności modelu kuratorskiego Anselma Frankego, to bez wątpienia w minionej dekadzie nastąpiła nad Wisłą profesjonalizacja (i, do pewnego stopnia, akademizacja) kuratorstwa. Najważniejsze instytucje coraz rzadziej pozwalają sobie na wystawy „po uważaniu” kuratora czy kuratorki, oparte na publicystycznej refleksji (na przykład o Polsce czy rzeźbie) i intuicyjnym doborze dzieł. Teraz kuratorka musi posiedzieć w archiwach, a wystawę powinny wieńczyć konferencja i książka.

Jeżeli w minionej dekadzie rzeczywiście zaistniało jakieś nowe, w miarę spójne zjawisko

artystyczne, to był nim niewątpliwie zwrot choreograficzny, o którym piszemy w kategorii **Tańce i inne**. I choć taniec może kojarzyć się z czymś apolitycznym, to również i w tym przypadku mieliśmy do czynienia z wystąpieniami na wskroś zaangażowanymi: od tańca niedaleko do krytycznego przepracowania zagadnień związanych z ciałem, seksualnością czy wspólnotą – doskonały przykład takiego rozumienia choreografii dali choćby KEM, Marta Ziółek, Alex Baczyński-Jenkins czy Ramona Nagabczyńska. Równocześnie szukano patronów nowego zjawiska – i znajdowano ich właściwie w każdym rozdziale sztuki powojennej, czego przykładem historyczne wystawy o tańcu i ruchu.

Zaangażowanie tancerek i performerów to odprysk znacznie szerszego zjawiska – politycznego zaangażowania nie tylko artystów i artystek, ale również instytucji. Najciekawsze, naszym zdaniem, przykłady takiej postawy opisujemy w kategorii **Instytucja zaangażowana**. Było ich wiele. A im bardziej zaostrzała się polityczna wojna, tym aktualniejsza stawała się biblijna zasada: tak, tak; nie, nie. Po dojściu do władzy populistycznej prawicy w 2015 roku sztuka, jak niegdyś słowa, wyszła na ulicę. Z kolei instytucje stawały się schronem, poradnią i pracownią, w której można było wykonać flagi i transparenty. Kuratorzy nie przeprowadzali już subtelnych analiz dyskursu władzy, tylko po prostu udostępniali swoje przestrzenie, czyniąc z nich – jak ujął to Sebastian Cichocki („Szum” 2019, nr 29) – sanktuaria: miejsca bezpieczne, bo eksterytorialne wobec władz. Oczywiście nie tylko – zagadnienia związane z faszyzmem czy katastrofą klimatyczną zostały przedstawione za sprawą wyrafinowanych narracji. W sumie możemy mówić o największym przewartościowaniu w rozumieniu polityczności sztuki od czasów sztuki krytycznej i modelu „stosowanych sztuk społecznych” Artura Żmijewskiego (2007).

Rewersem przemian w obrębie zaangażowanego kuratorstwa stało się rozumienie sztuki przez państwo. Problem ten poruszamy przy użyciu kategorii **Polityki kulturalne III i IV RP**. Tu mogłaby wystarczyć sama wyliczanka: w pierwszej połowie dekady mieliśmy Ja’el Bartanę w Pawilonie Polonia, polsko-niemiecką wystawę w Martin-Gropius-Bau i IAM-owski eksport w BOZAR, w drugiej – traktowanie sztuki współczesnej przez rządzących jako estetycznego kuriozum, moralnego występku i politycznego szalbierstwa. Niektóre instytucje próbowały negocjować: już to z Polską liberalną, już to z socjalną; odnotowujemy i te próby. Najważniejszy wniosek brzmi tutaj: w dobie kryzysu mecenatu politykę kulturalną można robić poza aparatem państwa, kierując swój przekaz nie do urzędników i polityków, ale wprost do publiczności. Wystarczającym instrumentem jest sama wystawa – tak czytamy *Awangardę i państwo* przygotowaną przez Dorotę Monkiewicz dla Muzeum Sztuki w Łodzi.

Jeżeli coś uchroniło instytucje artystyczne przed zaoraniem, to mikre znaczenie polityczne sztuki współczesnej oraz fakt, że większość ważnych instytucji lokalnych funkcjonuje w miastach rządzonych przez opozycję. Z tymi ostatnimi wiąże się także renesans sztuki regionów: tych większych, jak Europa Wschodnia, i tych mniejszych, jak Śląsk czy Tarnów. Fenomenowi temu poświęciliśmy kategorię **Prowincjonalizując Polskę**.

W minionej dekadzie kuratorzy i kuratorki lokalnych placówek na nowo odkrywali bogactwo miejscowej kultury – na przykład romskiej – jednak nie uciekali przy tym w liberalny, paternalistyczny dyskurs „małych ojczyzn”. Zamiast tego szukali w lokalności odrębności – rozumianej politycznie – denacjonalizując polską sztukę i próbując znaleźć inną niż „trójmorska” tożsamość regionu.

Wszystkie zarysowane powyżej zjawiska wiążą się ze zmianą samej figury kuratora. Pierwsza dekada XXI wieku to okres umacniania się pozycji kuratorów i kuratorek jako kluczowych aktorów art worldu i wzmożonej metarefleksji nad dyscypliną, dokonującej się między innymi na działających przez kilka lat podyplomowych studiach kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zarazem elementem półperyferyjnej kondycji polskiego pola sztuki jest fakt, że nie dokonał się w nim nigdy podział akademicko-koneserski. Dwie linie, reprezentowane przez, jak nazywa ich Hal Foster, z jednej strony *scholarly curators*, z drugiej *flashy exhibition-makers*, splatają się w polskim polu sztuki w jedno. Co nie dziwi, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że źródła owego rozgałęzienia, jak wskazuje Foster, to z jednej strony penetracja muzealnictwa przez masowy przemysł kulturalny w XX stuleciu, z drugiej zaś rozwój globalnego biznesu biennalowo-targowego. W polskim przypadku funkcjonowanie całego pola na marginesie tego systemu nie oznacza oczywiście odcięcie się od niego na poziomie jednostkowym. W końcu ubiegłe dziesięciolecie to również Berlin Biennale kuratorowane przez Artura Żmijewskiego (2012) i niemiecko-greckie documenta Adama Szymczyka (2017) – jednak w obu przypadkach, co symptomatyczne, kuratorskie rewolucje odbyły się w samym jądrze zachodniego centrum. Mimo to fakt, że czynniki wskazywane przez Fostera w śladowym stopniu uformowały pejzaż kuratorstwa nad Wisłą, niekoniecznie jest czymś, czego należałoby żałować. Wręcz przeciwnie – krytyczne kuratorstwo jako rodzaj służby publicznej, do którego autor *Powrotu Realnego* wzdychał, spoglądając tęsknie z amerykańskiej akademii w kierunku Europy, wydaje się na polskiej scenie nie tylko ważnym, ale wręcz wiodącym modelem kuratorskim, zwłaszcza w drugiej połowie minionej dekady.

Konsekwencje tak postrzeganej roli kuratorskiej są dalekosiężne. Nie tylko młoda sztuka zyskuje w konsekwencji inną ramę niż dekadę wcześniej – także historyczny kanon przedstawiony zostaje z innej strony. Widać to choćby na podstawie serii wystaw dotyczących kwestii środowiskowych, ekologii i katastrofy klimatycznej, w których poczesne miejsce zajmowała sztuka początku lat 70., rozpatrywana teraz nie w ramach scholastycznych dyskusji o początkach polskiego konceptualizmu, lecz w perspektywie ekokrytycznej.

Tak jak syte libki z globalnej Północy przekonywały się przez ostatnie dziesięć lat, że koniec historii to najwyższe pobożne życzenie uprzywilejowanych, tak ten sam okres widziany z perspektywy polskiego art worldu pokazał dobitnie, że podobnym złudzeniem jest nieuchronna, stabilna modernizacja rodzimego pola sztuki, a w konsekwencji ostateczne wyrwanie się z półperyferyjnej kondycji, na dobre i na złe. Jak pokazuje dynamika rozgrywająca się w obrębie wskazanych przez nas kategorii – jeśli bieg dziejów odbywa

się rzeczywiście po spirali, to chwilami mozolnie wspinamy się po niej w górę, innym razem zaś ostro zapierdalamy w dół. A najczęściej, w tym świecie sztuki Schrödingera, jedno i drugie odbywa się synchronicznie.



Jeśli niektóre spośród starszych wystaw w naszym zestawieniu mogłyby z powodzeniem powstać i wczoraj, to *Ars Homo Erotica* wydaje się świadectwem dawno minionej epoki. Wystawa manifest – ale manifest w duchu *pride* – celebrująca koneserskie homoerotyczne spojrzenie, a nie queerowe przekroczenia. Paweł Leszkowicz wykonał pracę u podstaw w czasie, kiedy pojęcie queerowej wrażliwości wielu nie do końca rozumiało, a nawet traktowało jako synonim subiektywnej nadinterpretacji. „Nie każde dwie młode dziewczyny z anonimowego XIX-wiecznego portretu, o którym niewiele wiemy, muszą być lesbijkami. Może były kuzynkami, może siostrami” – zauważył pryncypialnie Bogusław Deptuła w recenzji na łamach „Dwutygodnika”. W szerszej skali była *Ars Homo Erotica* jednym z pierwszych pokazów queerujących muzealne kolekcje, o kilka lat wcześniejszym niż choćby blockbusterowe *Queer British Art, 1861–1967* w Tate Britain. Leszkowicz badał teren nie tylko na poziomie muzealniczym, ale i społecznym – otwarciu wystawy towarzyszyło nerwowe oczekiwanie, a prasa donosiła z ulgą, że wernisaż przebiegł „bez ekscesów”. Żadnego cięcia szablą ani publicznych modłów – przyszłość przez krótką chwilę zdawała się malować w tęczowych barwach. (PP)

Dziedzictwo
w ramach 7. edycji festiwalu Pomada,
Pałac Kultury i Nauki, Warszawa
kuratorzy: Michał Grzegorzek,
Karol Radziszewski, Wojciech Szymański
29 września – 1 października 2017

Kolejny rozdział w historii mapowania queerowego dziedzictwa – w 2017 roku na poziomie dyskursu znaleźliśmy się już o wiele dalej niż przy *Ars Homo Erotica*, politycznie za to jakby 30 lat wcześniej, gdzieś w przededniu akcji „Hiacynt”. *Dziedzictwo* w ramach Pomady było reakcją na *#dziedzictwo* Andrzeja Szczerskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie – konserwatywny muzealny manifest kompletnie ignorujący

jakiegokolwiek nieheteronormatywne i mniejszościowe wątki w historii polskiej kultury. Wystawa w PKiN odzwierciedlała też sytuację instytucjonalną – bazą dla wystawy stały się nie zbiory jakiegokolwiek muzeum, a Queer Archives Institute Karola Radziszewskiego. W końcówce dekady queerowanie przeszłości nadal stanowiło pracę u podstaw, ale mogło wybiegać już o wiele dalej niż mnożenie przedstawień św. Sebastiana. Dzisiaj poszukiwanie queerowego potencjału nie polega na rozważaniach, czy Maria Dąbrowska była lesbijką, ale na przyglądaniu się całemu spektrum nienormatywnych estetyk i tożsamości ważnych z punktów widzenia dzisiejszych społeczności LGBTQ+, a mogących się materializować choćby w kolekcji krawatów Jarosława Iwaszkiewicza. Temat budowania alternatywnego kanonu i queerowania historii wybrzmiał jeszcze na indywidualnej wystawie Radziszewskiego *Potęga sekretów* (2019/2020, CSW Zamek Ujazdowski, kurator: Michał Grzegorzek), której z kolei przyszło rezonować w kontekście objęcia

fotela dyrektora CSW przez Piotra Bernatowicza. Jak nie urok... (PP)

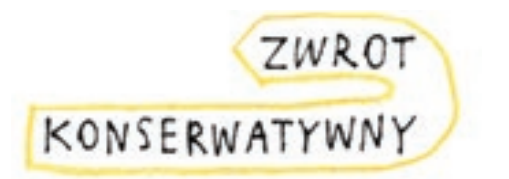
Jesteśmy ludźmi
Galeria Labirynt, Lublin
kurator: Waldemar Tatarczuk
24 czerwca – 30 września 2020

„Żeby mnożyć zło, wystarczy go nie widzieć” – przypominał krótki tekst kuratorski towarzyszący *Jesteśmy ludźmi*. Ta wystawa interwencyjna, jak zaczęto o niej pisać, powstała w bezpośredniej reakcji na kampanię prezydencką, która szybko stała się kampanią nienawiści wobec osób LGBTQ+. Możliwości manewru na wschodzie Polski są mniejsze niż w stolicy – szczególnie w mieście szczelnie okolonym „strefami wolnymi od LGBT” i z pierwszą udokumentowaną próbą (nieudanego) zamachu terrorystycznego na tamtejszy Marsz Równości. Jednak ekipa lubelskiego Labiryntu zamiast udać się na emigrację wewnętrzną, wezwała do bezwzględnej



Jesteśmy ludźmi, widok wystawy, Galeria Labirynt w Lublinie, 2020
fot. Wojciech Pacewicz, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie

solidarności z nowym wrogiem władzy. W ten sposób powstała unikatowa wystawa „skład-kowa”, w której wzięło udział ponad 140 twórców i twórczyń – w jednej przestrzeni spotkały się prace Gilberta i George’a z Jerzym Kosalką i Karoliną Bregułą czy duet Eva & Adele z Lilianą Zeic. Jednak w tym przypadku o wartości samego przedsięwzięcia mniej decyduje długa lista nazwisk osób solidaryzujących się, a bardziej – sam akt odwagi, na jaki zdobył się Labirynt. (AW)



Katolicy w Kronice
CSW Kronika, Bytom
kurator: Stanisław Ruksza
15 maja – 15 lipca 2010

Kiedys to były czasy! Teraz już nie ma czasów. W 2010 roku czasy były jeszcze ekumeniczne, a środowisko artystyczne zerkało na prawicę z życzliwym zainteresowaniem. A nawet paternalizmem kultury dominującej: Stach Ruksza wprost pisał, że *Katolicy w Kronice* to projekt „nieco etnograficzny” (sic!). Chodziło więc o poznanie obcej kultury, miłą rozmowę (może nawet w salonie, przy filiżance herbaty), wzajemne poznanie. Cel szczytny, wykonanie jednak – co najmniej dyskusyjne. Tytułowe wyznanie reprezentował na wystawie promil (1 procent?), reszta artystów i artystek skierowała na egzotyczny lud kamery i aparaty, analizowała bliskie im symbole, dekonstruowała rytuały. Rozmowa więc jakby nie wyszła; zresztą szybko stało się jasne, że druga strona nie chce głaskania, za to jest nieźle wkurwiona. Po Smoleńsku wykluczeni dostali turbodoładowania i z przedmiotu stali się podmiotem polityki. Ciąg dalszy znamy. (JB)

THYMÓS. Sztuka gniewu 1900–2011
CSW Znaki Czasu, Toruń
kurator: Kazimierz Piotrowski
28 października 2011 – 15 stycznia 2012

Nie da się ukryć, że prześledzić i opisać 111 lat polskiej porywczoci było i jest zadaniem ambitnym, jeśli nie wręcz karkołomnym – o czym dobitnie przekonał się Kazimierz Piotrowski. Dla kuratora klasycznej *Irreligii* wydarzeniem, które pozwala „uchronić polski *thymós* przed postępującym zaflegmieniem”, stała się katastrofa smoleńska. Nic więc dziwnego, że *THYMÓS*

został zapamiętany właśnie jako pierwsza pełnoprawna „wystawa smoleńska” (i jako wystawa, której architektura skręcała się w kształt swastyki). Proces jej powstawania – wraz z odmową udziału w prezentacji złożoną przez część artystów oraz z jawnie partyjną agitacją kuratora – stanowił wyraźny sygnał o podziale, który trwale zdefiniuje całą dekadę. Zarazem kuratorowi nie sposób odmówić konsekwencji – *THYMÓS* stał się konfliktem ucieleśnionym. Był to najprawdopodobniej ostatni pokaz o polskości, na którym mogły spotkać się prace raczkującej wówczas awangardy konserwatywnej z klasykami sztuki krytycznej. Wbrew obawom Piotrowskiego udało się, polski *thymós* napędzany wściekłością ma się świetnie. (AW)

Nowa Sztuka Narodowa.
Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kuratorzy: Sebastian Cichocki, Łukasz Ronduda
2 czerwca – 19 sierpnia 2012

Jeżeli *THYMÓS* pokazał, że środowiskowy dialog po Smoleńsku jest niemożliwy, to ekipa MSN przyglądała się posmoleńskiej energii z życzliwością i zainteresowaniem. Zgodnie z intencją kuratorów wystawa miała być próbą przełamania „dominującego we współczesnej polskiej kulturze rozłamu na «dwie Polski»”. Obok słynnego wielkoformatowego *Smoleńska* Zbigniewa Dowgiałły zaprezentowano między innymi fragment ogrodzenia Stadionu Narodowego, który po przepuszczeniu przez współczesny aparat kuratorski stał się kusząco efektowny, a przy tym wysoce egzotyczny (zresztą tak jak *Smoleńsk*, prezentowany wcześniej w stołecznym kościele Niepokalanego Poczęcia NMP). Jednak próba wpisania obiektów o wysokim współczynniku patriotyzmu w awangardowe ramy przyniosła smutną konstatację – wielki Inny patrzy i nie puści takiej orientalizacji w niepamięć. No i nie puścił. (AW)

Strategie buntu
Galeria Miejska Arsenał, Poznań
kurator: Piotr Bernatowicz
28 sierpnia – 11 października 2015

O ile zwrot konserwatywny w samej sztuce zaczął się wkrótce po Smoleńsku, o tyle marsz przez instytucje został zainicjowany w 2014 roku, kiedy Piotr Bernatowicz wygrał konkurs na dyrektora poznańskiego Arsenału. *Strategie buntu* były jego wystawą programową i pierwszą próbą sformułowania konserwatywnego przekazu w awangardowym kostiumie. Bernatowicz, pilny uczeń Piotra Piotrowskiego, doskonale zdaje sobie sprawę, że wojna o rząd dusz to wojna o język. Dlatego *Strategie buntu* przejmowały – czy też obracały – kategorie zaangażowanej humanistyki, kierując ich ostrze w stronę lewicy. Brzmi nieźle, jednak poznańska wystawa stała się raczej manifestem wulgarnego alt-rightu niż klasycznego konserwatyzmu – subtelną ironią Jerzego „Jurrego” Zielińskiego, zaangażowanie Jacka Adamasa

Makieta projektu pomnika smoleńskiego *Pomnik smoleński. Dziewczynka z rozbitym samolotem* (2012) Bogusława Żena i Małgorzaty Koronkiewicz, wystawa *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2012, fot. Jan Smań, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



i klasyki Zbigniewa Warpechowskiego zostały przykryte przez jaskiniowe plakaty Wojciecha Korkucia (dziś nadwornego grafika władzy) oraz koszarowy dowcip The Krasnals – QAnon polskiej sztuki. A może o to chodziło? Tak czy inaczej, strategia – już nie buntu, ale Bernatowicza – okazała się skuteczna: w 2017 roku przyszedł czas na *Historiofilę* przy Narodowym Centrum Kultury, w 2019 – na CSW Zamek Ujazdowski. (JB)

I po co nam wolność?
CSW Znaki Czasu, Toruń
kurator: Wacław Kuczma
13 kwietnia – 5 sierpnia 2018

Wystawa symptom i rocznicowy hit *à rebours*. Przygotowana z okazji stulecia niepodległości Polski wystawa zaślęnęła głównie tym, że zabrakło na niej kobiet (na 38 uczestników jedna artystka). Dyrektor CSW i kurator wystawy Wacław Kuczma popisał się modelowym seksizmem wyparciowym. Punktem wyjścia dla wystawy stały się figury czterech mężczyzn: Witkacego, Władysława Hasiora, Tadeusza Kantora i Jerzego Beresia. Jak tłumaczył kurator, w wyborze nie kierował się płcią, ale tym, czy dana twórczość pasuje do jego koncepcji. A że koncepcja była oparta na męskiej perspektywie, to nic dziwnego, że jakimś trafem pasowali do niej tylko faceci. Od samej wystawy bardziej interesująco wypadły środowiskowe reakcje na nią – w dniu wernisażu odbył się happening wyrażający sprzeciw wobec braku kobiecych głosów, powstała również grupa „I po

THYMÓS. Sztuka gniewu 1900–2011, widok wystawy,CSW Znaki Czasu w Toruniu, 2011/2012, dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu



Galeria Sztuki XX i XXI Wieku
Muzeum Narodowe w Warszawie
kurator: Piotr Rypson
9 stycznia 2013 – 6 maja 2019

Otwarcie Galerii Sztuki XX i XXI Wieku było elementem obchodów stupełćdziesięciolecia MNW, które w końcu wyremontowano, umyto i zdarto z niego reklamowe szmaty, a wystawy stałe przearanżowano. Galeria przygotowana przez Piotra Rypsona była drugą obok Galerii Wzornictwa Polskiego (2017) nową jednostką. Tym samym warszawskie muzeum zapełniło wstydlivą lukę i udostępniło publiczności stałą przestrzeń ze zbiorami sztuki międzywojennej, współczesnej i najnowszej. W porównaniu do galerii poświęconych sztuce dawnej Galeria Sztuki XX i XXI Wieku była niemal kameralna. Mimo to Rypsonowi udało się przedstawić dzieje nieco ponad 100 lat polskiej sztuki w przejrzystym skrócie. Galeria prezentowała wszystko to, co powinna – czyli żelazną klasykę XX i XXI wieku – ale także to, co często się w takich

razach pomija: „trzecioobiegową” kontrkulturę lat 80. czy prace współczesne, prosto z pracowni. Używam czasu przeszłego, bo galerię barbarzyńsko zamknął (a wcześniej ocenzurował) były już na szczęście dyrektor MNW, Jerzy Miziołek. (JB)

Atlas nowoczesności.
Kolekcja sztuki XX i XXI wieku
Muzeum Sztuki w Łodzi (ms²)
kuratorstwo: Jarosław Suchan, Aleksandra Jach, Paulina Kurc-Maj, Maria Morzuch, Anna Saciuk-Gąsowska, Joanna Sokołowska, Katarzyna Słoboda, Magdalena Ziółkowska
24 stycznia 2014 – 20 czerwca 2021

Najpierw były *Szkice* (2007–2008), następnie *Przemieszczenia* (2010–2013), jednak to *Atlas nowoczesności* stanowił najpełniejszy wyraz nowego podejścia do kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Nowego – ze względu na nowy oddział i budynek, nowego dyrektora Jarosława Suchana, ale i nowe czasy, które domagały się ponownego sproblematyzowania zbiorów. Fundamentem *Atlasu* było przekonanie o żywotności nowoczesnego idiomu, dlatego nie było tu mowy o sztuce „współczesnej”. Zespół MSŁ stoi na stanowisku, że nowoczesność ciągle trwa i pracuje dzięki umiejętności krytycznego

Atlas nowoczesności. Kolekcja sztuki XX i XXI wieku, widok wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020
fot. HaWa, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi





Kurator Libera: Artysta w czasach beznadziei, BWA Wrocław, 2013/2014
fot. Sonia Mielnikiewicz, dzięki uprzejmości BWA Wrocław

przepracowania samej siebie. Z tego względu wystawa została zbudowana wokół ciągle aktualnych problemów i konstelacji pojęciowych: emancypacji, autonomii, kapitału, urbanizacji, eksperymentu czy rewolucji. Tak skonstruowany pokaz był więc nowoczesny również na poziomie struktury: kolażowej, opartej na montażu. W końcu, zgromadzone tu dzieła wskazywały, że nie ma i nigdy nie było jednej nowoczesności. I przypominały, że w wymiarze artystycznym jedna z nich narodziła się w Łodzi. (JB)

W sercu kraju. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kuratorstwo: zespół MSN
14 maja 2013 – 6 stycznia 2014

Nowa instytucja, nowy budynek, nowe zbiory. To komfortowa sytuacja, jeśli wie się, co chce się powiedzieć o przyszłości i jak chce się skonstruować przeszłość. *W sercu kraju* było próbą takiej właśnie wypowiedzi – czy raczej jej szkieletem. Wystawa przypominała konstelację migoczących punktów: dawała wgląd w filozofię MSN, lokalizowała miejsca zapalne, kreśliła załączki kluczowych narracji. Zaprezentowany zestaw dzieł wskazywał, że MSN chce być instytucją horyzontalną – czy może po prostu globalną; że prowincjonalizuje Zachód i spogląda na świat jako konstelację równorzędnych, wpływających na siebie peryferii. W rezultacie powstała wystawa bez chronologii i ciągów przyczynowo-skutkowych, oferująca luźne asocjacje i przepływy znaczeń biegnące w poprzek dekad i stylów. Zarazem w narracji pokazu co i rusz przebijały się tematy związane ze splątana historią i tożsamością Europy Środkowo-Wschodniej, regionu z oczywistych względów dla MSN kluczowego. Całość spajała kategoria współczesności, centralna dla warszawskiej placówki – inaczej niż

w przypadku Łodzi, pozbawionej jednoznacznej tradycji. *W sercu kraju* zdawało się mówić, że współczesność to migotliwe „tu i teraz”, które wymaga pilności i uwagi, z którego spogląda się w przyszłość i przeszłość, negocjując ich kształty – i które błyskawicznie, niepostrzeżenie przemienia się w historię. (JB)

Kurator Libera: Artysta w czasach beznadziei.
Najnowsza sztuka polska
BWA Wrocław
7 grudnia 2013 – 19 stycznia 2014

Zorganizowany przez BWA Wrocław projekt Studia Mistrzów był bodaj ostatnią efektywną próbą ożywienia kategorii „młodej sztuki”. Co znamienne, stało się tak dzięki zaproszeniu starego mistrza – Zbigniewa Libery. I choć autor *Urządzeń korekcyjnych* pokpiwał ze sztuki młodych, to stosunkowo gładko wcielił się w rolę jurora castingu (kołcza?), by następnie z zapałem lansować wymyślone przez siebie zjawisko „nowej wrażliwości”, mającej ponoć jakiś związek z Janem Pawłem II. W świetle aktualnej wiedzy o umiarkowanym zainteresowaniu papieża problemem pedofilii w Kościele konstatacje Libery mogą wydawać się kłopotliwe, w 2013 roku były jednak skutecznym wabikiem, a odkryta wówczas Honorata Martin stała się prekursorką empatyczności w sztuce. (KP)

Co widać. Polska sztuka teraz
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kuratorzy: Sebastian Cichocki, Łukasz Ronduda
14 lutego – 31 sierpnia 2014

Odpowiedź na tytułowe pytanie wydawała się prosta. W 2014 roku środowisko artystyczne ciągle przepełniał optymizm – oto w końcu, po 25 latach przemian, bastion galmażerii i kossaków miał zostać obalony na rzecz sprawnie funkcjonującego pola sztuk wizualnych, w którym istnieją zarówno wiarygodne instytucje konsekrujące, jak i profesjonalny rynek sztuki. „Obecna sytuacja wydaje się być spełnieniem marzeń poprzednich pokoleń artystów” – pisali kuratorzy *Co widać*, puszczając oko do marzycieli śniących liberalny sen o polskiej sztuce. A ten – nieprzypadkowo – zaczyna się wraz ze słynnym pokazem *Co słychać?* Andrzeja Bonarskiego, wielkiego orędownika neoliberalizmu – również w sztuce. Ronduda i Cichocki zorganizowali

salon ze sztuką nie tylko nową, ale także zgrabnie ometkowaną – coś w rodzaju zwieńczenia transformacyjnego cudu, dzięki któremu mamy Wilhelma Sasnała, Paulinę Ołowską i Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Mamy nawet plastikę – i mamy zwrot konserwatywny. Liberałowie lubią mówić, że rynek coś „zweryfikował”. W tej opowieści weryfikacja okazała się negatywna. (AW)

Otwarte Triennale
(8. Triennale Młodych w Oronsku)
Centrum Rzeźby Polskiej w Oronsku
kuratorstwo: Romuald Demidenko, Aurelia Nowak, Tomek Pawłowski-Jarmołajew
25 września 2017 – 6 stycznia 2018

Najbardziej spektakularna próba przekroczenia konwencji przeglądu młodej sztuki przybrała formę łączącą sympozjum i tygodniowe kolonie z rave’ami, karaoke i wieczornymi sesjami pokera. I wreszcie wystawą, zorganizowaną w trakcie i niejako mimo woli, z rozpędu. A przede wszystkim niepróbującą wskazywać zjawisk i definiować trendów, ale związaną ściśle z kontekstem sympozjum – zarówno na poziomie dyskursu o uwarunkowaniach ekonomicznych i socjalnych pola sztuki, jak i na płaszczyźnie anegdotycznej, odnoszącej się między innymi do kilkudniowej batalii o włączenie ogrzewania w miejscach noclegu uczestniczek i uczestników. Spuściznę Otwartego Triennale widać było nie tylko w samym Oronsku, podczas kolejnej (choć o wiele bardziej już konwencjonalnej) edycji Triennale, ale na wystawach takich jak *Cała Polska*, skupionych na środowiskach i problemach, a nie na nurtach i zjawiskach. (PP)

Cała Polska. Wyprawa do źródeł sztuki
(nieinstytucjonalne przestrzenie sztuki w Polsce)
BWA Wrocław
kuratorka: Anna Mituś
13 grudnia 2019 – 1 marca 2020

Na konferencji zorganizowanej przy okazji wystawy *Co widać* wyrokowano, że wraz „ze wzmocnieniem się publicznych instytucji sztuki oraz rynku obserwujemy schyłek *artist-run spaces*”. Na ile ta diagnoza była przedwczesna, dowiódł pokaz *Cała Polska* – przegląd inicjatyw eksplorujących kryzysową kreatywność, jak najdalszych od modelu komercyjnego i wykorzystujących jazdę na barana jako strategię przetrwania. Tytułowej całej Polski patainstytucjonalnej oczywiście nie udało się zebrać, a jedynie uchwycić tymczasowe kolektywy i nieoczywiste sojusze. Jednak nawet zaprezentowany wybór pokazywał potencjał zdecentralizowanego, samoorganizującego się i działającego na własnych

zasadach kontrśrodowiska. Jeśli chodzi o młodych, to rzeczywiście, znowu są realistami i realistkami, zdają sobie sprawę z siły sholette’owskiej ciemnej materii świata sztuki i reglamentacji miejsc w panteonie art worldu. (AW)



Robotnicy opuszczają miejsca pracy
Muzeum Sztuki w Łodzi
kuratorka: Joanna Sokółowska
6 lipca – 5 września 2010

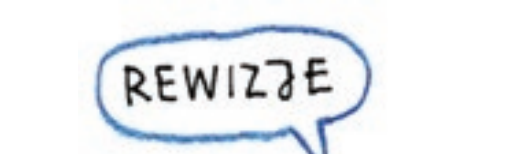
Wystawa inicjująca dyskusję wokół neoliberalnej gospodarki, i to na kilku frontach. Joanna Sokółowska zmierzyła się z tematem kapitalistycznych warunków pracy jako hydrą o trzech głowach. Jedna to kwestia upadku przemysłu – gdzie jak gdzie, ale w Łodzi widoczna jak na dłoni. Druga – zmiana charakteru produktywności na etapie postfordyzmu, rozrost sektora usług i ekonomii informacji, globalny podział sił i zasobów oraz praca niewidzialna i niepremiowana. Trzecia wreszcie – to pracownicza sytuacja artystek i artystów. Łódzki projekt mapował więc teren i przy okazji rozszerzał słownik – na przykład niemal cztery lata przed polskim wydaniem publikacji Guya Standinga w katalogu łódzkiej wystawy Jan Sowa tłumaczył, czym jest prekariat. (PP)

Workers of the Art World Unite
CSW Kronika, Bytom
kurator: Stanisław Ruksza
26 października – 7 grudnia 2013

Wystawa manifest, która postawiła sobie za cel popularyzację postulatów strajku „Dzień bez sztuki” (2012), a szerzej: zagadnień związanych z prawami pracowniczymi w polu sztuki. Stąd przystępna forma, komunikatywna identyfikacja wizualna, warsztaty, dyskusje, a także publikacja, w której artyści i aktywistki wyjaśniali i wyjaśniały, o co z tą pracą i płacą artystów i artystek w ogóle chodzi. O ile inne wystawy podejmujące podobną tematykę wychodziły raczej od dzieł (*Wolny strzelec*, Zachęta, 2013, kuratorka: Ewa Toniak), o tyle Stanisław Ruksza położył nacisk na postawy. I słusznie, bo o nie w końcu chodzi. Warto ponadto podkreślić, że *Workers of the Art World Unite* była wystawą migrującą: mogła pokazać ją każda instytucja, która uznała to za właściwe. W ten sposób powstał format, który w kolejnych latach został powtórzony w licznych projektach z pogranicza sztuki i aktywizmu. (JB)

Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku
w ramach 7. ArtBoom Festival,
Muzeum PRL, Kraków
kurator: Stanisław Ruksza
6–30 czerwca 2014

Wystawiennicze rozliczenie z niewidzialną ręką rynku, która zamiast wyciągnąć nas ku powszechnemu dobrobytowi, ścisnęła kraj za jaja. *Oblicze dnia* znamionowało znaczący zwrot w narracjach o sztuce przełomu wieków, czyli przesunięcie akcentu z dyskursu tożsamościowego na płaszczyznę ekonomiczną (widoczny później w takich projektach, jak 8. Warszawa w Budowie, *Die Sonne nie świeci tak jak słońce* w Trafo czy *Chleb i róże* w MSN). Wystawa Stacha Rukszy odbyła się też w miejscu o niebagatelnym znaczeniu – w byłym kinie Światowid, zamkniętym z powodu nierentowności na początku lat 90. i przebudowywanym na Muzeum PRL. Zorganizowana w ramach również nieistniejącego już festiwalu ArtBoom prezentacja wiele mówiła też o samej imprezie, po której ważnym w dłuższej perspektywie dziedzictwem stały się nie poszczególne prace w miejskiej przestrzeni, a odbywające pod festiwalowym parasolem osobne wystawy – obok *Oblicza dnia* także późniejsze o rok *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych* Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego (2015), opowiadające o wiejskim queerze w prowizorycznym pawilonie u stóp Wawelu. (PP)



Mógłbym żyć w Afryce
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kurator: Michał Woliński
24 lipca – 19 września 2010

Wystawa, która wyciągnęła sztukę lat 80. z przykurzonej muzealnej gabloty. Michał Woliński doskonale wyczuł punkową energię młodszych o pokolenie artystów. Zamiast martyrologicznej narracji zaproponował spojrzenie na sztukę schyłkowego PRL jako trybalistyczną wspólnotę, która w oparach gandzi marzy o Afryce, plażach, palmach, Syjonie – wolności anarchicznej, a nie tylko politycznej. Woliński skoncentrował się na nowej ekspresji, jednak dzięki przekroczeniu warszawocentrycznej perspektywy, odejściu od malarstwa i zwróceniu uwagi na „nowoekspresyjne marginesy” udało mu się pokazać drapieżność i świeżość zjawiska. Tym



samym zainauguował renesans zainteresowania sztuką lat 80. w dekadzie 2010–2020. (JB)

Skontrum
Muzeum Narodowe – Królikarnia, Warszawa
kuratorka: Agnieszka Tarasiuk
4 grudnia 2011 – 17 maja 2012

Pierwsza w Królikarni wystawa Agnieszki Tarasiuk, od 2011 roku głównej kuratorki instytucji. *Skontrum* to manifest: wystawa zbiorów nie tyle służy tu do ich prezentacji, ile skłania do refleksji nad samym muzeum, jego funkcjami, powinnościami i ograniczeniami. Na *Skontrum* sąsiadowały ze sobą dzieła „wybitne” i te uznane za poślednie, obiekty kultu i propagandy, nawet destrukty i ułamki. Gargantuiczny zbiór – pokazano tyle obiektów, ile mogły wytrzymać stropy muzeum – był w istocie megainstalacją, która pozwalała zajrzeć w trzewia muzealnych magazynów i zadać pytanie o mechanizmy widzialności i zapominania, budowania kanonu i tworzenia kolekcji. W kolejnych latach Tarasiuk konsekwentnie trzymała się tego modelu, pokazując tak brawurowe wystawy, jak *Majątek* (2015), *Zbigniew Libera: to nie moja wina, że otarła się o mnie ta*

rzeźba (2015) czy *Matki oryginałów* (2018). Wszystkie na kanwie zbiorów Królikarni – dzięki Tarasiuk najbardziej progresywnego w Polsce muzeum zajmującego się sztuką dawną. (JB)

Rzeczy wspólne
Art Stations Foundation, Poznań
kuratorstwo: Michał Lasota, Zuzanna Hadryś
20 września – 31 grudnia 2013

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku duetowi Zuzanna Hadryś & Michał Lasota udało się z powodzeniem wprowadzić na scenę Penerstwo, jednak już kilka lat później ich estetyczne preferencje zaczęły ciążyć ku subtelnemu minimalizmowi i fascynacji przedmiotem. To już z kolei jedno z najważniejszych zjawisk dekady 2010–2020, podsycane teoriami o nowej rzeczywistości i modą na estetykę postindustrialną. Właściciele Galerii Stereo postanowili połączyć to wszystko ze szkołą poznańskiej instalacji, a efekty tego działania były na tyle trafione, że trend nowej materialności w zauważalny sposób odcisnął się także na polskiej sztuce – udanie pokazywała to właśnie wystawa *Rzeczy wspólne*. Biorąc pod uwagę, że globalne trendy raczej omijają nas szerokim łukiem (patrz postinternet), wylansowanie nowej rzeczywistości w sztuce należy określić jako sukces. I to nie tylko rynkowy. (KP)

Workers of the Art World Unite, widok wystawy, CSW Kronika w Bytomiu 2013, dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu



Módbym żyć w Afryce, widok wystawy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2010
fot. Bartosz Sławski, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Tymek Borowski, *Gruz nad Warszawą*, 2015, Warszawa w Budowie 7
dzięki uprzejmości artysty i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Warszawa w Budowie 7: Spór o odbudowę
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie,
Muzeum Warszawy
kurator: Tomasz Fudala
10 października – 11 listopada 2015

Tytułowy spór o odbudowę, od 70 lat sól w oku mniej lub bardziej samowwających warsawianistów, nie jest wyłącznie symbolicznym pojedykiem zakochanych w legendzie „Paryża Północy” ze zwolennikami socmodernizmu. Jest przede wszystkim – żeby skorzystać z wyrażenia ukutego przez Henriego Lefebvre’a – pojedykiem o prawo do miasta. Spór ten – co wystawa dobitnie pokazała – jest wyjątkowo aktualny w kontekście reprivatyzacji, dostępu do zieleni czy nawet samochodowy. Podtytuł siódmej edycji WWB, przygotowywanej wspólnie z badaczkami i aktywistami, brzmiał: „Od gruzów do reprivatyzacji” i trafnie nakreślał historię powojennych losów stolicy. Trudno o bardziej wymowną bohaterkę tej opowieści niż Jolanta Brzeska, działaczka lokatorska zamordowana w 2011 roku w Lesie Kabackim, której wizerunek zaprezentowano na ścianie budynku byłego IX Liceum im. Klementyny Hoffmanowej, mieszczącego się w pobliżu najdroższych działek w Śródmieściu. I spisane przez ratusz na straty. (AW)

Po co wojny są na świecie.
Sztuka współczesnych outsiderów
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kuratorki: Katarzyna Karwańska, Zofia Płoska
19 lutego – 1 maja 2016

Dla cynicznego obserwatora pytanie zawarte w tytule wystawy jest kwintesencją naiwności – zarówno wojna, jak i pewna wersja ładu społecznego, która opiera się na wykluczeniach, nie podlegają negocjacjom i próbom zmiany. Z perspektywy zdziwienia otaczającym światem i niezgody na jego urządzenie wychodzi pewna część twórców outsider artu, dla których akt twórczy bywa jedyną możliwością emancypacji czy upodmiotowienia. Pomimo szerszego rozpoznania twórczości nieprofesjonalnej nadal traktowana jest ona dość kolonialnie: sprawdza się jako źródło inspiracji, ale wpisany jest w nią przesąd naiwnego ekscesu. Zarazem osoby niestroniące od polityczności czy eksplorowania własnej tożsamości są we własnym środowisku wyjątkiem. Perspektywa podwójnego zmarginalizowania stała się podmiotem zainteresowania kuratorek, które skonstruowały wystawę opartą na zaangażowaniu politycznym i krytyczności outsiderów poza polem sztuki, manifestującym się w kilkunastu różnorodnych indywidualnych postawach twórczych. To niewątpliwie novum

w podejściu do tej twórczości zostało następnie podjęte na wystawie *Nie jestem już psem* (Muzeum Śląskie w Katowicach, 2017, kuratorki: Zofia Czaratorska, Katarzyna Karwańska), na której polityczność rozlała się już na kwestie kontrkultury i kultury w kontrze. (AW)

Zaraz po wojnie
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
kuratorki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk
3 października 2015 – 10 stycznia 2016

Wielka trwoga Marcina Zaremby była książką przełomową – i również inspirowane nią *Zaraz po wojnie* należy uznać za pokaz fundamentalny. Wystawa przygotowana przez Joannę Kordjak i Agnieszkę Szewczyk przyniosła nie tylko rewizję sztuki tużpowojennej, ale i wypracowała model wystaw historycznych, który stał się znakiem rozpoznawczym Zachęty w drugiej połowie dekady. Składają się na niego interdyscyplinarne podejście, bogate archiwalia, narracja oparta na problemach, a nie dziełach, uwzględnienie kontekstów pozaartystycznych, w końcu – katalogi, które przypominają raczej akademickie readery niż zwyczajowy przegląd dzieł. Joanna Kordjak skutecznie zastosowała ten format również w kolejnych latach (*Polska – kraj folkloru?*, 2016; *Radość nowych konstrukcji*, 2017; *Przyszłość będzie inna*, 2018; *Lalki: teatr, film, polityka*, 2019), a najnowszym przykładem tej metody jest tegoroczna *Zimna rewolucja* (z Jérôme’em Bazinem). Nic, tylko czekać na ciąg dalszy. (JB)

Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kuratorzy: Sebastian Cichocki, Kuba Szreder
19 lutego – 1 maja 2016

Jeśliby mieć taką fantazję, żeby wyznaczyć moment, od którego postsztuka na dobre zatrybiła w głowach polskiego środowiska artystycznego, z pomocą przychodzi wystawa *Robiąc użytek* z 2016 roku. Oczywiście dokonania Jerzego Ludwińskiego inspirowano się już wcześniej (*Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, 2009; *Wypełniając puste pola*, CSW Znaki Czasu, Toruń, 2011; *Archiwum Jerzego Ludwińskiego*, Muzeum Współczesne Wrocław, 2013). Jednak dopiero na stołecznym pokazie zrobiono naprawdę funkcjonalny użytek z myśli tego nietuzinkowego teoretyka, szczęśliwie żeniąc go ze Stephenem Wrightem. Od tej pory pewność co do tego, czym się zajmujemy w obrębie sztuki, chwije się w posadach – a enigmatyczna postsztuka okazała się bardzo wdzięczną do obłaskawienia królikokaczką. Kilkanaście miesięcy później z tego fermentu powstało Konsorcjum

1-3 *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej, widok wystawy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie* 2016, fot. Bartosz Stawiarski, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



1

2



3



Praktyk Postartystycznych, odpowiedzialne między innymi za Rok Antyfaszystowski i pamiętną akcję *List* (2020). A dzięki wysiłkom kuratorów legendarne twierdzenie Ludwińskiego: „Bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką”, nie budzi już przerażenia, lecz pewną ekscytację. (AW)

pany chłopcy chłopcy pany
BWA Sokół i Sądecki Park Etnograficzny,
Nowy Sącz
kuratorstwo: Magdalena Ujma,
Wojciech Szymański
24 czerwca – 11 września 2016

Zanim cała Polska zaczęła czytać Kacpra Pobłockiego i Radka Raka, Magdalena Ujma z Wojciechem Szymańskim stworzyli w Nowym Sączu wystawę łączącą w sobie i historyczną skrupulatność tego pierwszego, i gęstą, plastyczną narrację na granicy jawy, przywidzenia oraz mitu tego drugiego. *Pany chłopcy chłopcy pany* opowiadały nie tylko o pańszczyźnianej przemocy czy apotropaicznych elementach sztuki ludowej, ale i o pisaniu oraz sztucznym gettoizowaniu chłopskiej historii i tworzeniu wyidealizowanego, ahistorycznego obrazu wsi. I dokonywały tego od podstaw, nie budując opowieści o wsi z perspektywy mieszcuchów chłopomanów, ale przez sięgnięcie do lokalnych zbiorów etnograficznych i potraktowanie ich jako równoprawny element narracji. (PP)

Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994
Muzeum Sztuki w Łodzi (ms²)
kuratorzy: David Crowley, Daniel Muzyczuk
22 września 2016 – 15 stycznia 2017

Wyłączywszy pionierską wystawę *Precz z alfonsami sztuki!* (Giełda Papierów Wartościowych, 2006, kuratorzy: Łukasz Ronduda i Michał Woliński), relacje między muzyczną alternatywą a sztuką nie budziły dotąd większego zainteresowania kuratorów i kuratorek. *Notatki z podziemia* spektakularnie zmieniły ten stan rzeczy. David Crowley i Daniel Muzyczuk pokazali, że zgoda władz krajów bloku wschodniego na implementację zachodniej kultury muzycznej – jazzu, rocka czy popu – przyniosła także rozkwit postaw alternatywnych i sojusz muzyków z artystami i artystkami wizualnymi. Wystawa ukazywała ten fenomen w panoramicznym ujęciu: dzięki mrówczej pracy kuratorów poznaliśmy sceny poszczególnych miast Polski, NRD, Czechosłowacji, Jugosławii i ZSRR. Jednocześnie *Notatki z podziemia* były gęste od szczegółów: wcześniej niepokazywanych prac, obiektów czy druków. Bez większej przesady można powiedzieć, że przedsięwzięcie Crowleya i Muzyczuka otworzyło dla sztuki regionu zupełnie nowe horyzonty. (JB)

140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kuratorzy: Szymon Maliborski, Łukasz Ronduda
współpraca: Zofia Krawiec
22 lipca – 27 sierpnia 2017

Lata 90. to bodaj najbardziej zmitologizowana i najmniej przebadana dekada w polskiej sztuce. *140 uderzeń na minutę* stanowiło ważny wyłom w tym monolicie. Łukasz Ronduda i Szymon Maliborski pokazali, że po 1989 roku ciała obecne w polskiej sztuce nie tylko drżały, ale i tańczyły. Wystawa prezentowała nadzieje i lęki związane z przemianami cywilizacyjnymi początku lat 90. przez pryzmat subkultury rave, która – jak wcześniej hippisowska – przykładała ogromną wagę do wizualności. Kuratorzy wykonali prawdziwą pracę u podstaw, wyjechali poza Warszawę i znaleźli skarby: jak się okazuje, rave stanowił inspirację dla takich artystów, jak Marta Deskur, Rafał Bujnowski, CUKT, Karol Suka czy Alicja Żebrowska, a imprezy techno odbywały się nawet w krakowskich Krzysztoforach. W sumie: niewielka wystawa o wielkim ładunku energii. Nie tylko ze względu na temat. (JB)

cykle *...w sztuce i Artyści z Krakowa*
Muzeum Sztuki Współczesnej
w Krakowie MOCAK
kuratorki: Delfina Jałowik, Monika Kozioł,
Maria Anna Potocka, Martyna Sobczyk
od 2011

Gdybyśmy mieli wyliczać wszystkie wystawiennicze porażki minionej dekady, musielibyśmy poświęcić im nie tylko cały ten materiał, ale i cały numer. Są jednak wyjątki, o których nie sposób nie wspomnieć. Takim wyjątkiem są dwa flagowe cykle MOCAK-u, coś tam w sztuce i *Artyści z Krakowa* jakiejś tam generacji, czyli wystawienniczy fast food idealny – zawsze taki sam, zawsze napchany wyłącznie pustymi kaloriami i odbijający się na zdrowiu konsumenta, a jednak sprawiający, że interes się kręci, klienci chcą więcej, a markę znają wszyscy. Najważniejsze jest jednak uczenie się na błędach, najlepiej cudzych, więc regularne wycieczki do MOCAK-u dla adeptów sztuki kuratorskiej są wysoce wskazane. (PP)



Nic 2 razy
Cricoteka, Kraków
kuratorka: Joanna Zielińska
12 września – 8 listopada 2014

Spuścizna po Tadeuszu Kantorze jest tyleż cenna, co przyłączająca, i dobrze pokazuje to działalność głównego spadkobiercy tegoż majątku, czyli Cricoteki. Jak do tej pory jedyną kuratorką, której udało się sensownie odnaleźć w tym kontekście, była Joanna Zielińska. Wystawa *Nic 2 razy* nie tylko interesująco dialogowała z koncepcjami Kantora, ale przewartościowała także relację samego medium wystawy z performansem



The King, Marvin Gaye Chetwynd, performans w ramach wystawy *Nic 2 razy*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie, 2014, fot. Studio FilmLove, dzięki uprzejmości Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie

(zwykle rozumianym jako jedna z wernisażowych atrakcji). Niekwestionowaną zasługą Zielińskiej było też zwrócenie uwagi na potencjał formy teatralnego spektaklu, która przez klasyków sztuki performance traktowana była z niechęcią lub lekceważeniem. I choć następna wystawa Zielińskiej poświęcona lalkom i rekwizytom teatralnym, czyli *Rzeczy robią rzeczy* (CSW Zamek Ujazdowski, 2016), nie została już tak ciepło przyjęta przez krytykę, to właśnie dzięki jej staraniom do ciasnego pudełeczka polskiego performansu udało się wpuścić nieco świeżego powietrza. (KP)

Let's Dance

Art Stations Foundation, Poznań

kuratorstwo: Joanna Leśniewska, Tomasz Plata,

Agnieszka Sosnowska

20 czerwca – 18 października 2015

Choć minioną dekada należała do nowego pokolenia choreografek i choreografów, jedno właściwie nie uległo zmianie – edukacja taneczna w Polsce jest ciągle na mizernym poziomie. Co ambitniejsi

tancerze wiedzę zdobywają na zagranicznych uczelniach, jednak polska publiczność z nowoczesnym tańcem i choreografią oswajała się głównie dzięki działalności instytucji. Pierwszą była Art Stations, w której pokazano wystawę *Let's Dance* – pionierską na polskim gruncie prezentację tańca post modern. Taniec, zdjęty z piedestału i zanurzony w codzienności oraz popkulturze, wreszcie okazał się czymś fajnym, atrakcyjnym i bliskim współczesnej emocjonalności. Na tyle, by z czasem zainteresować sobą inne polskie instytucje. (KP)

Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności

Muzeum Sztuki w Łodzi

kuratorka: Katarzyna Słoboda

18 listopada 2016 – 12 lutego 2017

Muzeum Sztuki w Łodzi, kojarzące się z reguły z awangardą pierwszej połowy XX wieku, ma również poważne zasługi w kwestii rozwoju dyskursu tanecznego i choreograficznego w Polsce. Zaczęło się od wystawy *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy* (2013) poświęconej historii improwizacji w tańcu. Trzy lata

później Katarzyna Słoboda i Mateusz Szymanówka przedstawili publiczności śmietankę młodej polskiej choreografii (*Układy odniesienia*, 2016). Otwarta w 2016 roku wystawa *Poruszone ciała* ugruntowała pozycję Słobody jako jednej z najważniejszych kuratorek sztuk performatywnych – pokaz prezentował dorobek tanecznej moderny w kontekście praktyki i teorii rzeźbiarskiej Katarzyny Kobro. Ciekawym elementem wystawy była także jej scenograficzna aranżacja (autorstwa Karoliny Fandrejewskiej), która stała się tłem dla działań współczesnych artystek i artystów. (KP)

Inne tańce

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

kuratorka: Agnieszka Sosnowska

27 kwietnia – 23 września 2018

Gasnąca w CSW po śmierci Wojciecha Krukowskiego tradycja performatywna wywodząca się ze środowiska Akademii Ruchu doczekała się w końcu należytego uznania. Wystawa *Inne tańce*, która swój tytuł wzięła od spektaklu Akademii z 1982 roku, z jednej strony miała ambicje podsumować zwrot performatywny, rozumiany tu jako wynik eksperymentalnego zderzenia muzyki, teatru, tańca i sztuk wizualnych, a z drugiej starała się te zjawiska lokować w tradycji teatru Krukowskiego. Była to zarazem manifestacja programowa Tomasza Platy i jego teorii postteatru, który swoje źródła miał mieć właśnie w dorobku Akademii i był propozycją oderwania teatru/performance od jego rytualistycznych i misteryjnych korzeni. Niewątpliwą zasługą *Innych tańców* było pokazanie spektrum strategii możliwych do wykorzystania w przypadku sztuk performatywnych oraz skonfrontowanie polskiej sceny z głównym nurtem europejskiego teatru i tańca. (KP)



Winter Holiday Camp

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

grudzień 2013

Winter Holiday Camp (WHC) nie miał być wystawą, lecz projektem artystów i aktywistek badających relacje władzy w polu kultury i sztuki. Model: ruch Occupy. Cel: CSW pod kierownictwem Fabia Cavallucciego. Przebieg: zgoda dyrekcji, wpisanie

imprezy do programu, dofinansowanie z ministerstwa, wycofanie się dyrekcji, zakazanie pracownikom Zamku kontaktu z ekipą WHC, przyjazd artystów do Warszawy na własny koszt, protesty, dyskusje, negocjacje, warsztaty – i w końcu włączenie rezultatów całej akcji do kolekcji CSW. A zatem wystawa? Chyba nie do końca, skoro informacji o WHC próżno szukać na stronie internetowej Zamku... W sumie WHC to fotografia momentu historycznego – i heroicznego: wiary w zmianę, woli walki, poczucia misji, przekonania, że lepsze – bardziej egalitarne, horyzontalne, pluralistyczne, propracownicze – instytucje są możliwe. Finał całej akcji był słodko-gorzki: instytucja się nie zmieniła, za to wchłonęła artystyczną emanację aktywistycznego działania. Z dzisiejszej perspektywy to jednak problemy pierwszego świata – zaraz może nie być czego reformować. (JB)

DE-MO-KRA-CJA

Galeria Labirynt, Lublin

kurator: Waldemar Tatarczuk

20 maja – 10 lipca 2016

Lubelska wystawa była jedną z pierwszych „interwencyjnych”, które powstały w odpowiedzi na nową politykę kulturalną po 2015 roku. Nieprzypadkowo odbyła się w Labiryncie, który z tego typu pokazów, uważnie przykładających ucho i oko do politycznego pulsu, a przy tym opartych na otwartej formule, uczynił w drugiej pięcioletniej dekadzie swój znak charakterystyczny. Sylabizowana demokracja była właściwie powtórką z trzęsienia czasu i priorytetów, wówczas – co znamienne dla tego okresu – oparta głównie na nazwiskach twórców już dojrzałych i szeroko rozpoznanych. Nieodłącznym elementem wystawy stała się dyskusja – pełna niewiadomych, kandydacyjnych przepowiedni, impasu w konstruowaniu utopii, a przede wszystkim – oczekiwania na najmłodsze pokolenie. *DE-MOKRA-CJA* zdiagnozowała stan podgorączkowy, który – zgodnie z najczarniejszymi wizjami – w następnych latach przerodził się w stan wyjątkowy. A w nim młodzi skandują coś znacznie radykalniejszego. (AW)

Polki, patriotki, rebeliantki

Galeria Miejska Arsenał, Poznań

kuratorka: Izabela Kowalczyk

8 września – 8 października 2017

Choć towarzysząca Kongresowi Kobiet w Poznaniu wystawa była reakcją na masowe protesty przeciwko pomysłowi zaostreniu ustawy aborcyjnej w 2016 roku, zgodnie z intencjami kuratorki miała ona nie tyle oddawać ducha ulicy, ile stanowić artystyczny komentarz do aktualnej rzeczywistości i sytuacji Polek. Ten z pozoru niewinny i wydawałoby się racjonalny koncept szybko jednak stał się zarzewiem konfliktu. Wystawę skrytykowali dwaj faceci: Mikołaj Iwański za brak radykalizmu i Stach Szablowski za nieudany pojedynek z polskością. W odpowiedzi sążniste teksty napisały sama Kowalczyk i Agata Araszkiewicz. I choć wyrwano sobie sporo piórek, padały oskarżenia o paternalizm

i seksizm, to *Polki, patriotki i rebeliantki* były przede wszystkim łabędzim śpiewem liberalnego feminizmu w sztuce. Nowe pokolenie, wyczułone na punkcie społecznych i klasowych nierówności, będzie sobie cenić już inne strategie. (KP)

Dziewczyństwo i COVEN Berlin, *BEDTIME*
Galeria Miejska Arsenał, Poznań
kuratorka: Zofia nierodzińska
7 września – 7 października 2018

Kiedy środowisko już się nacieszyło dyrektorską zmianą warty w poznańskim Arsenał, a z galerii wyniesiono fotoplastykon, pozostała jedna drobna sprawa do załatwienia – zbudowanie sensownego programu. Mocną stroną Arsenału okazało się zaangażowanie lokalnego środowiska, dzięki czemu galeria stała się przestrzenią tyleż wystawienniczą, co gościnną, między innymi dla miejscowych grup i performatywnych, procesualnych działań, jak rezydencja Galerii Sandra. Największą zaletę Poznania, czyli bliskość Berlina, udało się z kolei wykorzystać przy okazji wystawy dwóch kolektywów z obu miast – Dziewczyństwa i COVEN Berlin. W ten sposób Arsenał – co warto podkreślenia, przede wszystkim za sprawą swojej wicedyrektorki Zofii nierodzińskiej – zaczął rozwijać formułę zaangażowania w duchu afirmatywno-siostrzeńskim, wcześniej zasygnalizowaną na wystawie *Przyjaźni moc* (lokal_30, 2017, kurator: Tomek Pawłowski-Jaromałajew), a stosowaną później nie tylko w Arsenał, ale i przez poznańskie DOMIE, nową Sandrę czy w działaniach Kemu. (PP)

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

Wystawa *Nigdy więcej* otwarta w przeddzień osiemdziesiątej rocznicy wybuchu drugiej wojny światowej była nietypowym upamiętnieniem tragicznego Września ’39. W centrum uwagi kuratorów i kuratorek znalazła się antyfaszystowska walka z pozycji kultury i sztuki pisana klasykami z początku wieku: Picassem, Groszem, Heartfieldem. Właśnie ten kanoniczny trzon stał się pretekstem do postawienia pytań o żywotność tradycji oporu, jak i o samą ewolucję rozumienia faszyzmu przez artystki i artystów – od lat 30., przez wyzwania półwiecza i zimnej wojny, aż po współczesność alt-rightowskiej postprawdy. Wraz z *Trzema plagami* (Galeria Labirynt, 2019, kuratorki: Agnieszka Cieślak,

Magdalena Linkowska) MSN-owska „demonstracja obrazów” zainicjowała oficjalne obchody Roku Antyfaszystowskiego – unikatowego przedsięwzięcia na wielką skalę na styku edukacji, sztuki i aktywizmu, w którym na przestrzeni kilkunastu miesięcy wzięło udział blisko 120 podmiotów z 20 miejscowości w Polsce. Co istotne, zorganizowanego oddolnie i na przekór oficjalnej polityce kulturalnej i historycznej, która na hasło „antyfaszyzm” tężeje. (AW)

100 flag na 100-lecie praw wyborczych Polek
Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź
kuratorstwo: Marta Kowalewska,
Kolektyw 100 Flag
17 maja – 28 czerwca 2019

Wydawać by się mogło, że flaga jako przedmiot-symbol niewiele jest w stanie zaoferować sztuce. Jednak *open call* zainicjowany przez kolektyw 100 Flag dał zaskakujące – i ożywcze – rezultaty. Oprócz podmiany niepodległościowego gadżetu *made in ChRL* na unikat-dzieło sztuki, udało się także „podmienić” powód wyjścia na ulicę: przesunąć akcent w stronę rocznicy emancypacji połowy społeczeństwa, a zwyczajową kawalerię testosteronu rozbroić barwnym pochodem. A tym samym złożyć hołd tradycji tkanin protestująco-manifestujących rodem z początków historii ruchów feministycznych – jak *Artists’ Suffrage League*, osobie Mary Lowndes czy słynnej londyńskiej Procesji Sufrażystek z 1908 roku. I choć przed wystawą w CMWŁ 100 Flag odwiedziło inne instytucje (między innymi Biennale Warszawa, MSN czy lokal_30), to właśnie ta ekspozycja stała się najokazalszą spośród prezentacji przeszło 220 flag-objektów sztuki. Nie bez znaczenia był tu kontekst samej Łodzi: miasta rewolucji 1905 roku, ale i strajku włóciarek w latach 70. (AW)

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

Gdy już polskie instytucje zabrały się do tematu zmian klimatycznych, to fedrowały go do imentu, jak polski rząd złoży węgla. Poza koniunkturalnymi pokazami w rodzaju MOCAK-owskiej *Ekologii w sztuce* i *Bezludzkiej Ziemi* w CSW Zamek Ujazdowski zaowocowało to na szczęście projektami dla dyskursu środowiskowego w polu sztuki istotnymi, a nawet fundamentalnymi, jak sięgające do awangardowych tradycji *Zjednoczona Pangea* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2019, kuratorka: Joanna Sokołowska) i *Kłeska urodzaju* w GSW Opole (2019, kuratorki: Magdalena Worłowska i Natalia Krawczyk), akcentująca regionalną, środkowoeuropejską perspektywę *Najpiękniejsza katastrofa* w Kronice (2019, kurator: Jakub Gawkowski), wreszcie podejmujący i rozwijający wszystkie te wątki *Wiek półcienia* w MSN. Wystawa Sebastiana Cichockiego i Jagny Lewandowskiej przede wszystkim odwracała prostą logikę wystaw „na temat”, pytając nie o to, co sztuka mówi nam o zmianie klimatu,

1-3 100 flag na 100-lecie praw wyborczych Polek, widok wystawy, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2019, dzięki uprzejmości Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi



1

2



3





Winter Holiday Camp, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, grudzień 2013
dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie

ale jak kontekst środowiskowy warunkuje odbiór i produkcję samej sztuki. Koronkowa narracja spletała land art i praktyki postartystyczne, rozumiane nie tyle jako dwa komplementarne podejścia formalne, ile modele etyczne. (PP)

POLITYKI KULTURALNE
MIĘDZY III A IV RP

Ja'el Bartana, *I zadziwi się Europa*
Pawilon Polonia na 54. Biennale Weneckim
kurator: Sebastian Cichocki
2 czerwca – 27 listopada 2011

Pierwszy przypadek reprezentacji Polski na Biennale w Wenecji przez niepolską artystkę. Filmową trylogię (*Mary Koszmary*, 2007; *Mur i wieża*, 2009; *Lit de Parade*, 2011) pochodzącej z Izraela Ja'el Bartany można bez przesady określić jako manifest żydokomuny, przekorną grę polsko-żydowskimi

fantazmatami, w końcu – realizację sentymentów liberalnej inteligencji. Głównym bohaterem trylogii był przywódca Ruchu Odrodzenia Żydowskiego w Polsce, grany przez Sławomira Sierakowskiego wygłaszającego przemowy na zrujnowanym Stadionie Dziesięciolecia, nadzorującego budowę kibucu i wreszcie zamordowanego w zamachu – jego zmumifikowanym zwłokom składała hołd kulturalna śmietanka Warszawy, z Andą Rottenberg na czele. Na deser odbył się jeszcze Kongres Ruchu Odrodzenia Żydowskiego w Polsce, zorganizowany podczas 7. Berlin Biennale. Niby bardziej realny niż film, ale i tak nadal była to artystyczna fantazja. Prawdziwa polityka historyczna dekady miała potoczyć się zupełnie innym torem. (KP)

Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce
Martin-Gropius-Bau, Berlin
kurator: Anda Rottenberg
21 września 2011 – 9 stycznia 2012

Ostatnia taka wystawa – przynajmniej na razie. *Obok* było instrumentem liberalnej, koncyliacyjnej, proeuropejskiej polityki historycznej Platformy Obywatelskiej i bynajmniej się z tym nie kryło. Wystawa była częścią Programu



Ja'el Bartana, *I zadziwi się Europa*. Pawilon Polonia na 54. Biennale Weneckim, 2011
fot. Ilya Rabinovich, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



Zofia Trzcińska-Kamińska, *Popiersie Marszałka Józefa Piłsudskiego*, 1936, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, wystawa *Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2019 fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

Kulturalnego Polskiej Prezydencji Rady UE, otworzyli ją prezydenci Polski i Niemiec: Bronisław Komorowski i Christian Wulff. *Obok* wpisywało się w tradycję podobnych pokazów, przede wszystkim z lat 90., zresztą często kuratorowanych przez Andę Rottenberg (*Europa nieznana*). Jednak skala przedsięwzięcia była bezprecedensowa: 700 obiektów, w tym 250 obrazów, 30 rzeźb, 60 starodruków, 80 rękopisów i 60 grafik, ponadto dokumenty, rzemiosło, fotografie... Niemiec, o dziwo, nie pluł nam tu w twarz, ale był naszym sąsiadem, choć wystawa nie ukrywała, że bywało to sąsiedztwo trudne. Z jednym wyjątkiem: dyrektor Martin-Gropius-Bau, Gereon Sievernich, oskarżył Artura Żmijewskiego o brak szacunku dla ofiar Zagłady i usunął z wystawy film *Berek*. Na nic zdały się zabiegi dyplomatyczne strony polskiej, choć podobno interweniował sam Władysław Bartoszewski. Natomiast artysta nie omieszkał

przypomnieć o całym procederze już po kilkunastu miesiącach na kuratorowanym przez siebie Berlin Biennale (2012). Takie to były czasy. (JB)

Potęga fantazji. Nowoczesna i współczesna sztuka z Polski
BOZAR, Bruksela
kurator: David Crowley
współpraca: Zofia Machnicka, Andrzej Szczerski
24 czerwca – 18 września 2011

Jeżeli *Obok* domykało epokę, w której sztuka współczesna stanowiła narzędzie polityki historycznej, to *Potęga fantazji* symbolizuje okres, kiedy państwo polskie uznawało ją za produkt eksportowy klasy premium. W Brukseli wystawę też otwierali oficjele: przewodniczący Parlamentu Europejskiego Jerzy Buzek i przewodniczący Rady Europejskiej Herman Van Rompuy, a za projekt odpowiadał rozgrzany do czerwoności Instytut Adama Mickiewicza pod kierownictwem Pawła Potoroczyna

i wicedyrektor Joanny Kiliszek odpowiedzialnej za sztuki wizualne. Był to pokaz siły i optymizmu, jeden wielki „rok polski w...” – zaprezentowano najgorętsze wówczas nazwiska (własne sale dostali Wilhelm Sasnal i Jakub Julian Ziółkowski), które zestawiono z polskimi evergreenami, na czele z *Błędnym kołem* Malczewskiego i *Dziwnym ogrodem* Mehoffera. Inaczej niż w Berlinie unikano tu tematów trudnych, a całość wieńczyła *Wspólna sprawa* Pawła Althamera – motyw samolotu w sztuce polskiej ciągle kojarzył się z modernizacją, a nie ze Smoleńskiem. Taka też była *Potęga fantazji* – coś jakby Zachętowskie *Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych* (2000) kuratorowane przez Haralda Szeemanna, tyle że w wersji light, z uśmiechem i na eksport. Takie to były czasy. (JB)

Jaka sztuka dziś, taka Polska jutro. Wystawa prac z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
Pałac Prezydencki, Warszawa
koordynacja: Magda Lipska (MSN), Dorota Błomska (Kancelaria Prezydenta RP)
26 stycznia – 21 kwietnia 2013

Ważne były tu nie same dzieła – ledwie dziewięcioro artystów i artystek, skromny wycinek kolekcji MSN – lecz miejsce i symbolika ich prezentacji. Oto sztuka współczesna w najlepszym wydaniu wkroczyła w samo serce pola władzy – na salony Pałacu Prezydenckiego. Wcześniej miejsce to kojarzyło się z prezentacją dzieł Jerzego Nowosielskiego w kaplicy prezydenckiej, znana była też fascynacja Aleksandra Kwaśniewskiego malarstwem Edwarda Dwurnika. Teraz wystawę w Pałacu zorganizowała instytucja traktująca sztukę jako narzędzie emancypacji – na wystawie symbolem tej polityki były ikoniczne *Niewidzialne kobiety Solidarności* Sanji Iveković. Jednak były i ukłony w stronę „Polski liberalnej” rządzącej Platformy Obywatelskiej (a ściśle: liberalno-konserwatywnej): *Jan Paweł II* Piotra Ukleńskiego, portret ciężarnej kobiety (*Anka* Wilhelma Sasnala) czy *Oczodoły* Rafała Bujnowskiego, opisane tu już nie jako praca o błędach i wypaczeniach transformacji, ale... „symboliczna wizja Polski w budowie”. Cóż, Paryż wart jest mszy – a muzeum na pewno. Jednak msze miały dopiero się zacząć. (JB)

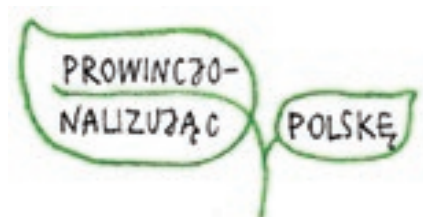
Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918
Muzeum Narodowe w Warszawie
kurator: Piotr Rypson
26 października 2018 – 17 marca 2019

W całym tym biało-czerwonym, za przeproszeniem, wysrywie wystawienniczym, którym uraczono nas z okazji stulecia niepodległości, *Krzycząc: Polska!* było pokazem niezwykłym. Z jednej strony na wystawie było wszystko, co PiS-owskiemu oficjelowi potrzebne do szczęścia: ułani, cuda nad Wisłą, Maryjki, Piłsudskie, a nawet race i narodowcy z Marszu Niepodległości. Ale wystarczyło podejść do tej gładkiej powierzchni narodowego mitu bliżej, by zobaczyć gęstą siatkę splekań. I to między tymi szczelinami Rypson z gracją

lawirował, zestawiając wszystkie duszne alegorie Malczewskiego i heroiczne Kossaki z graficznymi, nieraz wręcz reporterskimi przedstawieniami wisielców, żołnierzy zagazowanych w okopach czy ludzkich i końskich trupów zatopionych w przydrożnym błocie. Była to opowieść o początkach II RP, po pierwsze, nietracąca z oczu międzynarodowego punktu widzenia, po drugie, snuta z perspektywy nie tylko ziemiańsko-inteligenckiej, męskiej i monoetnicznej, ale uwzględniająca i strajkujących w 1905 roku robotników, i kobiety w szeregach armii, i żydowską oraz ukraińską awangardę. Na swój sposób jej kurator ożywił koncept muzeum krytycznego – i podobnie jak Piotrowski, szybko musiał się z muzeum pożegnać. (PP)

Awangarda i państwo
Muzeum Sztuki w Łodzi
kuratorka: Dorota Monkiewicz
6 października 2018 – 27 stycznia 2019

W 2018 roku krzyczano „Polska!” na każdym rogu – i w każdej instytucji. Jednak dla użytkowników i użytkowniczek sztuki to właśnie łódzki pokaz ujawniał gorycz zderzenia machiny państwowotwórczej z podmiotowością awangardzisty: podmiotu nierzadko niezbędnego do walki, a jeszcze częściej – będącego drzazgą w statycznym cielsku ładu społecznego. Dorota Monkiewicz skonstruowała imponującą ekspozycję: opisała burzliwe losy (między)narodowych awangard przetaczających się przez ruchliwe granice Polski, w szczególności skupiając się na ewolucji postaw wobec państwa jako idei i jej ucieleśnienia – od fermentu pierwszowojennego aż po ambiwalencję lat 80. Ten pieczołowicie przygotowany, erudycyjny „długi wykład” (jak pisał o wystawie Stach Szabłowski), który rozpisano na oba piętra MSE, pokazał, że Łódź wciąż znajduje się w awangardzie. (AW)



Tarnów. 1000 lat nowoczesności
BWA Tarnów [różne lokalizacje]
kurator: Dawid Radziszewski
27 sierpnia – 30 września 2011

Mikrohistoria nowoczesności, czyli wielki projekt w niewielkim mieście. Wystawa mówiła zarówno o nieznanym, peryferyjnych perłach modernistycznej architektury i dizajnu, takich jak obfotografowany na prawo i lewo przez Jana Smągę dom państwa Książków projektu Wojciecha Pietrzyka, jak i o błędach i wypaczeniach doktryny, kiedy modernizm spadł już z rowerka i zderzył się z wielką płytą. *1000 lat nowoczesności* to roczny projekt, który poza wystawą główną obejmował

także mniejsze pokazy na temat życia codziennego w modernistycznych Mościcach czy o dorobku lokalnego architekta wizjonera Jana Głuszaka „Dagaramy”. Sama wystawa główna do dziś jest złotym standardem ekspozycji w przestrzeni miejskiej, do którego chyba nikomu nie udało się nawet zbliżyć. Złożona z niewielu w sumie prac, często dyskretnych, nawet łatwych do przeoczenia, skupiających się nie tylko na sobie, ale i na samym mieście, opowiadała jego historię, zamiast krzyczeć o uwagę. (PP)

Podróż na Wschód
Galeria Arsenał, Białystok
kuratorki: Anna Łazar, Monika Szewczyk
5 sierpnia – 30 września 2011

Program Galerii Arsenał w Białymstoku dowodzi, że w regionalizmie siła, a najciekawsze tematy mamy często pod nosem. W minionej dekadzie dyrektorze Arsenалу, Monice Szewczyk, udało się skrupulatnie odrobić lekcję z relacji sąsiedzkich za sprawą zaproszenia do udziału w kolejnych wystawach artystek i artystów z Białorusi, Ukrainy czy Rosji i badania artystyczno-społecznej specyfiki regionu Europy Wschodniej. Pionierska w tym kontekście była wystawa *Podróż na Wschód*, przygotowana na fali polskiej prezydencji w UE (ach, te czasy, kiedy nie byliśmy jeszcze czarną owcą wspólnoty europejskiej!) i wykorzystująca wypracowane wcześniej kontakty. Polityczny projekt Partnerstwa Wschodniego został tu potraktowany jako przyczynek do refleksji nad relacjami nie tylko sąsiedzkimi, ale międzyludzkimi, definiowanymi przez miłość rozumianą jako narzędzie umożliwiające budowanie więzi alternatywnych wobec tych wytwarzanych przez państwo czy kapitał. (KP)

Tajsa
BWA Tarnów
kuratorki: Katarzyna Roj, Joanna Synowiec
8 kwietnia – 25 maja 2014

Jeżeli *1000 lat nowoczesności* otwierało złotą erę BWA Tarnów za dyrektury Ewy Łaczyńskiej-Widz, to *Tajsa* potwierdzała rangę instytucji, która swój program oparła na lokalnych historiach. Powstająca niemal równolegle z *Domami srebrnymi jak namioty* Moniki Weychert w Zachęcie wystawa przygotowana przez Katarzynę Roj i Joannę Synowiec wychodziła od bogatego romskiego dziedzictwa w samym Tarnowie, choć mapowała środowisko romskich artystek i artystów na o wiele szerszą, bo międzynarodową, skalę (w wystawie uczestniczyły między innymi Delaine Le Bas i Timea Junghaus). To także *Tajsa* odkryła

przed polskim art worldem sztukę Małgorzaty Mirgi-Tas i Krzysztofa Gila. W sumie: ciężar gatunkowy większy niż w niejednej instytucji centralnej. (PP)

Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
komisarz: Dorota Monkiewicz
kuratorstwo: Michał Duda, Anka Herbut, Anna Mituś, Paweł Piotrowicz, Adriana Prodeus, Sylwia Serafinowicz, Piotr Stasiowski
19 czerwca – 13 września 2015

Wizytówka artystycznego Wrocławia, tamtejszego Muzeum Współczesnego, w końcu – jego dyrektorki Doroty Monkiewicz. Blockbuster w starym dobrym stylu: jeden temat, mocna teza, legendarne nazwiska, spektakularne dzieła. Wystawa wybrzmiała tym mocniej, że jej premiera miała miejsce w Kongresówce. Potem *Dzikie pola* podróżowały, bo był to również produkt eksportowy: wyrazisty, klarowny, przemyślany. Wystawa łączyła, a nie dzieliła – w projekt zaangażowanych było nie tylko kilka generacji artystów i artystek, ale także tak fundamentalne dla kultury regionu postaci, jak Olga Tokarczuk, Mirosław Ratajczak, Anna Markowska czy Klaus Bachmann. Choć Dorota Monkiewicz sprawowała nad *Dzikimi polami* pieczę, to samą wystawę przygotował zespół kuratorów i kuratorek, i to nie tylko z MWW. Taka inkluzywność i solidarność to najlepszy dowód na to, że wrocławskie środowisko jest jakieś inne. I tylko miejscowi decydenci tego nie pojęli – zwolnili Monkiewicz w 2016 roku. (JB)

Projekt Metropolis. Wystawa finałowa
Muzeum Śląskie w Katowicach, CSW Kronika w Bytomiu, Kopalnia Guido w Zabrze, przestrzeń publiczna miasta Tychy, Czytelnia Sztuki w Gliwicach
kurator: Stanisław Ruksza
27 lutego – 3 maja 2015

Wystawa finałowa projektu „Metropolis” stanowiła zwieńczenie działań CSW Kronika wokół problematyki regionalnej. Projekt Metropolis trwał cztery lata i zasadzał się na artystyczno-aktywistycznej pracy u podstaw. Wystawa miała iść w poprzek stereotypowych narracji o Śląsku, zamykających się w figurze hałdy czy kluski śląskiej, i dlatego mierzyła się choćby z problemem śląskiego nacjonalizmu i ksenofobii, zapaści ekonomicznej w regionie po 1989 roku czy wreszcie z ciągle wyczuwalnym poczuciem wykluczenia, które potwierdziła choćby klęska Katowic w rywalizacji o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Istotnym elementem projektu



2

- 1 Rzeźba Wilhelma Sasnala, wystawa *Tarnów. 1000 lat nowoczesności* BWA Tarnów, 2011, fot. Mateusz Sadowski, dzięki uprzejmości BWA Tarnów
- 2 Praca Agnieszki Polskiej na bramie wjazdowej do Zakładów Azotowych, wystawa *Tarnów. 1000 lat nowoczesności*, BWA Tarnów, 2011 fot. Mateusz Sadowski, dzięki uprzejmości BWA Tarnów
- 3 Praca Moniki Sosnowskiej w drzwiach modernistycznej willi w Mościcach, wystawa *Tarnów. 1000 lat nowoczesności*, BWA Tarnów 2011, fot. Mateusz Sadowski, dzięki uprzejmości BWA Tarnów



3



Monika Koniczna i Ewelina Ciszewska. Uczta
performans w ramach wystawy Tajsa. BWA Tarnów, 2014
fot. Justyna Fedec, dzięki uprzejmości BWA Tarnów

była także jego lokalizacja – podziemia właśnie oddanego do użytku Muzeum Śląskiego, powstałego na terenie dawnej Kopalni Węgla Kamiennego „Katowice”, czy kopalnia Guido w Zabrze. Wystawa była również przełomowa dla samej Kroniki, z którą powoli żegnał się Stach Ruksza – *Metropolis* to jego śląski testament. (KP)

Intermarium
BWA Sokół, Nowy Sącz
kuratorzy: Łukasz Białkowski, Piotr Sikora
1 października – 4 grudnia 2016

Inspirowana alternatywną historią Polski z *Rzeczpospolitej zwycięskiej* Ziemowita Szczerka wystawa Łukasza Białkowskiego i Piotra Sikory sama była rodzajem alternatywnego międzynarodowego projektu wystawienniczego zacieśniającego sąsiedzkie stosunki między krajami regionu. Realizowanym oddolnie, nie w ramach dyplomacji kulturalnej – a nawet w kontrze do odgrzewanych wówczas fantazji o międzymorzu pod polskim przewodnictwem. *Intermarium* było więc niewielką, choć ambitną wersją międzynarodowej objazdówki – skupioną na problemach, nie na spektaklu, skrojoną przekrojowo od klasyków po młodych artystów, a nie wyłącznie bazującą na wielkich nazwiskach, oraz pokazującą różnorodność lokalnych modeli instytucjonalnych, a nie kołaczącą do drzwi największych muzeów. Z tych modeli to polski system regionalnych galerii publicznych, zdany na łaskę i niełaskę miejscowych i ministerialnych wódatarzy, okazał się niestety najbardziej kruchy, a BWA Sokół po zmianie na kierowniczym stołku niemal z dnia na dzień zniknęło z mapy ambitnych instytucji. (PP)

POMNIK. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018
Muzeum Narodowe – Królikarnia, Warszawa
kuratorstwo: Agnieszka Tarasiuk,
Hubert Czerepok, Ania Miczko
16 grudnia 2018 – 15 września 2019

Oto kartka z historii: w 1966 roku pomnikiem, który powstał z okazji obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego stały się tak zwane szkoły tysiąclećki będące jednym z nielicznych przykładów utylitarnych pomników w historii Polski. W 2018 roku, to jest epoce, w której pomnik skutecznie opiera się byciu czymkolwiek innym niż zawałidrogą bądź durnostojką w przestrzeni publicznej, zespół Królikarni powołał do życia międzynarodowy projekt badawczy zajmujący się tym, jak to jest z rzeźbą monumentalną – nie tylko w Polsce, ale i w regionie. Coś w rodzaju pomnika dla pomników w dobie niepodległościowej gorączki upamiętnień. Projekt stał się okazją do poszerzenia

refleksji nad źródłami i objawami półperyferyjnej słabości do tego rodzaju (jednak) rzeźb, jak i zmiennymi losami ich funkcji społecznej. Jeżeli coś może przezwyciężyć szalejącą w Polsce pomnikozę, to właśnie krytyczna refleksja nad rzeźbą (w skromniejszym, warszawskim wymiarze robiła to *Pomnikomania*, 2019, kurator: Łukasz Zaremba, w ramach festiwalu Warszawa w Budowie). (AW)

Wystawa artystów zagranicznych mieszkających w Polsce
Biennale Warszawa
kurator: Janek Simon
6–30 czerwca 2019

Wiele wody w Wiśle musiało upłynąć i wiele wystaw z polskością w tytule trzeba było zorganizować, by rodzimy świat sztuki doszedł do rewolucyjnej konstatacji, że w sumie sztuka w Polsce nie ogranicza się do sztuki artystów w Polsce urodzonych. Do tego czasu Styrmir Örn Guðmundsson zdążył wrócić na Islandię, a Alex Urso do Włoch, ale warszawska scena wciąż na szczęście nie jest zupełnie monoetniczna, co pokazywała kuratorowana przez Janka Simona *Wystawa artystów zagranicznych mieszkających w Polsce*. Nawet jeśli nie zwiększyła ona znacząco widoczności wszystkich uczestniczek i uczestników, coś jednak od tego czasu drgnęło, a kolejny milowy krok w mapowaniu został wykonany przede wszystkim przez twórczynię i twórców *ZA*Zinu*. (PP)

Biennale Zielona Góra
BWA Zielona Góra, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Fundacja Salony,
Galeria Biblioteki Uniwersyteckiej, Galeria Rektorat
kuratorstwo: Alicja Lewicka-Szczegół, Romuald Demidenko,
Tomek Pawłowski-Jarmołajew, Wojciech Kozłowski
15 października – 15 listopada 2020

Biednemu zawsze wiatr w oczy – flagowy projekt zielonogórskiego BWA, a przy okazji jedno z najciekawszych wydarzeń w Polsce w pierwszym roku pandemii – trafił akurat w ten moment w lockdownowej ruletce, że nie zobaczył go prawie nikt spoza Zielonej Góry. A szkoda! Biennale Zielona Góra to efekt pielęgnowania pamięci o poprzednich dwóch biennale w tym mieście, pokłosie takich wystaw jak *Życie artystyczne Zielonej Góry w latach 1945–2016* Dawida Radziszewskiego z 2016 roku, ale i próba zbudowania na tej bazie czegoś nowego. Próba udana – melancholijna, pełna lokalnych smaczków wystawa główna biennale w pełni oddawała zielonogórski koloryt, a przy okazji brawurowo zignorowała koneserskie hierarchie i udowodniła, że prace przaśne i zapomniane mogą się z tymi wybitnymi doskonale zgrywać. (PP)

Obrazy nowoczesności, obrazy getta

tekst: Piotr Kosiewski

Krakidały, Paryż, Stutthof, Warszawa
Modernizmy Strenga/Włodarskiego

Henryk Streng/Marek Włodarski i modernizm żydowsko-polski
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
5 lutego – 9 maja 2021
kurator: Piotr Słodkowski

Na pierwszy rzut oka może zaskakiwać to, że wystawę Marka Włodarskiego przygotowało Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Jest to twórca na stałe wpisany w kanon polskiej sztuki nowoczesnej, obecny chyba we wszystkich przekrojowych opracowaniach dotyczących sztuki pierwszej połowy XX wieku. Ważny, niemalże niemożliwy do pominięcia, ale też jego twórczość została już dobrze rozpoznana i opisana. Jednocześnie wydaje się ona dziś przede wszystkim zjawiskiem historycznym. Owszem, Jacek Sempoliński w katalogu wystawy monograficznej Marka Włodarskiego zorganizowanej przed czterema dekadami w warszawskim Muzeum Narodowym pisał, że jego malarstwo jest „na tyle poważne, że można,



Henryk Streng/Marek Włodarski, *Budowa radiostacji*, gwasz, rysunek, ok. 1949, kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie, © Krzysztof Wilczyński / Muzeum Narodowe w Warszawie



mówiąc o nim, stawiać pytania poważne. A więc jak malarz ten ulokowany jest wśród sprzeczności dylematu: sztuka – życie”¹. Jednak przez długi czas twórczość Włodarskiego nie prowokowała do nowych odczytań.

Słowa malarza, ale też uważnego komentatora sztuki nie były tylko okolicznościową pochwałą. Jacek Sempoliński zwrócił uwagę na napięcia, niejednoznaczności, wręcz sprzeczności wpisane w twórczość i samą biografię Marka Włodarskiego, a właściwie – jak to zapisano w tytule wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Henryka Strenga/Marka Włodarskiego. Dopiero na początku XXI wieku pojawiły się propozycje innego spojrzenia na tę twórczość. Zwrócono uwagę na prace dotąd pomijane, a nawet zapomniane. Wreszcie w 2019 roku ukazała się przełomowa książka Piotra Słodkowskiego *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Strenge/Marek Włodarski a historia sztuki*. To właśnie jej autor podjął się ryzykownego „przepisania” tekstu naukowego na ekspozycyjny w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Z sukcesem. Dobrze wykorzystano przestrzeń wystawienniczą tymczasowej

jak i biografia Włodarskiego stały się punktem wyjścia do poruszenia kwestii bardziej zasadniczych. Jedną z nich jest pytanie o sposób postrzegania polskiej awangardy, o – jak to określa w swej książce – redukcjonizm, jednowymiarowość w interpretowaniu jej związków z głównymi ośrodkami artystycznymi tego czasu. W przypadku Marka Włodarskiego w dotychczasowych opracowaniach tym ośrodkiem był Paryż. Słodkowski przenosi punkt ciężkości na Lwów, z którym artysta był związany od urodzenia (1903) aż do drugiej wojny światowej. Wystawa przypomina o tamtejszym życiu artystycznym, na czele z grupą Artes, założoną przez twórców o polskim, ukraińskim i żydowskim rodowodzie w 1929 roku, czyli w czasie narastających podziałów politycznych i narodowościowych. Przynależność do niej miała dla Marka Włodarskiego (wówczas Strenga) kluczowe znaczenie. Był to dla niego najbliższy krąg artystyczny, intelektualny, ale i towarzyski. Jednak Piotr Słodkowski na wystawie zwraca uwagę również na samo miasto, na jego tożsamość, w dwojakim wymiarze. Po pierwsze, na jego wieloetniczność, ale też wielowyznaniowość (i wielokonfesyj-

Dla Piotra Słodkowskiego zarówno twórczość, jak i biografia Włodarskiego stały się punktem wyjścia do poruszenia kwestii bardziej zasadniczych. Jedną z nich jest pytanie o sposób postrzegania polskiej awangardy, o – jak to określa w swej książce – redukcjonizm, jednowymiarowość w interpretowaniu jej związków z głównymi ośrodkami artystycznymi tego czasu.

siedziby muzeum – pustą halę bez dodatkowych podziałów przestrzennych. Umożliwiło to przygotowanie ekspozycji składającej się z sześciu korespondujących ze sobą modułów, a w konsekwencji pozwalającej oglądającemu na wybór własnego klucza do jej zwiedzania. Jednocześnie jest to prezentacja, w której twórczość i biografia (uważnie analizowana) nieustannie się ze sobą przenikają.

Marek Włodarski (pozostałymi przy powojennej tożsamości artysty) jest oczywiście głównym bohaterem wystawy; jednak sama ekspozycja – jak podkreśla kurator – nie jest pokazem monograficznym. Dla Piotra Słodkowskiego zarówno twórczość,

ność), które czyniły Lwów miejscem wyjątkowym, nawet w realiach bardzo zróżnicowanej pod tymi względami II Rzeczypospolitej. Po drugie, na życie miasta, jego obyczajowość i przyrodzone mu fenomeny, takie jak chociażby lwowska piosenka uliczna. Wreszcie na wewnętrzne zróżnicowanie: od wielkomiejskiej, elitarnej ulicy Akademickiej po Krakidały, żydowską dzielnicę handlową.

Marek Włodarski w tej miejscowości był zanurzony i nieustannie z niej czerpał. W jego pracach powstałych w dwudziestoleciu międzywojennym bije rytm życia współczesnego miasta: automobile i tramwaje, sklepowe witryny, reklamy i występy muzyków.

¹ Cytat za: K. Nowakowska-Sito, *Od „Demonstracji” obrazów do „Barykady” – czyli o realizmach Marka Włodarskiego*, [w:] *Kaden, by wszystkich zgromadzić i w jasności związać. Profesorowi Wiesławowi Juszczakowi z okazji jubileuszu osiemdziesięciolecia urodzin*, red. Urszula Makowska, Grzegorz Nadarodkiewicz, IS PAN Warszawa 2012, s. 177.

Henryk Streng/Marek Włodarski / modernizm żydowsko-polski, widok wystawy
fot. Daniel Chrobak, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



To on, wspólnie z Ottonem Hahnem czy Mieczysławem Wysockim – wbrew dominującym w polskiej sztuce upodobaniom – miejskość w nowoczesnym wydaniu uczynił podstawowym tematem sztuki. Jednak, co najważniejsze, u nich nowość, modernizacja nie tylko bezkonfliktowo spotyka się z lokalnością, ale i pozwala w tej ostatniej znaleźć klucz do własnego odczytania zachodnioeuropejskiej awangardy.

Wystawa w MSN pokazuje, że bez uwzględnienia Lwowa na mapie artystycznej nie tylko nie można przekonująco opisać polskiej sztuki nowoczesnej, ale też szerzej zrozumieć skomplikowania i paradoksów naszego wchodzenia w nowoczesność w pierwszych dekadach XX wieku. *Henryk Streng/Marek Włodarski i modernizm żydowsko-polski* wpisuje się zresztą w trwający już od dłuższego czasu proces przywracania znaczenia tego miasta polskiej pamięci, jednak jest to obraz odmienny od nadal dominujących nostalgiczno-kresowych wyobrażeń. W tym kontekście warto przywołać między innymi wystawy *Lwów, 24 czerwca 1937. Miasto, architektura, modernizm* w krakowskim Międzynarodowym Centrum Kultury (2017, kuratorzy: Żanna Komar, Andrzej Szczerski) czy *Montaż. Debora Vogel i nowa legenda miasta* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2017, zespół kuratorski: Andrij Bojarow, Paweł Polit, Karolina Szymaniak). Lwowski

kontekst pozwala również inaczej spojrzeć na studia Marka Włodarskiego w prowadzonej przez Fernanda Légera Académie moderne. I wyjść poza opowieść o prostym przeniesieniu doświadczeń francuskiej awangardy na polski grunt, co podkreśla tytuł tej części ekspozycji: *Paryż na własny użytek*. Wreszcie, pozwala zaproponować inne spojrzenie na problem nowoczesności i jej recepcji w polskiej sztuce (a także znacznie szerzej: naszej modernizacji).

Sama Académie moderne, szkoła ważna dla rozwoju sztuki nowoczesnej w Polsce – wśród studentów byli też między innymi Otto Hahn i Piotr Potworowski – ale także w innych krajach, zwłaszcza skandynawskich, stwarzała przestrzeń dla własnej recepcji awangardy. Marek Włodarski połączył légerowską, maszynową estetykę, montażowe obrazowanie z fascynacją kulturą miejską w jej lokalnym, galicyjskim wydaniu. Powstały charakterystyczne dla niego prace, jak *Lejący wino* (1927) czy *Pan z gramofonem* (1926). Pytanie o sposób „przepisywania” obecnego modelu sztuki na własny język jest kluczowe dla dalszej części wystawy i dla pytań o polski nadrealizm oraz o model sztuki zaangażowanej.

- 1 Henryk Streng/Marek Włodarski, *Więźniowie modlący się przed figurą Matki Boskiej*, ołówek, kredki, papier, 1944–1945, dzięki uprzejmości Galerii Piekary i Fundacji 9/11 Art Space, Poznań
- 2 Henryk Streng/Marek Włodarski, *Pojmanie Chrystusa*, kredka, ołówek, papier, 1940–1945, dzięki uprzejmości Galerii Piekary i Fundacji 9/11 Art Space, Poznań
- 3 Henryk Streng/Marek Włodarski, *Więźniowie modlący się przed obrazem Matki Boskiej* (wersja A), ołówek, papier, 1944–1945, dzięki uprzejmości Galerii Piekary i Fundacji 9/11 Art Space, Poznań



2



1



3



Henryk Streng/Marek Włodarski / modernizm żydowsko-polski, widok wystawy
 fot. Daniel Chrobak, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

U nas „nie było surrealizmu, ponieważ w Polsce panował katolicyzm”, jak przekonywał Tadeusz Kantor. Wedle niego nadrealizm miał zagościć nad Wisłą dopiero po wojnie, i to za sprawą jego wyjazdu do Paryża. Po wspomniany cytat sięgnął też Piotr Słodkowski – tyle że potraktował go jako żywy przykład wymazywania z polskiej pamięci tradycji Artesu na rzecz dowartościowania środowiska skupionego wokół Kantora. Kurator nawet jedną z części wystawy zatytułował *Wyparty surrealizm*. Jednak powołanie się na Kantora jest co najmniej problematyczne. Inaczej niż Słodkowski nie przeceniałbym znaczenia jego opinii. Nie chodzi tylko o częsty u tego artysty proceder podkreślania – nierzadko zasłużenie – własnego prekursorstwa. Powiązanie przez Kantora braku recepcji surrealizmu z dominacją katolicyzmu jest co najmniej wątpliwe – rozwinął się on przecież w katolickiej Belgii i Hiszpanii, ale i w Meksyku, z jego ludowym katolicyzmem, tak podobnym do naszego. We Francji

również, chociaż nominalnie była państwem laickim, katolicyzm zajmował szczególne miejsce – o wszystkim tym pisała Agnieszka Taborska we wstępie do *Zmęczonych rzeczywistością* Jakuba Banasiaka. Co więcej, w 1975 roku ukazała się klasyczna już książka Piotra Łukaszewicza *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1935*. Istotniejsze zatem od efektownego Kantorowskiego bon motu jest pytanie, dlaczego polski nadrealizm w okresie międzywojennym postrzegano jako zjawisko w gruncie rzeczy marginalne. Czy podstawową przyczyną była zmiana granic i marginalizowanie w PRL tradycji Lwowa? Czy myślenie o surrealizmie zdominowały ważne ekspozycje z lat 40., *Wystawa Prac Artystów Plastyków* i *Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, będące też manifestami młodego pokolenia, które istotnie

Henryk Streng/Marek Włodarski, *Czarodziej przy zielonej skale*, olej, płótno, 1930
kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie, © Krzysztof Wilczyński / Muzeum Narodowe w Warszawie



Wystawa w MSN pokazuje, że bez uwzględnienia Lwowa na mapie artystycznej nie tylko nie można przekonująco opisać polskiej sztuki nowoczesnej, ale też szerzej zrozumieć skomplikowania i paradoksów naszego wchodzenia w nowoczesność w pierwszych dekadach XX wieku.

W pracach zaangażowanych społecznie Włodarski przedstawiał codzienność. Pokazywał robotników przy pracy. Utrwalał scenę bójki, tereny przemysłowe. Stosował ujęcia bliskie fotograficznemu czy filmowemu kadrowaniu. To jakby rzeczywistość na chwilę zatrzymana w migawce.

wpłynęło na kształt naszego życia artystycznego w drugiej połowie XX wieku? Czy też, jak chce Słodkowski, kluczowy był prymat patrzenia na polską sztukę pod kątem jej przystawalności do zachodnich pierwowzorów?

Pytaniu o rodzimą wersję surrealizmu towarzyszy inne – o sztukę zaangażowaną społecznie, twórczość będącą odpowiedzią na kryzys polityczny i niepokoje społeczne lat 30. To wtedy młode pokolenie artystów się zradykalizowało. Marek Włodarski zaangażował się w życie związkowe (w 1934 roku wszedł do zarządu Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków) oraz polityczne. Poprzez sztukę – podobnie jak inni członkowie Artesu, ale też Grupy Krakowskiej – starał się mówić o ówczesnej rzeczywistości. Co ważne, nikt z nich nie odwoływał się do realizmu typu sowieckiego, lecz szukali form aktualnych, współczesnych. Włodarski inspiracji szukał w filmie czy reportażu fotograficznym, mówił więc o realizmie faktów lub nowym realizmie; inny lwowianin, Tadeusz Wojciechowski – o faktorealizmie. Niestety, do dziś przetrwały przede wszystkim prace na papierze, ale niewątpliwie jest to jedna z najciekawszych propozycji sztuki politycznej sformułowanych w tym czasie. W tych niewielkich najczęściej rysunkach Marek Włodarski przedstawiał codzienność. Pokazywał robotników przy pracy. Utrwalał scenę bójki, tereny przemysłowe. Zastosował ujęcia bliskie fotograficznemu czy filmowemu kadrowaniu. To jakby rzeczywistość na chwilę zatrzymana w migawce. Na podstawie poszczególnych przedstawień, jak w *Czterech scenach we wnętrzu* z 1933 roku, oprawionych w jedną ramę, próbował symultanicznie opowiedzieć o miejskim życiu.

Po 2000 roku zainteresowanie twórczością Marka Włodarskiego dotyczyło właśnie lat 30., dzięki czemu okres ten został uznany za nie mniej ważny niż jego nadrealistyczne poszukiwania. Płótno *Demonstracja obrazów* z 1933 roku, znajdujące się dziś w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (na wystawie w MSN niestety nieobecne; pokazano jedynie rysunkowe studium), nie tylko doczekało się szczegółowych analiz

(między innymi pióra Katarzyny Nowakowskiej-Sito i Marty Smolińskiej), ale już chyba na dobre weszło do kanonu sztuki tego czasu.

Wystawa w MSN też idzie śladem interpretacji twórczości Włodarskiego, w których nacisk położony jest na znaczenie prac z lat 30. Surrealizm nie jest już jedynym ani najważniejszych kontekstem, z którym wiązana jest przedwojenna twórczość Marka Włodarskiego. Natomiast istotnym novum jest spojrzenie na doświadczenie Holocaustu i twórczość z pierwszej dekady Polski Ludowej. Ta ostatnia wydaje się swoistym przedłużeniem przedwojennego faktorealizmu, a nawet jego swoistym powtórzeniem – tak jak w przypadku *Barykad* (znamy trzy), której pierwsza wersja, pochodząca z 1937 roku, była poświęcona „krwawemu czwartkowi”, czyli brutalnie stłumionym przez władzę demonstracjom z 16 kwietnia 1936 roku podczas pogrzebu lwowskiego robotnika Władysława Kozaka. *Barykada* została zniszczona przez artystę po wkroczeniu Niemców do Lwowa. W 1948 roku Włodarski stworzył nową wersję dzieła, pokazaną na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Obraz ten uznawany jest za akces artysty do socrealizmu. Jednocześnie ta druga *Barykada* – której pierwotny wygląd znamy jedynie z reprodukcji zamieszczonej w „Przeglądzie Artystycznym”, bowiem Włodarski przemałował obraz, upraszczając formę i pozbywając się realistycznych szczegółów – stała się na wystawie w MSN pretekstem do rozważań na temat poszukiwań formuły nowego realizmu, sztuki zaangażowanej w budowę socjalistycznego państwa. Wbrew długo powtarzanym opiniom nie był on jedynie sowieckim importem. Co więcej, nawet przyszli czołowi socrealiści, jak Helena i Juliusz Krajewscy, tuż po wojnie dopuszczali element deformacji. Umieszczenie w narracji wystawy poszukiwań z tamtego okresu, będących próbą połączenia realizmu i sztuki nowoczesnej „socmodernizmu”, pozwala – jak podkreśla Piotr Słodkowski – nie wyrzucać „twórczości socjalistycznej i socrealistycznej poza główną narrację sztuki polskiej”². Twórczość Marka Włodarskiego – postrzeganego przez młodszych artystów jako jeden z tych, którzy

² Piotr Słodkowski Włodarskiemu i związkowi realizmu socjalistycznego ze szuką nowoczesną poświęcił oddzielny rozdział („Barykady” i socjalizm utopijny) w swej książce *Modernizm żydowsko-polski*. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki, ASP-IBL PAN, Warszawa 2019, s. 269–347.

stanowią łącznik z przedwojenną awangardą – daje szansę na pokazanie ciągłości pewnych tradycji. Jednak, o czym nie można zapominać, ostatecznie za sprawą decyzji politycznych, które zapadły w 1949 roku, pole poszukiwań artystycznych zostało radykalnie ograniczone, a okres socrealizmu sprawił, że długo jeszcze środowiska związane ze sztuką nowoczesną sceptycznie odnosiły się do prób tworzenia sztuki zaangażowanej społecznie czy odnowienia formuły sztuki figuralnej. Wreszcie, sama twórczość związana z myślą lewicową została albo zmarginalizowana, albo ograniczano się przede wszystkim do analizy formalnej powstałych w tym nurcie dzieł. Tym bardziej znaczące jest – czego wystawa jest przykładem – podejmowanie zwłaszcza przez młodsze pokolenie badaczy próby pokazania większego skomplikowania sztuki powstającej bezpośrednio przed wojną, pozostające (z konieczności) w kontrze z oficjalną dziś narracją, skoncentrowaną przede wszystkim na przypominaniu postaw sprzeciwu wobec państwa rządzonego przez komunistów.

„Tylko nie będąc Żydami, mogą dalej żyć. A ci, co zostali Żydami, wyemigrują”³ – słowa te wypowiada jeden z bohaterów *Zdobycia władzy* Czesława Miłosza. Być może najważniejsza część

Wystawa zmienia miejsce Henryka Strenga/Marka Włodarskiego w hierarchii ważności historii sztuki ubiegłego wieku, co zresztą szybko zostało dostrzeżone także przez rynek sztuki i wciągnęło instytucje kultury w rynkową grę.

ekspozycji dotyczy wojennych losów Marka Włodarskiego. To one są kluczowe dla zrozumienia jego wyborów po wojnie. Okupację w większości spędził we Lwowie, zajętym w 1939 roku przez Armię Czerwoną, a następnie od 1941 roku przez wojska hitlerowskie. Wtedy też zaczął się ukrywać. Jednak ostatecznie trafił do funkcjonującego we Lwowie obozu janowskiego. Udało mu się uciec i przez dwa lata ukrywał się u swej przyszłej żony Janiny Brosch. Zmienił wtedy nazwisko. Od tego czasu był już Markiem Włodarskim. Zniszczył dawne dokumenty, ale i – co pokazano na wystawie – wymazał wszystko, co łączyło się z jego poprzednią tożsamością, w tym sygnatury na swych obrazach. Na ten zabieg zwrócił uwagę dopiero Piotr



Henryk Streng/Marek Włodarski i modernizm żydowsko-polski, widok wystawy
fot. Daniel Chrobak, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Słodkowski. Artysta bardzo starannie usuwał dawne podpisy na płótnach i rysunkach. Przykładami są pokazane na wystawie *Kompozycja form* z 1926 roku oraz zdjęcie IR (bliska podczerwień) z 2017 roku, na którym widać pierwotną sygnaturę. Na wystawie jest jeszcze jedno świadectwo życia w ukryciu – niewielkie akwarele będące powtórzeniami reprodukcji obrazów dawnych mistrzów, między innymi Tycjana. Zamknięcie skazywało Włodarskiego na stworzenie własnej pracowni w miniaturze.

W czasie wojny zginęli bliscy mu twórcy – Otto Hahn we Lwowie w 1942 roku, a Aleksander Riemer w 1943 roku w Auschwitz. Zamordowana została ważna dla niego Debora Vogel – to Włodarski odnalazł ciało pisarki i krytyczki oraz jej rodziny po akcji likwidacyjnej getta w sierpniu 1943 roku. W 1944 roku razem z Jadwigą Brosch przedostali się do Warszawy.

W czasie powstania warszawskiego Marek Włodarski został aresztowany i przewieziony do KL Stutthof. Po wyzwoleniu obozu wraz z żoną zamieszkał w stolicy. Pozostał przy tożsamości przyjętej podczas wojny, a nawet więcej – zmienił też własną przeszłość. Żył jak wielu innych ocalałych z Zagłady – jak to określono na wystawie – w „pogromowej atmosferze” lat 40., trzymając się „spolszczonych nazwisk i okupacyjnych identyfikacji”.

Pytanie o wpływ powojennego antysemityzmu na wybory tożsamościowe ocalałych z Zagłady pozostało gdzieś w tle całej ekspozycji, a przecież to antysemicki klimat PRL jest niepomijalnym elementem rzeczywistości, w której Markowi Włodarskiemu i innym przyszło funkcjonować. Narastający antysemityzm był wszakże czynnikiem, który istotnie wpływał na podejmowane decyzje, także polityczne. Aleksander Smolar w tekście *Tabu i niewinność* zwracał uwagę na odrębność polskiej reakcji na Holocaust. Zagłada nie wywołała szoku w świadomości zbiorowej Polaków, a doświadczenia wojny nie doprowadziły, jak podkreśla Smolar, do kompromitacji postaw antysemickich (co miało miejsce w krajach, w których doszło do kolaboracji z nazistami). Więcej, wydarzenia z lat 1939–1945 i początków Polski Ludowej wzmocniły poczucie

obcości i wrogości. Żydzi byli – jak zatytułował jeden z podrozdziałów swego tekstu – i ocaleni, i niepożądani. Przypadek Marka Włodarskiego był szczególny, ponieważ nie wpisywał się w strategię najczęściej przez ocalałych przyjmowane. Dobrze znał polską kulturę. W jego świadectwie szkolnym zapisano: „religia: mojżeszowa, narodowość: polska”. Miał poglądy lewicowe, a jednocześnie – według świadectw jemu współczesnych – przyjął katolicyzm i prowadził chrześcijański dom. Przy czym zmieniając swą tożsamość, nie ukrywał swej żydowskości. Był zaangażowany w prace Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych – w 1947 roku został nawet wybrany do zarządu tej organizacji. W 1948 roku stanął na czele jury konkursu upamiętniającego V Rocznice Powstania w Getcie Warszawskim. Jego powojenna biografia – wyłamującą się z wielu utartych poglądów – pokazuje, jak skomplikowane były wybory tych, którzy ocalili z Holocaustu. Jednak to zostało tylko zasygnalizowane na wystawie, a może być kluczowe dla zrozumienia zarówno wyborów politycznych, jak i artystycznych Włodarskiego. Jak również dla pojawienia się – już po odwilży – religijnych odniesień w jego abstrakcyjnych, subtelnych kolorystycznie obrazach.

Wielość wątków, tematów czy tropów sprawia, że powstała wystawa wyłamująca się z ram typowego pokazu monograficznego jednego artysty. Porusza ona kwestie kluczowe dla sztuki dwudziestolecia i początków Polski Ludowej, ale też istotnie definiuje kolejne dekady. Przede wszystkim zaś przywraca ciągłość w myśleniu o polskiej kulturze i tożsamości, której tradycja zaangażowania społecznego jest istotnym składnikiem.

Wystawa pokazuje też inny, bardziej wielowymiarowy obraz samego Marka Włodarskiego – z ważnym przypomnieniem jego związków z religią, co dziś jest rzadko podejmowanym wątkiem przez instytucje zajmujące się sztuką współczesną. Zmienia jego miejsce w hierarchii ważności historii sztuki ubiegłego wieku, co zresztą szybko zostało dostrzeżone także przez rynek sztuki i wciągnęło instytucje kultury w rynkową grę – czego przykładem jest zorganizowana w marcu tego roku przez dom aukcyjny Libra aukcja *Mistrzowie Malarstwa. Prace z depozytów i wystaw muzealnych*, na której znalazło się między innymi obecne w Muzeum Sztuki Nowoczesnej *Pożegnanie żołnierza* (1931–1932) Włodarskiego. W tej opowieści o artyście brakuje jeszcze ostatniego elementu – zwrotu Włodarskiego ku abstrakcji. Wymaga to znalezienia nowego, innego języka opowiadania o sztuce po październikowej odwilży, a zwłaszcza o nurcie malarstwa materii. Wymaga to też znalezienia sposobu, jak uczynić ten obszar twórczości wciąż aktualnym.

3 Czesław Miłosz, *Zdobycie władzy*, Znak, Kraków 2002, s. 84.

Tekst: Agata Pietrasik

Wydostać się i pozostać nad powierzchnią wody

Gdzie jesteś? Rdz 3,9
Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa
kuratorzy: Piotr Rypson, Paweł Śpiewak
16 listopada 2020 – 25 kwietnia 2021

Wystawa *Gdzie jesteś? Rdz 3,9* w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie upamiętnia osiemdziesiąt rocznicę zamknięcia getta warszawskiego. Odnosi się do dramatycznego podziału miasta za pomocą postawionego muru i przyjmuje za punkt wyjścia pytanie o możliwość uchwycenia i zbliżenia się do doświadczenia setek tysięcy osób, które zostały zamknięte w getcie i tym samym odcięte od życia, które znały. Sam gmach ŻIH mieści się właśnie na obszarze dawnego getta, tak więc zaczerpnięty z Księgi Rodzaju cytat – a jednocześnie tytuł wystawy – odczytać można na kilka sposobów: jako upomnienie się o historię konkretnego miejsca, w którym się znajdujemy, gdy zwiedzamy wystawę, jak i pytanie o to, jaki jest – czy też jaki może być – nasz współczesny stosunek do tamtych wydarzeń.

Na wystawie zestawiono rysunki i fotografie, które powstały w getcie warszawskim, z narracjami ludzi zamkniętymi za jego murami. Relacje te zostały przeczytane przez znanych aktorów (Magdalena Lamparska, Martin Budny, Mateusz Damięcki, Jerzy Radziwiłowicz) i są dostępne dla



Beniamin Rozenfeld, *Fundusz pogrzebowy*, 1941, fot. Archiwum Ringelbluma
dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie

Wystawa nie próbuje odwoływać się do – ani go kreować – żadnego zbiorowego podmiotu: jakichś „nas”, którzy po obejrzeniu prezentacji w określony sposób mieliby pamiętać o getcie. W tym sensie ekspozycja nie daje gotowych rozwiązań. Zwiedzanie jest tu doświadczeniem bardzo indywidualnym, każda osoba może sama szukać odpowiedzi na tytułowe pytanie.

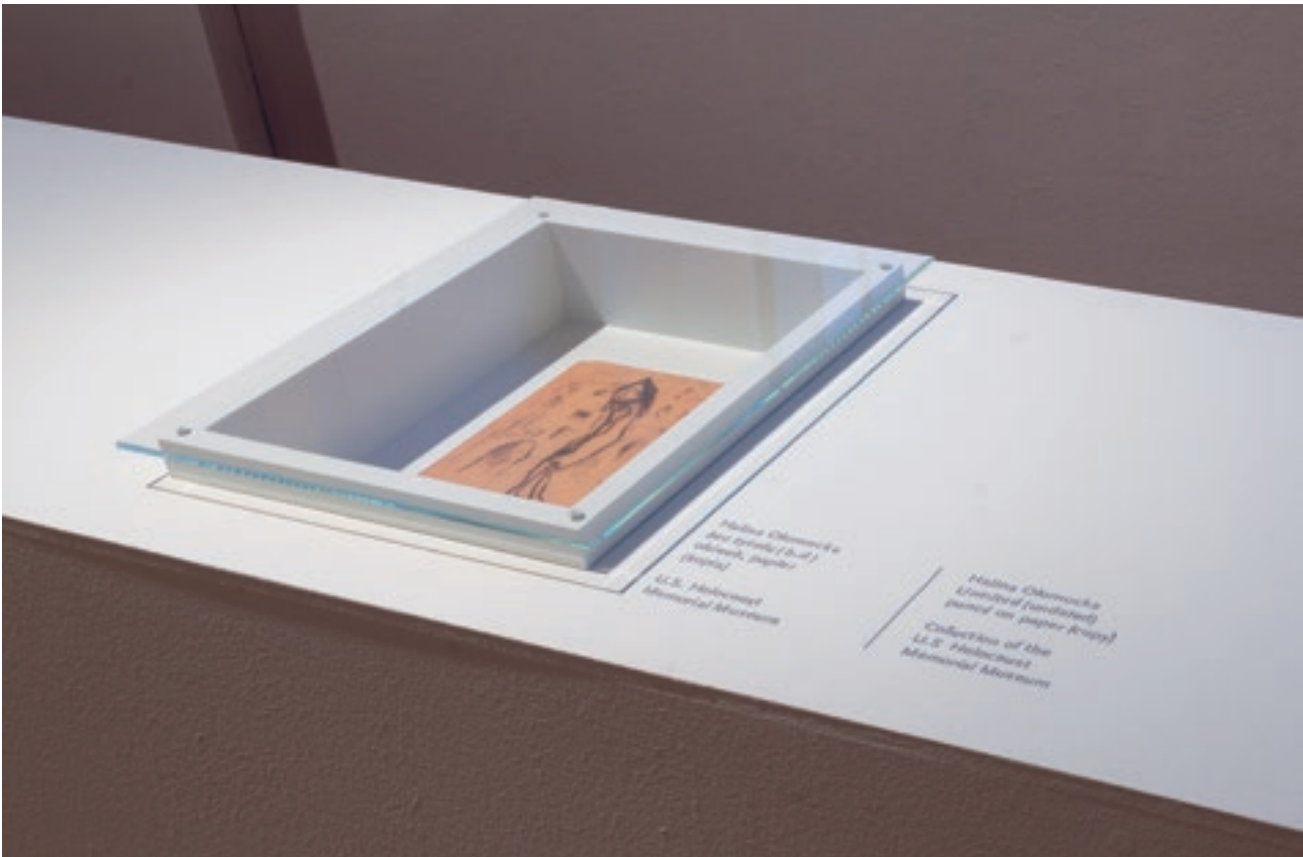
umożliwiając wielokierunkowe zwiedzanie i przyglądanie się obiektom z różnych perspektyw. Z kolei zamiast komentarza faktograficznego czy też not o eksponowanych obiektach obrazom z getta towarzyszą wspomniane już świadectwa, nagrane na audioprzewodnikach. Relacje te wybrane zostały w taki sposób, aby przekazać nie tylko informacje historyczne, ale przede wszystkim emocjonalny stan i uczucia piszących, przebywających na terenie odciętym od miasta murem. Jak pisze Paweł Śpiewak w publikacji towarzyszącej wystawie, to ludzie, którzy „nie znają przyszłości, są zanurzeni w codziennym żywiole cierpienia tak, jak je widzą, jak mogą to opisać”¹. Głosy aktorów/lektorów przenoszą temat getta w czasy współczesne; to swoisty pomost, który pozwala inaczej spojrzeć na skomplikowane obrazy i który otwiera pole działania współczującej wyobraźni, a jednocześnie stawia pytanie o jej granice i granice naszego widzenia, a tym samym – o granice interpretacji.

Niezwykle ciekawy kuratorski pomysł splecenia w ten sposób rysunku, fotografii i słowa mówionego wpisuje się w postulat polifoniczności reprezentacji wyartykułowany przez Georges’a Didiego-Hubermana w książce *Obrazy mimo wszystko*. Francuski historyk sztuki podkreślał w niej konieczność przenikania się obrazów i słów, twierdząc, że „wszystkie świadectwa [Zagłady], w każdym akcie pamięci – zarówno w języku, jak i w obrazie – są ze sobą całkowicie solidarne, nie przestając wymieniać się nawzajem swoimi brakami: obraz często pojawia się tam, gdzie zdaje się zawodzić słowo, a słowo często pojawia się tam, gdzie zdaje się zawodzić wyobraźnia”². W tak zarysowanej perspektywie to właśnie wystawa staje się szczególnie ważnym środkiem przekazu – jak żadne inne medium urzeczywistnia owo solidarne splecenie ze sobą w jednej przestrzeni rozmaitych fragmentów reprezentacji.

Jedną z pierwszych prac, które można było obejrzeć zaraz po wejściu na wystawę, jest rysunek

Geli Seksztajn zatytułowany *Wnętrze izby*, datowany na okres przed sierpniem 1942 roku. Gela Seksztajn, której życie i twórczość są przedmiotem wydanej niedawno obszernej publikacji autorstwa Moniki Libickiej, przed wojną prawdopodobnie studiowała na krakowskiej ASP, lecz później związana była głównie z Warszawą. W getcie pracowała jako nauczycielka rysunku. Akwarele i rysunki jej autorstwa zostały zachowane w Archiwum Ringelbluma. Rysunek eksponowany na wystawie przedstawia pozornie zwykłe i spokojne wnętrze pokoju. Widzimy delikatnie, lecz dokładnie naszkicowaną przestrzeń, którą zapełniają dwa łóżka, szafka, stolik i krzesło. Na ścianach wiszą małe obrazki w ramkach, a znajdujące się pomiędzy dwoma łózkami okno zasłaniają firanki. Kruchość i nierealność normalności i spokoju tej sceny unaoczniają dopiero znajdujące się obok prace i zdjęcia, jak chociażby rysunek *Bezdomne dziecko* Witolda Lewinsona, obrazujące powszechną i niegodną śmierć oraz głód. Dopiero ponowne spojrzenie na rysunek Geli Seksztajn w kontekście innych prac pozwala dostrzec niebywałą kruchość zwykłej z pozoru codzienności. Rysunek nadaje również namacalną formę tragicznym nadziejom wyrażonym w niektórych relacjach, jak chociażby w słowach Zofii Breustedt pisanych we wrześniu 1941 roku i dotyczących wiary, że „można wpaść w topiel i tylko chodzi o to, aby znów wydostać się z niej i pozostać nad powierzchnią wody”³. Prace i relacje przybliżają uczucie nadziei ugruntowane w podtrzymywaniu określonych praktyk codzienności, które nam, znającym tragiczny finał tej historii, często bardzo trudno uchwycić.

Materialność przedstawianych na wystawie rysunków łączy niezwykła delikatność. Prace powstały przeważnie na niewielkich i postrzępionych skrawkach papieru, zapewne część z nich uległa później zniszczeniu. Niektóre z rysunków Haliny Ołomuckiej są sklejone taśmą, mają nadpalone brzegi,



Gdzie jesteś? Rdz. 3.9, widok wystawy, fot. Jan Kriwol, dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie

Głosy aktorów/lektorów przenoszą temat getta w czasy współczesne; to swoisty pomost, który pozwala inaczej spojrzeć na skomplikowane obrazy i który otwiera pole działania współczującej wyobraźni, a jednocześnie stawia pytanie o jej granice i granice naszego widzenia, a tym samym – o granice interpretacji.

z rysunku Krzysztofa Henisza *Handlarze na ulicy* wyrwana jest prawa górna część. Ich materialna kondycja jest wymowna sama w sobie, świadczy bowiem o warunkach, w których powstały. Zdziwienie, że tak delikatne obiekty przetrwały wojnę, płynnie przechodzi w pytanie o to, ile osób musiało dołożyć starań i podjąć ryzyko, aby udało się je zachować do dzisiaj. Sama fizyczna obecność tych prac – ich kruchość i nietrwałość – zobowiązuje nas do uważnego patrzenia.

Zestawienie tak subtelного medium, jakim jest rysunek, z fotografią, stanowi szczególnie wyzwanie kuratorskie. Niefortunne połączenie fotografii i rysunku może na przykład otworzyć pole do porównywania ich weryzmu i zamykać odbiór

na kwestie realizmu prac i ich wartości dokumentalno-historycznej. O tym, jak trudnym w recepcji materiałem są zdjęcia przedstawiające Zagładę, przypomina słynna anegdota z życia zaledwie dwunastoletniej Susan Sontag, która przypadkiem natknęła się w księgarni na publikację ze zdjęciami z wyzwalanych obozów koncentracyjnych. To nieoczekiwane zetknięcie się z drastycznymi fotografiami, na które tak młoda osoba nie była zupełnie przygotowana, dorosła już Sontag określiła jako rodzaj „negatywnej epifanii”. Konfrontacja ze zdjęciami z obozów z pewnością położyła fundament pod późniejszą krytykę epatowania tego rodzaju obrazami, wyartykułowaną w książce *Widok cudzego cierpienia*.

1 Paweł Śpiewak, *Gdzie jesteś?*, [w:] *Gdzie jesteś? Rdz. 3.9*, red. Paweł Śpiewak, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2020, s. 19.
2 Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Maja Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012, s. 19.

3 Zofia Breustedt, *Relacja z 6 września 1941*, cyt., za: *Gdzie jesteś?*, dz. cyt., s. 51.



Willy Georg, Ludzie na ul. Koźlej, 27.06.1941, dzięki uprzejmości
Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie



Heinrich Jöst, Na ul. Karmelickiej, 19.09.1941, dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie

Rysunek, ze względów praktycznych, był często jedynym sposobem utrwalania i dokumentowania rzeczywistości skazanych na życie w getcie (wyjątek wśród prezentowanych na wystawie prac stanowią szkice Krzysztofa Henisza, który był świadkiem wydarzeń w getcie, ale mógł wrócić za drugą stronę muru, ponieważ mieszkał po „aryjskiej stronie” miasta). Natomiast eksponowane fotografie były wykonywane zarówno przez oprawców, ofiary, jak i postronnych obserwatorów. O ile rysunek jest śladem i zapisem ruchu ciała swojego twórcy lub swojej twórczyni i pozostaje w ten sposób w szczególnie intymnej relacji z autorem, o tyle fotografia i jej znaczenia są w znacznej mierze determinowane przez ramę narzuconą przez kontekst. Jak pisał francuski filozof Jacques Rancière w książce *Figures*

de l’histoire, nowatorstwo fotografii polega właśnie na zdolności do ukazania każdej rzeczy i zjawiska „pod słońcem” (fotografia znaczy w końcu „rysowanie za pomocą światła”) i co za tym idzie – uczynieniu widzialnym tego, co znajdowało się często poza ramą reprezentacji. Ta mimowolna właściwość fotografii może działać wbrew intencjom fotografa. W przestrzeni wystawy fotografie otwierają się więc na nowe odczytania, niezależne już od intencji autora. Kiedy patrzymy na zdjęcia w kontekście rysunków, przyglądamy się nie tylko temu, co jest w centrum obrazu, ale również jego marginesowi; odkrywamy szczegóły, tak jak w przypadku fotografii ukazujących z różnych stron most na ulicy Chłodnej. Zastosowana metoda ekspozycji wydobywa również materialność zdjęć, ich niewielkie

często formaty i powierzchnię, która również nosi, choć w inny sposób niż rysunki, znaki czasu. To wszystko sprawia, że prezentowane fotografie i rysunki są wobec siebie ekwiwalentne, nie przytłaczają się nawzajem ani nie rywalizują o uwagę. Wielowektorowa konstrukcja wystawy i przemyślana metoda ekspozycji pozwala również zobaczyć zdjęcia, od których w pierwszym odruchu, ze względu na ich brutalność, chciałoby się odwrócić wzrok. To, co otwiera możliwość konfrontacji z takim obrazem, to właśnie fakt, że można uchwycić go w relacji do innych obrazów i głosów świadków. Jednym z takich trudnych w odbiorze, wstrząsających obrazów była dla mnie pochodząca z Archiwum Ringelbluma fotografia przedstawiająca cierpiące na chorobę głodową dzieci, wykonana przez anonimowego autora. Fotografia ta eksponowana jest w części wystawy poświęconej głodowi w getcie. Przejmujące w tym obrazie jest nie tylko widoczne fizyczne wyniszczenie dzieci, ale również ich postawa. Dzieci patrzą z godnością wprost w obiektyw, a ich spojrzenie konotuje zaufanie, co Anna Duńczyk-Szulc w tekście do katalogu interpretuje jako możliwy ślad odmiennej, bo opartej na szacunku, relacji pomiędzy dziećmi a autorem zdjęcia. Niedaleko tego zdjęcia eksponowany jest rysunek Haliny Ołomuckiej zatytułowany *Głód* (1942), który również przedstawia dzieci siedzące dookoła nieproporcjonalnie dużej, pustej miski. Jej przeskalowanie jeszcze potęguje jej pustkę i służy wydobyciu emocjonalnego stanu przedstawianych osób, koncentrujących uwagę na tym przedmiocie. Kontury sylwetek dzieci zostały nakreślone charakterystyczną dla Ołomuckiej rozedrganą linią, która wykazuje zaskakujące i niewytłumaczalne chronologią powinowactwo ze sposobem rysowania jej późniejszego nauczyciela z Łódzkiej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, Władysława Strzemińskiego. Artystka pisała po latach, że rysowanie było jej „obroną” i „bronią na przeżycie”, a wspomnienia z czasu Zagłady powracały w jej późniejszej twórczości. Również Witold Lewinson w portretach zatytułowanych *Głód* i *Choroba głodowa* w realistyczny i szczegółowy sposób przedstawił fizycznie wyniszczone chorobą głodową ciała. Jak pisze w katalogu Piotr Rypson, jego rysunki mają „rangę dowodu w sprawie”⁴, a dokładność w oddaniu grymasu cierpienia wykrzywiającego twarz portretowanej osoby jest zarazem oskarżeniem rzuconym światu, unaocznienia bowiem „protest głodujących”, który w swojej relacji opisał Icchak Berensztein. Odbiór zebranych na wystawie prac jest kwestią bardzo osobistą, co wynika również

4 Piotr Rypson, *Czego od nas chcą te obrazy?*, [w:] *Gdzie jesteś? Rdz 3,9*, dz. cyt., s. 122.

z założeń kuratorów. Co istotne, ekspozycja stwarza szczególne warunki widzialności i czytelności zarówno prezentowanych obrazów, jak i odczytywanych przez aktorów świadectw, sprawiając, że tytułowe pytanie: „Gdzie jesteś?”, nie jest jedynie retoryczne. Wystawa jest również rzadką okazją do zobaczenia prac, które nie są często eksponowane, jak rysunki Haliny Ołomuckiej, pochodzące z kolekcji waszyngtońskiego Muzeum Holocaustu oraz Muzeum Yad Vashem w Jerozolimie. Wystawa wpisuje się w szerszy kontekst dyskusji na temat pamięci o Holocaustcie, która ostatnio dynamicznie się rozwija zwłaszcza wśród badaczek i badaczy zajmujących się historią sztuki i wizualnością. Wystarczy wspomnieć wydany w zeszłym roku numer czasopisma „Miej-sce. Studia nad sztuką i architekturą XX i XXI wieku” redagowany przez Luizę Nader i Piotra Słodkowskiego, który w całości poświęcony został refleksji nad miejscem Holocaustu w polskiej historii sztuki. Również na otwartej w lutym w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wystawie *Henryk Streng/Marek Włodarski i modernizm polsko-żydowski* kuratorowanej przez Słodkowskiego pokazane zostały prace artysty wykonane w obozie koncentracyjnym KL Stutthof. Jako że rysunki te są utrzymane w stylu realistycznym i w większości poruszają tematykę religijną, stanowią one swego rodzaju klin wbity w *oeuvre* znakomitego awangardzisty i modernisty. Ich obecność na wystawie jest niezwykle ważna i stanowi widoczny znak przewartościowania dotychczasowych paradygmatów historii sztuki. Wystawa *Gdzie jesteś? Rdz 3,9* jest częścią tego procesu, poddaje bowiem rewizji dotychczasowe metody tworzenia wystaw i przełamuje utarte schematy wystawiennictwa.

Tekst: Monika Weychert

Twożywo: stare aktualności

Twożywo, *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*
koncepcja: Mariusz Libel, Krzysztof Sidorek, Kasia Tórz
wydawca: Osman Djajadisastra
współwydawca: Galeria Monopol
Warszawa 2020

To gdzie jest to Twożywo?
W minionym roku ukazała się książka *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Co ja piszę: książka? Księga! Monumentalne dzieło. Powstała z inicjatywy Osmana Djajadisastry – lekarza i kolekcjonera sztuki mieszkającego w Niemczech, a współwydawcą publikacji jest Galeria Monopol. 27 października Muzeum Sztuki w Łodzi zorganizowało promocję książki online, prowadzoną przez estetyczkę i filozofkę Wioletę Kazimierską-Jerzyk. Podczas tego spotkania między innymi rozważano tezę, że Twożywo wykształciło w nas umiejętność krytycznego podejścia do komunikatów wizualnych, ba, wyposażyło nas wszystkich – jako społeczeństwo! – w aparaturę krytycznej analizy. Dyskutowano także o pochodzącej z książki tezie, że Twożywo miało spektakularny wpływ na kulturę polską, zwłaszcza na pojęcie „sztuki w przestrzeni publicznej”¹. Brzmi to dobrze, ale leży daleko od prawdy. Działalność grupy, w co samej mi trudno uwierzyć, odeszła w całkowite zapomnienie (mam tu na myśli przede wszystkim doświadczenie pokolenia osób urodzonych w latach 90., które z Twożywem

¹ *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Spotkanie online z Twożywem, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27.10.2020, <https://www.facebook.com/145382618855042/videos/3538007746264093> [dostęp: 17.04.2021].





Twożywo, Człowieczy los, mural, Warszawa, 2011 (współpraca: Klaus Klingner, farbieberde) dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie

się rozminęły). Wcale nie jest łatwo zlokalizować warszawski duet na bogatym tle niedawnej historii sztuki. Wystarczy przeprowadzić eksperyment myślowy i wyobrazić sobie, że taka monografia jak *Plądrujemy...* w ogóle nie powstała i nigdy nie powstała. Nie sięgniemy też po żadne wydawnictwa własne Twożywa, wydane przed dekadą i wcześniej (*Twożywo reprodukcje*, 2003; *Natarcie netartu*, 2003; *Telementarz typograficzny*, 2006; Cioranowski *WYbór - obRAZ*, 2011), bo co niby miałyby nas do tego skłonić w sytuacji, gdy twórczość duetu Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek jest nam całkowicie nieznana?

Spróbujmy więc zrekonstruować działalność Twożywa na podstawie dostępnych danych, notacji historycznych i opracowań obejmujących sztukę po 1989 roku. *Sztuka w mieście. Zewnętrzna Galeria AMS 1998–2002* – tutaj znajdziemy mikrodokumentację działań grupy w przestrzeni publicznej (Galeria Twożywo oczywiście) i czterozdaniowy komentarz Marka Krajewskiego². W książce *Sztuka w Polsce 1945–2005* Andy Rottenberg możemy przeczytać, poza wspólną notą biograficzną członków grupy, dwa zdania: „Osobną grupę stanowiły [...] propozycje grupy Twożywo, wykorzystującej do swych wypowiedzi typowo plakatowy znak i styl, podbarwiony surową manierą subkulturowej produkcji graficznej (wlepki)”; „Nawet ironia i żarty autorów spod znaku Twożywa [...] podszyte są brakiem optymizmu”³. W słowniku młodej polskiej kultury *Tekstyli bis* znajdziemy porządnie opracowane przez Agatę Antonowicz i Ewę Wójtowicz hasło, które chronologicznie przybliży różne etapy działań Twożywa i zawiera trzy zdania podsumowania: „Stosują strategie parodii i remiksu, niekiedy bliskie taktyce sztuki krytycznej. Działalność Twożywa jest intermedialna, łączy różne konwencje estetyczne, operując grą słów [...] i sięgając po media nieformalne (wlepki, szablony, graffiti). Jako jedna z niewielu grup artystycznych w Polsce wykazuje świadomość języka sztuki Internetu”⁴. W publikacji stanowiącej rodzaj postkatalogu do cyklu wystaw *W samym centrum uwagi* kuratorowanych przez Jarosława Suchana, noszącej tytuł *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, trafimy na esej Stacha Szablowskiego. I mało tego, leksykon ów miał cztery hasła klucz: „Hormon malarstwa”, „W sztuce marzenia stają się rzeczywistością”, „Dehistoryzacje” i „Pozdrowienia dla Systemu”; ta ostatnia kategoria była cytatem z wypowiedzi grupy, która odbierając w 2006 roku Paszport „Polityki”, takie właśnie

- 2 Zob. Marek Krajewski, *Galeria Twożywo*, [w:] *Sztuka w mieście. Zewnętrzna Galeria AMS 1998–2002*, AMS, Warszawa 2003, s. 96–97.
- 3 Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Stentor, Warszawa 2005, s. 376–377.
- 4 Agata Antonowicz, Ewa Wójtowicz, *Twożywo* (hasło), [w:] *Tekstyli bis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. Piotr Marecki, Halart, Kraków 2006, s. 666–668.



Twożywo (Pinokio), *Wszystkie twarze w autobusie wyglądają tak samo*, naklejka, 1995, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie

pozdrowienia, w charakterystycznym dla siebie tonie, przesłała⁵. W książce Anny Markowskiej *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* nie znajdziemy o Twożywie ani słowa; podobnie jak w *Sztuce polskiej 1993–2014. Arthome versus artworld* Sławomira Marca czy też w swoistym podręczniku Anity Włodarczyk-Kulak i Maurycego Kulaka *O sztuce nowej i najnowszej*. U Karola Sienkiewicza w *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* znajdziemy dwie dykteryjki o grupie – o tym, że ich praca zdobiła ścianę knajpy Baumgart/Libera przy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (działała w latach 1999–2006), oraz o tym, że Maria Poppręcka ocenzurowała ich pracę *Tworzenie jest miłością* na wystawie *Wypisz/wymaluj* z 2002 roku⁶.

- 5 Zob. Stach Szablowski, *Twożywo* (hasło), [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, red. Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007, s. 330–333.
- 6 *Kronika Wypadków Cenzorskich w polskiej sztuce po 1989 r.* – cz. 1, 12.12.2008, <https://wolnemedi.net/kronika-wypadkow-cenzorskich-w-polskiej-sztuce-po-1989-r/> [dostęp: 17.04.2021].



Twożywo, *W boga czy bogaczy*, szablon, Płock, 2005, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie

Twożywo, *Tramwaje*, mural, Galeria Wizytująca Warszawa, kwiecień 2006, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie



Twożywo, Tiereszkowa z cyklu *Tancerki*, mural, Warszawa, mieszkanie prywatne październik 2006, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie

Jedyne zdanie w tej pozycji o samej grupie brzmi: „Twożywo w swych pracach «twożyło» proste gry wizualno-tekstowe”⁷ [o Twożywie ani razu (!) nie pisaliśmy też w „Szu-mie” – przyp. red.].

Trzeba przyznać, że obraz, jaki się z tych opisów wyłania, jest bardzo błady, ledwo naszkicowany najcieńszą z możliwych kresek. Zatem postawiono przede mną nie lada zadanie: stworzyć syntezę działalności grupy Twożywo – dwudziestolatków sprzed dwudziestu lat dla dzisiejszych dwudziestolatków. A przy tym sama przed sobą muszę z przykrością przyznać, że będę to pisała z pozycji matuzalemowej, wspominając wydarzenia, które choć mnie wydają się nie tak odległe, to przeszły już do historii przez duże H.

Zepsuty świat. Jak odkrywać nowe terytoria⁸

Autorzy zbioru reportaży *Niepowtarzalny urok likwidacji*, Piotr Lipiński i Michał Matys, twierdzą, że lata 90. to moment historyczny, którego jako społeczeństwo się wstydzimy⁹. Wstydzimy się peryferyjności, biedy, tandety... Stąd mało tekstów analitycznych o tym okresie – zastępuje je seria afektywnych relacji i obrazków. O tym, jak to

7 Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Karakter–MSN, Warszawa 2014, s. 308, 411–412.
8 Tytuły esejów Kasi Tórz i Osmana Djajadisastry, [w:] Twożywo, *Plądujemy ruiny rzeczywistości*, Osman Djajadisastra–Galeria Monopol, Warszawa 2020, s. 4–40.
9 Rafał Zychała, *Zagubiona dekada. Nie bardzo chcemy wspominać Polskę lat 90.* – mówi Piotr Lipiński, Onet.pl, 26.11.2018, <https://kultura.onet.pl/ksiazki/zagubiona-dekada-nie-bardzo-chcemy-wspom-inac-polske-lat-90-mowi-piotr-lipinski/4be4yhzh> [dostęp: 17.04.2021].

MTV oglądało się w knajpach, które zainwestowały w talerze satelitarne; o tym, jak młodzież chłoneła lukrowany pop – kolorowy świat, do którego aspirowała, bo PRL – synonim szarości, brudu, smrodu – był wstydliwie i z przekrojem różnych prowincjonalnych kompleksów wypierany. Starszych w najlepszym czasie antenowym TVP czarował Anatolij Kaszpirowski i za słynne *adin, dwa, tri* dostał nawet statuetkę Wiktora. Kontrkulturowcy trafiali do sekt. Z Internetem łączono się przez telefon stacjonarny, a telefony komórkowe miały rozmiary małego bagażu podręcznego do samolotu. Media społecznościowe kończyły się na IRC-ach (wczesnej formie czatu). Hulały za to wypożyczalnie kaset wideo oraz kafejki internetowe i ich społeczności. Na ulicach trwały walki mafii i serie z kałachów widywało się na żywo, nie tylko w serialach. Oślawione łóżka polowe i szalejąca prywatyzacja całkowicie zmieniały pejzaże miast i wsi. Jak grzyby po deszczu powstawały wytwórnie disco polo. Walkmany-kaseciaki. Tęczowe sprężynki. Całą dziwaczność tego okresu w kontekście antropologii codzienności skupionej na tym, „jak przedmioty-rzeczy się dzieją”, przybliżyła Olga Drenda w książce *Duchologia polska*¹⁰. Ale też ta właśnie

Jest październik 1994 roku: pojawia się pierwszy szablon, na nim Pinokio, patronujący początkowo grupie. „Pinokio” grupy Pinokio swoim profilem do złudzenia przypominał Pac-Mana, który łykał wszystko, co spotkał na swej drodze: „jadł, kłapiąc ustami”, gdy krążył po labiryncie.

autorka pokazała, jak jednostkowe wspomnienia ułożyły się w zbiorową narrację, której pojedyncze rzeczy wymykały się jako niepasujące do podkolorowanego obrazka. Dzisiaj za to łatwo, z drugiej strony, o postzależnościową nostalgię. David Lowenthal pisze, że „historia została przetworzona na nostalgię prawie od razu, jak się wydarzyła”¹¹. A stało się to przez inwazyjną i nagłą zmianę kodów kulturowych. Pokolenie, które w czasach przełomu kończyło szkołę średnią lub wyższą, wpadło nagle w nieprawdopodobny wir wydarzeń i jednocześnie stało się pierwszą ofiarą na ołtarzu transformacyjnych przemian spod znaku planu Balcerowicza. Było to pokolenie urodzonych w latach 70. – „pam-persów” czy też „resortowych dzieci” (zależy, kto

10 Olga Drenda, *Duchologia polska*, Karakter, Kraków 2016.
11 David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, s. 6.

komu i z jakiej strony sceny politycznej chce dzisiaj przypiąć łatkę). Po 1989 roku zapanowała dziwaczna pajdokracja – jedynie młodzi ludzie wydawali się niewinni i „nieumoczeni” w starych strukturach władzy – i to oni, choć często nawet nie skończyli żadnych poważniejszych szkół, błyskawicznie awansowali na kluczowe stanowiska w mediach, biznesie, polityce. Czas ten trafnie opisał Piotr Pawłowski, muzyk między innymi Made in Poland, The Shipyard, Dance Like Dynamite, w książce *Dzienniki basowe*, a jego anegdota z pracy młodego HR-owca, menedżera, dyrektora, obrazujące napięcia między „młodym” i „starym” porządkiem, czyta się dzisiaj jak opowieści „z mchu i paproci” – niesamowite, nieprawdopodobne czy wręcz abstrakcyjne¹². Zaledwie kilka lat później, już w drugiej połowie lat 90., ten okres się skończył radykalnym cięciem. Wiare w zmianę i budowanie nowego ładu zastąpiło rozczarowanie. Rozpad starego świata stał się dramatem wielu rodzin, na przykład pochodzących z miasteczek zbudowanych wokół zlikwidowanych zakładów pracy czy z pegeerów. Młodzi stali się całkowicie zbędni na rynku pracy. Jako pierwsi posmakowali bezrobocia, śmieciówek,

braku pieniędzy, perspektyw i nadziei na własny kąt, dostępu do opieki medycznej czy widoków na godziwą emeryturę. Już czuję, jak dostanę po uszach od poważnych historyczek czy socjolożek za to nieco zbyt skrótowe opisanie sytuacji. Ale coś w tym było – rzeczywistość młodych ludzi pod koniec lat 90. i na początku nowego milenium, radykalną zmianę ich sytuacji, która wówczas zaszła, można scharakteryzować poprzez zestawienie dwóch trawestacji *Skowytu*. Trawestacje te dzieli mniej więcej 10 lat: „Najlepsze umysły naszego pokolenia / na jałowych obrotach miały zera”¹³ (2008); „Widziałem najlepsze / umysły mojego pokolenia, / jak sprzedają ciuchy w hamie, układają / towary na

12 Piotr Pawłowski, *Dzienniki basowe*, Zima, Gliwice 2020.
13 Jarosław Lipszyc, tekst z utworu *Disco Forever* zespołu Usta z albumu *Pierwszy pocałunek*, 2008, <https://www.jamendo.com/track/184628/disco-forever> [dostęp: 17.04.2021].

Przy ulicy Puławskiej i przy ulicy Marszałkowskiej 24/26 widnieje ostatnia realizacja pierwszego składu Pinokia – okrągła twarz. Twarz okala przełamany napis „Two/żywo”. Odtąd rzeczywiście działało ich już tylko „two”: Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek.



Twożywo, Pozór dozór, billboard, plac Poetów, Poznań, w ramach festiwalu Poznań Poetów CK Zamek, maj 2007; dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie

półkach, nalewają drinki, / zarabiają pieniądze”¹⁴ (2017). W książce *Plądrujemy ruiny rzeczywistości* też znajdujemy odwołanie do *Skowytu*. Mr. Makowski pisze: „Przypomnijmy *Skowyt* Allena Ginsberga (1956): «Widziałem najlepsze umysły mego pokolenia... », i nieco go zmienimy: «spętane gorączką bylejakości»”¹⁵.

Mamy po dwadzieścia lat, chcemy zmieniać i budować świat (kłamstwo)
Jest październik 1994 roku: pojawia się pierwszy szablon, na nim Pinokio, patronujący początkowo grupie (w składzie Krzysztof Sidorek, Mariusz Libel, Robert Czajka; w tym składzie od 1994 do 1998 roku). „Pinokio” grupy Pinokio swoim profilem do złudzenia przypominał Pac-Mana,

który łykał wszystko, co spotkał na swej drodze: „jadł, kłapiąc ustami”, gdy krążył po labiryncie, często do ekranu śmierci (systemowego błędu gry); odróżniał go jednak pinokiowy nos: „[...] kłamstwo zaraz można poznać, ponieważ istnieją dwa rodzaje kłamstw; takie, co mają krótkie nogi. I takie, co mają długi nos”¹⁶. Pinokio Carla Collodiego robi ze swej samotności, zawieszenia pomiędzy światami ludzi i rzeczy królestwo wybryków i nieposłuszeństwa. Powołany został do życia jedynie jako zabawka czy narzędzie (a to ma podeprzeć stół zamiast stołowej nogi, a to zabawiać publiczność, żeby jego właściciel mógł zarobić), a przecież chce być kimś więcej. Pac-Man nie ustaje w podróży, brnie wyznaczonymi torami, nie zważając na nic. A na kolejnym poziomie czeka go zupełnie taki sam los, kolejny korytarz do mety, która jest tylko kolejnym startem. Co znamienne, kolejny Pinokio, z 1996 roku, już nawet nie ma długiego nosa, po którym można byłoby go poznać, ma twarz „podobną do nikogo”, za to w rękę dzierży pióro – gotów być kłamliwym kronikarzem czy nawet prawodawcą nowych czasów.

Od połowy lat 90. miasto stołeczne Warszawa dosłownie zaczyna być kolonizowane wirusowym przekazem: wlepki, naklejki, szablony, plakaty Pinokia zalewają ulice, w tym jedna z najsłynniejszych prac: *Antychryst będzie artyst* (sierpień 1998). Dotąd na ulicach nie pojawiały się tak niejednoznaczne przekazy – ani ze strony władz, ani opozycji. Po przełomie przestrzeń publiczną wypełniła równie jednoznaczna reklama, często przygotowywana chałupniczo. Julia Bachman tak pisze o jednym z pierwszych szablonów: „Ze względu na swoją wieloznaczną treść projekt niepokoił mieszkańców stolicy i nie spotkał się ze zrozumieniem”¹⁷. Ten krótki komentarz trafia w sedno i choć dotyczy początków grupy, to może nie będzie przesadą odnieść go do całej jej działalności?

Co ciekawe, do dziś niektóre realizacje przetrwały na ulicach Warszawy, mimo ery



Twożywo, *Jednostka*, blacha, 2006, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie

14 Przemysław Witkowski, *zabijałem mrówki i wszystko co potem to zasłużona kara*, [w:] tegoż, *Taniec i akwizycja*, Wrocławski Dom Literatury, Wrocław 2017, <http://fundacja-karpowicz.org/przemyslaw-witkowski-zabijałem-mrowki/> [dostęp: 17.04.2021].
15 Mr. Makowski, *Obserwator*, [w:] Twożywo, *Plądrujemy...*, dz. cyt., s. 266–290.

16 Carlo Collodi, *Pinokio*, tłum. Zofia Jachimecka, Nasza Księgarnia, Warszawa 1961 [b.s.].
17 Julia Bachman, [Puszka.waw.pl](https://puszka.waw.pl/-warszawska_sztuka_mapa_szukaj-pl.html?q=Julia+Bachman), https://puszka.waw.pl/-warszawska_sztuka_mapa_szukaj-pl.html?q=Julia+Bachman [dostęp: 17.04.2021].

szalejących termomodernizacji¹⁸. Przy ulicy Puławskiej 114 i przy ulicy Marszałkowskiej 24/26 widnieje ostatnia realizacja pierwszego składu grupy. Opis z Puszki.waw.pl głosi: „Czarny, lekko już wyblakły szablon przedstawiający męską twarz. Charakterystyczne w pracy są przede wszystkim oczy – zamiast źrenic przedstawione są proste ludzkie sylwetki z rozłożonymi rękoma oraz nogami, przypominające w ten sposób kształt gwiazdy. Jedna z nich jest obrócona o 180°¹⁹. Twarz okala przełamany napis Two/żywo. Odtąd rzeczywiście działało ich już tylko „two”: Mariusz Libel i Krzysztof Sidorek. Jak pisze Anna Sańczuk: „Byli trochę nieufni, najeżeni, a jednocześnie ujmujący z tą swoją bulgoczącą «pod pokrywką» energią twórczą: robić, robić, robić, wymyślać, spierać się, działać na ulicy [...], wymyślanie nowych projektów przerywane uroczymi kłótniami Zgreda i Libela. Bo też oni wiecznie się o coś spierali, dogadywali sobie niczym

Twożywowcy czerpali inspirację z konstrukttywizmu, pop artu, futuryzmu, reklamy, typologii, ale ich twórczość była rodzajem codziennej rebelii w stylu Rancière’a. I chyba to spowodowało, że bywali prawdziwie profetyczni.

stare małżeństwo, wyłóśliwiali się na swój temat, ale bez agresji, za to z wdziękiem i inteligencją. Bo wdzięk i inteligencja były od nich nieodłączne – to widać we wszystkich pracach Twożywa. No i ironiczne poczucie humoru, jednak bez cienia cynizmu. Zawsze czuło się w nich ten społecznikowski, idealistyczny aspekt, o który tak trudno dziś w tych cholernych skomercjalizowanych czasach (może dlatego już nie działają jako grupa), ich czarne serca zawsze biły po lewej stronie [...]. Prawdziwi robotnicy sztuki, bohaterowie street artu napędzani czarna kawą i papierosami”²⁰.

Jeszcze wciąż przy zastosowaniu czysto partyzanckich metod powstały kultowe *Emanacje słabości* czy *Zasłepieni formą* (luty 1999). Stopniowo też twożywowcy dochodzili do swojego dojrzałego stylu. Formalnie czerpali inspirację z konstrukttywizmu, pop artu, futuryzmu, reklamy, typologii.

18 Twożywo, Puszka.waw.pl, https://puszka.waw.pl/-warszawska_sztuka_mapa_szukaj-pl.html?q=two%C5%B-Cywo [dostęp: 17.04.2021].
19 Grupa Pinokio, Puszka.waw.pl, <https://puszka.waw.pl/pinokio-projekt-pl-3947.html> [dostęp: 17.04.2021].
20 Anna Sańczuk, *Kawa i papierosy*, [w:] Twożywo, *Plądrujemy...*, dz. cyt., s. 306–316.

W *Plądrujemy...* Maria Poprzęcka podpowiada: „Jak przywrócić godność awangardzie, która stała się marketingową zachętą? Zapomnieć to słowo, przynajmniej na razie”²¹. Materia Twożywa był przede wszystkim język: lingwistyczna ekwilibrystyka, badania etymologiczne, słowotwórcze i także praktyka. Bliżej zatem było im do tradycji poezji konkretnej, a nawet poetyckiego terroru spod znaku Hakima Beya: „[...] czy chcielibyśmy raz stanąć na gruncie, gdzie prawa są zniesione, a ostatni ksiądz powieszony na jelitach ostatniego biurokraty? No pewnie. Ale nie wstrzymujemy oddechu z wrażenia. Są pewne sprawy (by zacytować jeszcze raz Niczusia), których człowiek boi się całkiem porzucić z powodu jawnej głupoty ich wrogów”²². Był to rodzaj napiętej czujności, codziennej rebelii w stylu Rancière’a. I chyba to spowodowało, że bywali prawdziwie profetyczni. Zawsze przywoływanym przykładem jest billboard *Kiedy wreszcie będzie wojna?*

(Warszawa, ulica Koszykowa, wrzesień 2001). Tak się złożyło, że zaraz po premierze tej pracy miał miejsce atak na World Trade Center. I nie mówimy tu o dniach, a raczej o godzinach...
W pewnym momencie w podpisie ulicznych prac pojawił się adres skrytki poste restante: Warszawa 131, skr. 34 (to się nazywa oldskul!). Twożywo wysłało sygnał, że otwiera się na feedback czy nawet współpracę. O tym momencie pisze w książce Dominik „Enenek” Zacharski, który z takiej możliwości skorzystał²³. Grupa dokonała czegoś, co nieczęsto się wydarzało w polu sztuki – sama nadała sobie widzialność. Nie stała za nimi żadna szkoła, instytucja wystawiennicza, firma, machina promocyjna czy jakieś środowisko. Jednak po kilku latach anarchistycznej działalności ich prace stały się bezapelacyjnie kultowe i miały moc pokoleniowego manifestu (*Mamy po dwadzieścia lat, chcemy*

21 Maria Poprzęcka, *Czym może być awangarda dziś?*, [w:] Twożywo, *Plądrujemy...*, dz. cyt., s. 252.
22 Hakim Bey, *Poetycki Terroryzm*, Anarcho-Biblioteka, <https://pl.anarchistlibraries.net/library/hakim-bey-komunikaty-stowarzyszenia-na-rzecz-ontologicznej-anarchii> [dostęp: 17.04.2021].
23 Dominik „Enenek” Zacharski, *Pokój 12a*, [w:] Twożywo, *Plądrujemy...*, dz. cyt., s. 294–302.

- 1 Twożywo, *Dom*, mural, w ramach Akcji „Podwórko” POKIS, Płock, 2004, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie
- 2 Twożywo, *Na ludzi trzeba patrzeć z góry*, mural, Calle de Fray Luis De León 9, Cuenca, Hiszpania, listopad 2009 dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie
- 3 Twożywo, *Polnische, minimum, maximum*, billboard miejsce nieznane, 2004, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie



1



2

3



Twożywo, Warszawa – trud, brud, smród, billboard, ul. Koszykowa, Warszawa, lipiec 2002, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopoli w Warszawie



zmieniać i budować świat (kłamstwo), 2003). Z perspektywy czasu warto się też przyjrzeć, jak skrupulatnie dobierali sobie partnerów, jak ostrożni byli w zawieraniu sojuszków, jak świadomie ignorowali gry światka sztuki, odmawiali wywiadów, nie dawali się fotografować, woleli pracować na autofinansowanie niż przyjmować krępujące zobowiązania donatorów. Była to postawa, która dzisiaj, w świecie crowdfundingu, grantozy, punktozy i ekonomii uznania, wydaje się zupełnie nierealna. W Twożywowej monografii pisze o tym choćby Marta Wójcicka²⁴.

Jednocześnie od tego momentu można wskazać na absolutną wszechobecność Libela i Sidorka: tworzyli plakaty (swoje i dla innych), billboardy (galeria jednobillboardowa 2000–2004), murale, okładki książek, ilustracje książkowe i prasowe, kalendarze. Wystawiali, byli „w samym centrum uwagi”. Weszli zatem do głównego nurtu, ale na własnych warunkach. Na jednym z plakatów zbitce słów „kultura i sztuka” towarzyszy lustrzane odbicie: „kurwa i suka”. Praca została zakupiona później przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Twożywo drwiło z art worldu nawet samą swoją niewygodną pozycją. Jak pisze Terry Eagleton: „Społeczeństwo bezklasowe jest osiągalne tylko wówczas, gdy traktujemy różnice klasowe poważnie, nie zaś wtedy, gdy w geście pretensjonalnego

liberalizmu uznamy, że nie istnieją”²⁵. Twożywowcy świadomie posyłali pozdrowienia dla Systemu z wnętrza Systemu. Jak sami napisali: „My, pasożyty. Żerujemy na schematach, / które pozwalają nam odbić się / od gładkiej powierzchni bytowania”²⁶. Kiedy dzisiaj patrzę na kartę kalendarza *Komunikatu o stanie czasu na okres 01.01–12.31.2008*, i na *Chorobaka*: muchę dzierzącą strzykawkę (w jej skrzydełkach rój wyrazów „zaraz” łączy się z końcówką „-ki”: „zaraz-ki”, by potem wybrzmieć jako „zaraza”, „zaraz-a”), to oczywista wydaje mi się zasada aktualności ich haseł. Te frazy tylko pozornie komentowały bieżącą rzeczywistość. W istocie Libel i Sidorek zawsze tworzyli komentarz znacznie szerszy, dotyczący raczej mechanizmów niż ich konkretnych emanacji. Dlatego też ich prace graficzne są zadziwiająco aktualne również w 2021 roku. Ja jednak przekornie poszukuję tych rzeczy w twórczości Twożywa, które się „przeterminowały”.

J8~g#l\;Net. Art{-^s1. Natarcie wirusów
W sieci nadal wisi strona Twożywa. Jest to niewiarygodnie skrupulatnie opracowane archiwum ich działań. Dzięki niemu możemy sobie odświeżyć także to, co w książce nie mogło zostać w pełni przedstawione: internetowe projekty, animacje, słuchowiska. W tym miejscu można śledzić przygody Kapitana Europy, sługi Hedona, Mamona

W pewnym momencie w podpisie ulicznych prac pojawił się adres skrytki poste restante: Warszawa 131, skr. 34. Twożywo wysłało sygnał, że otwiera się na feedback czy nawet współpracę. Grupa dokonała czegoś, co nieczęsto się wydarzało w polu sztuki – sama nadała sobie widzialność.

i mieszkańca Babilonu. „Kapitan Europa to internetowa seria krytycznych animacji, która w ironiczny, przewrotny i nieoczywisty sposób komentuje, poprzez usta tytułowego superbohatera Kapitana Europy, konsumpcjonizm, kapitalizm i degrengoladę społeczną, a także na bieżąco odnosi się do środków wyrazu wykorzystywanych w komunikacji masowej”²⁷. Antagonistą Kapitana bywa na przykład Boom Boom, syn Bakunina i Wandy Wasilewskiej: „To ile w tym tygodniu spaliłeś McDonaldsów? – Tsy” – odpowiada młody alterglobalista, obok chichoczą należący do grupy PVEK pochodzącej z animacji Stefana Zacharczuka i inni członkowie Ogólnoswiatowego Zrzeszenia Łobuzów. „Kim są ONI? Radykalny margines niewdzięcznych agresorów, ideologicznie podejrzanych buntowników. Zamiast pracować i bawić się, kłają rękę, która ich wykarmiła i wychowała [...]. Pamiętajcie, margines zawsze można zredukować”²⁸.

W *Plądrujemy...* przytoczony został jeden z fragmentów słuchowisk²⁹. Ta część dorobku grupy jest przywoływana rzadziej. Wydaje mi się, że niesłusznie – jest wszak integralną częścią pracy nad przechwytywaniem języka opresji i krytycznego odczytywania komunikatów. Na przełomie mileniów Twożywo działało w środowisku sieciowym, które już dzisiaj nie istnieje. Tak po prostu. Estetyka internetowa lat 90. była może przez moment atrakcyjna dla nurtu postinternetowego, ale to wszystko. Wśród cech przypisywanych „starym nowym mediom” (multimedialność, indywidualizacja, interaktywność, niematerialność, wielofunkcyjność, dostępność, aspekt społeczny) wskazuje się też na trwałość komunikatu – cykl życia informacji w internecie miałby być bardzo długi. Jednak wystarczy przeklikać się przez zasoby na podstronie Twożywa: „net” („struktura”, „cel”, „gdzie jest meta”, „netakt”, „nuda”, „zło jest dla mas”, „oddaj href”, „alternatywa dla narkotyków” i „zaciemnienie”),

by zadać kłam temu stwierdzeniu. Najczęściej trafiamy tam na komunikaty: „not found”, „kup tę domenę”, „niestety, nie udało się odnaleźć tej strony”. To chyba najbardziej udany, choć nieintencjonalny, projekt netartowy Sidorka i Libla – pokazuje, jak wygląda śmierć w internetach. Twożywo nie tylko „wykazywało świadomość języka sztuki Internetu”³⁰, ale było głównym animatorem ruchu netartowego w Polsce. W Internecie pokładano wówczas idealistyczne nadzieje: współpracy, wolnego przepływu treści, niezależnienia się od innych publikatorów, narzędzia społeczno-politycznego wpływu. Wówczas sztuka internetu – netart – właściwie całkowicie opierała się na interaktywności, zabawie. Szybko jednak odkryto, że interaktywność danego projektu była pozorem – sięgała bowiem tak daleko, jak zakładał jego twórca. Jedynie działalność hakywistów z tamtych czasów wydaje się dzisiaj aktualna i produktywna. Naiwne nadzieje pokładane w owym medium także, jak dziś doskonale wiemy, były złudne. Od lat 90. wszystko w Internecie zostało uregulowane, a jego mechanizmy zmonetyzowane. Myślę, że najlepiej obrazuje to projekt sieciowej powieści Marka Ameriki, klasyka netartu, *Grammatron* (1997)³¹. Użytkownik poruszał się w świecie hipertekstu, a witryny, które odwiedzał wcześniej, miały kluczowy wpływ na to, co zobaczył później – „Grammatron magic cookies”! Dzisiaj znamy to doskonale jako dość stare, prymitywne i podstawowe narzędzie sieciowego marketingu – w ten sposób dobierany jest dla nas określony korpus reklam. A żeby tego było mało! – właśnie wkraczamy w erę *post-cookies*³²...

Jednak to, co przede wszystkim było tu znaczącą różnicą wobec dzisiejszych czasów, to pokoleniowe doświadczenie: osób, które nauczyły się sieciowych trików, programowania, używania funkcjonalności sieci jako kolejnego narzędzia, które komunikacyjnie nie było wcale przezroczyście, a osób, które później po prostu wychowały się w Internecie, traktując go jako środowisko naturalne. Dzisiaj wszyscy jesteśmy prosumentami – każdy z nas jest producentem i konsumentem treści w jednym, nie trzeba do tego wyjątkowych umiejętności. Jak mówił Mariusz Libel w rozmowie z Piotrem Rypsonem: „Błazna też już odebrano sztuce. Zwróć uwagę, jak

24 Marta Wójcicka, *Aktywizm na ruinach*, [w:] Twożywo, *Plądrujemy...*, dz. cyt., s. 304.

25 Terry Eagleton, *Po co nam kultura?*, tłum. Antoni Górny, Muza SA, Warszawa 2012, s. 96.

26 Twożywo, *Anifest*, [w:] Twożywo, *Plądrujemy...*, dz. cyt., s. 64.

27 Zło / *Kapitan Europa*, odc. 7/17, Ninateka.pl, <https://ninateka.pl/film/kapitan-europa-zlo-odc-7> [dostęp: 17.04.2021].

28 Tamże.

29 Twożywo, *Otwarcie*, [w:] Twożywo, *Plądrujemy...*, dz. cyt., s. 316–317.

30 Agata Antonowicz, Ewa Wójtowicz, *Twożywo*, dz. cyt., s. 668.

31 Mark Amerika, <http://markamerika.com/> [dostęp: 17.04.2021].

32 *Zmierzch epoki ciasteczek*. Google wprowadza zmiany, efekty zobaczmy w 2022 r., <https://300gospodarka.pl/explainer/zmierzch-epoki-ciasteczek-google-wprowadza-zmiany-efekty-zobaczmy-w-2022-r> [dostęp: 17.04.2021].



Twożywo, *Emanacje słabości*, szablon, Warszawa, 1999, dzięki uprzejmości grupy Twożywo oraz Galerii Monopol w Warszawie

Libel i Sidorek weszli do głównego nurtu, ale na własnych warunkach. Na jednym z plakatów zbitce słów „kultura i sztuka” towarzyszy lustrzane odbicie: „kurwa i suka”. Praca została zakupiona później przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

szydlerczy i prześmiewczy jest internet”³³. Internet stracił swój staroświecki *charme*.

Jakże brakuje Twożywa

Na stronie internetowej znajdziemy podstronę „stare aktualności”. Kolejny symboliczny strzał w dziesiątkę. Łatwo te stare aktualności byłoby i dzisiaj ponieść na sztandarach.

Grupa nie istnieje od 1 marca 2011 roku, już ponad 10 lat nie ma ich z nami. Poza działalnością netartową – to, co dzisiaj należy do przeszłości, to szczególna postawa tych osób: Mariusza i Krzysztofa, która bardzo się odróżnia od zachowań dzisiejszych „aktywistów”, którzy po paru akcjach biegną, by opisać swe doświadczenie w prominentnych mediach lub zbijać kapitał symboliczny w mediach społecznościowych. Postawa osób, dla których eskapologia równała się z prawdziwym zniknięciem z pola sztuki w szczyt popularności, a nie tylko z odgrywaniem spektaklu zniknięcia. „A jeśli [słowo] naprawdę zakończy świat, to po co mi wtedy to całe honorarium? Wystarczy honor”³⁴.

*

Pisanie tego tekstu i we mnie uruchomiło lawinę wspomnień. Bardzo dużo zawdzięczam współpracy z Twożywem. Była to dla mnie przygoda, nauka i bardzo przyjazna praca. Wzruszyło mnie zaproszenie do Płocka na akcję *Podwórko* Farbiarni³⁵ i spontaniczne niespodziewane odwiedziny w Toruniu, i moje odwiedziny w ich kolejnych pracowniach. Razem zrobiliśmy festiwal netartowy (oni wystawę *NetAkt*³⁶ i rozwiązanie konkursu „NudzieNei”³⁷, Toruń, 2003); pokazywałam wystawy indywidualne (*ttt: twożywo*

toruń teraz, Toruń, 2004; *Marne Twe Ciało*, Toruń, 2005³⁸); toruńską edycję projektu *Herostrates* 2006³⁹; brali udział w zbiorowych wystawach: *Miłość ci wszystko wybaczy* (Toruń, 2005), *Patriotyzm jutra* (Gdańsk, 2006⁴⁰), *from young polish artists with love* (Karlsruhe, 2006), *Face Lifting* (Budapeszt, 2008⁴¹). Razem wydaliśmy kalendarz *Zobowiązania* na 2007 rok (w ramach wystawy *Patriotyzm...*)⁴²; powstawały plakaty, na przykład *Lucim żyje* (2009)⁴³, czy projekty stron internetowych. W takie właśnie współpracy wchodził z nieznanymi lokalnymi działaczami, kuratorami, współtworzyli, pomagali. Kiedy przyjechałam do Warszawy, chciałam się jakoś odwdziżyć. Zaczęłam wtedy (w 2008 roku) pracę w TVP Kultura. Posłałam do pracowni Twożywa i zaproponowałam im wspólne działanie w telewizji. Myślałam, że się ucieszą. „Tobie ufamy, a ludziom z telewizora w ogóle” – usłyszałam. Czas pokazał, że znowu mieli rację, bo telewizja publiczna (już? nigdy?) nie jest tym, czym się wydaje: *Telewizja Łamie* [*Television F...Lies*]⁴⁴.

33 Piotr Rypson, *Język radykalny, metody sowizdrzalskie*, [w:] Twożywo, *Plądujemy...*, dz. cyt., s. 244.
34 Bartek Chaciński, *Ostatnie słowo*, Twożywo, *Plądujemy...*, dz. cyt., s. 254.
35 <http://e.org.pl/dla/przestrzen/podworko.html>; *Maria materia*, mural w ramach festiwalu Podwórko, POKiS, Płock 2005, *Zaangażowanie*, tamże, *Kradnij*, tamże, *Absurdolony Abso-lut*, tamże, *Typozwierzątka*, tamże, reprodukcje Twożywo, *Plądujemy...*, dz. cyt., s. 35, 81, 287, 407, 413.
36 <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?64qw>, <http://www.twozywo.art.pl/netakt/> [dostęp: 17.04.2021]; plakat festiwalowy, reprodukcja [w:] Twożywo, *Plądujemy...*, dz. cyt., s. 271.
37 <http://www.twozywo.art.pl/nuda/nuda.php> [dostęp: 17.04.2021].

38 <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?6jl> [dostęp: 17.04.2021].
39 <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?286> [dostęp: 17.04.2021].
40 <http://patriotism.wikidot.com/wystawa> [dostęp: 17.04.2021]; *Jestem [I Am]*, *Zobowiązania*, kalendarz w ramach wystawy *Patriotyzm Jutra*, Gdańsk 2007 [autorzy zasugerowali się rokiem, na który był przygotowany kalendarz, wystawa z 2006 – M.W.], reprodukcja [w:] Twożywo, *Plądujemy...*, dz. cyt., s. 131.
41 *Trickster* [*Trickster Steering'g'over*] w ramach wystawy *Face Lifting*, Budapeszt 2008, reprodukcja [w:] Twożywo, *Plądujemy...*, dz. cyt., s. 413.
42 <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?be1> [dostęp: 17.04.2021].
43 <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?134m>; <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/lucim-zyje-8081/> [dostęp: 17.04.2021].
44 *Telewizja Łamie*, *Oddanie władzy*, magnesy, produkcja Dom Spotkań z Historią, reprodukcja [w:] Twożywo, *Plądujemy...*, dz. cyt., s. 167.

Tekst: Dorian Batycka

Słoweńska fala populizmu i ostatnia unijna wojna kulturowa

Lublana, Słowenia – cyfrowy zegar nad siedzibą Fotopubu odmierza ostatnie minuty do godziny 21.00. Wtedy nocne powietrze nad Lublaną przeszywa wycie syreny. Od października 2020 roku w dwumilionowej Słowenii obowiązuje ścisła godzina policyjna. Zgodnie z dekretem rządu od 21.00 do 6.00 nie wolno gromadzić się w miejscach publicznych i przebywać w grupach powyżej sześciu osób. Według przedstawicieli władzy nowe prawo ma ograniczyć rozprzestrzenianie się koronawirusa, ale zdaniem krytyków jest to przede wszystkim sposób na uciszenie opinii publicznej po tym, jak cotygodniowe protesty organizowane latem zeszłego roku niemal doprowadziły do upadku słoweńskiego rządu.

Od objęcia urzędu w marcu 2020 roku słoweński premier Janez Janša jest oskarżany o ograniczanie wolności mediów, nadużywanie władzy i korupcję. Porównuje się go do innych autokratycznych przywódców sprawujących władzę w Europie Środkowej, takich jak Viktor Orbán



IRWIN, *Mother with a Child*, portret Slavojla Žižka z okazji stulecia narodzin Jacques'a Lacana wykonany w pracowni Sigmunda Freuda, fotografia, 160 x 140 cm, 2001, fot. Michael Schuster, dzięki uprzejmości artystów

i Jarosław Kaczyński – prawdziwych architektów populistycznego frontu w Unii Europejskiej.

Rząd Janšy stoi na czele rozpętanej przez siebie powszechnej wojny kulturowej, wymierzonej w tych, którzy nie zgadzają się z obowiązującą ideologią – poczynając od Jašy Mrevljego-Pollaka¹, artyści reprezentującego Słowenię na Biennale w Wenecji w 2015 roku, przez prawie 20 organizacji pozarządowych, które mają siedzibę w dotowanym

¹ Dorian Batycka, *Artist Who Represented Slovenia at 2015 Venice Biennale Detained as Country Enters Eight Week of Anti-Government Protest*, „The Art Newspaper”, 16.06.2020, <https://www.theartnewspaper.com/news/uncertainty-and-distress-slovenian-artists-protesting-against-cultural-austerity-are-met-with-police-violence> [dostęp: 29.03.2021].



1



2

1 Lina Akif, Lucija Ostan Vejrup, *Rada imam Slovenijo in Slovenija ima rada mene* (I Like Slovenia and Slovenia Likes Me) instalacja *site-specific*, performans, Fotopub Project Space Lublana, 2021, fot. Lea Topolovec, dzięki uprzejmości artystów

2 Ema Radovan, *Harfa* (*The Harph*), performans, Fotopub Project Space, Lublana, 2021, fot. Lea Topolovec, dzięki uprzejmości artystki

3 Roman Uranjek & Radenko Milak, *October 17, 1961, The Massacre of Algerians in Paris*, technika mieszana, 70 x 92 cm 2016, dzięki uprzejmości Ani Molnár Gallery w Budapeszcie

przez rząd centrum kultury AKC Metelkova mesto², po atakowaną przez rząd prasę i szefów dużych instytucji kulturalnych, wobec których podejmowane są rozmaite działania wiążące im ręce³.

Pomimo tej sytuacji słoweński sektor kultury działa prężnie i odgrywa ważną rolę. Fundacja Ulaya, upamiętniająca życie i twórczość niemieckiego artysty, który urodził się jako Frank Uwe Laysiepen i zdobył znaczny rozgłos w latach 70. i 80. za sprawą performansów zrealizowanych wspólnie z Mariną Abramović, przeniosła się do Lublany, podobnie jak sam artysta, który kontynuował tam solową karierę artystyczną i mieszkał aż do śmierci. W stolicy Słowenii mieszkał także zmarły w 2005 roku Igor Zabel, historyk sztuki, kurator, pisarz i eseista. W mieście znajduje się również MGLC Švicarija, centrum artystyczno-rezydencyjne, które we współpracy ze Stowarzyszeniem Kultury i Teorii im. Igora Zabla każdego roku gości krytyków sztuki i twórców kultury zaproszonych tam w ramach hojnie sponsorowanego programu rezydencji artystycznych. Lublana może pochwalić się jednym z najstarszych festiwali grafiki na świecie, organizowanym od 1955 roku Biennale Grafiki. Pod koniec ubiegłego roku Moderna Galerija, czołowa miejska instytucja sztuki współczesnej, zaprezentowała dużą retrospektywę Andrzeja Wróblewskiego. Projekty na mniejszą skalę są realizowane przez wspomniany Fotopub – przestrzeń projektową nastawioną na współpracę głównie z młodymi i początkującymi artystami. Działalność wszystkich tych instytucji przenika się i wzajemnie napędza, sprawiając, że Lublana jest interesującym ogniwem w europejskiej sieci wymiany kulturowej.

W Słowenii od zawsze rozwija się kultura kontestacji, której nie udało się zdławić pomimo niedawnych wysiłków rządu. Grupa Neue Slowenische Kunst (NSK), znana z prowokacyjnych wystąpień obliczonych na poruszenie społecznej świadomości w (post)jugosłowiańskiej rzeczywistości, od dawna wykorzystuje interwencje artystyczne w celu przełamywania społecznych i politycznych konwencji.

Niemieckojęzyczna nazwa słoweńskiej grupy Neue Slowenische Kunst odzwierciedla skomplikowane relacje Słoweńców z Niemcami i Austriakami na przestrzeni dziejów, ale także stopień, w jakim narodowość może być tworzona jako kulturowy i polityczny produkt eksportowy.

Od lat 80. działalność grupy rozwinęła się w wielu kierunkach i dzięki niej powstał między innymi słynny zespół Laibach czy kolektyw IRWIN. W 1991 roku NSK ogłosiła się wirtualnym państwem, zaczęła posługiwać się własnymi stemplami paszportowymi i organizować „eksterytorialne” wystawy, które dekonstruują państwową infrastrukturę i ideologię. Niemieckojęzyczna nazwa słoweńskiej grupy odzwierciedla skomplikowane relacje Słoweńców z Niemcami i Austriakami na przestrzeni dziejów, ale także stopień, w jakim narodowość może być tworzona jako kulturowy i polityczny produkt eksportowy.

2 Anja Vladislavljjevic, *Slovenian NGOs Facing Eviction Claim Jansa Wants Them Silenced*, BalkanSight.com, 28.10.2020, <https://balkaninsight.com/2020/10/28/slovenian-ngos-facing-eviction-claim-jansa-wants-them-silenced/> [dostęp: 29.03.2021].
3 STA, *New Acting Director for Slovenia's Museum of Modern Art*, TotalSloveniaNews.com, 7.12.2020, <https://www.total-slovenia-news.com/lifestyle/7446-new-acting-director-for-slovenia-s-museum-of-modern-art> [dostęp: 29.03.2021].

Metelkova, dawny squat w centrum Lublany, który w ciągu ostatnich 30 lat przeistoczył się w dynamiczne centrum działań artystycznych i siedzibę kilkunastu organizacji pozarządowych, jest obecnie frontem walki ideologicznej. Pomimo szykan ze strony rządu, polegających między innymi na wielokrotnych próbach eksmisji działających tu organizacji, takich jak Centrum Pokoju, inicjatyw feministycznych i różnych stowarzyszeń na rzecz swobody artystycznej i wolności wypowiedzi, władzy nie udało się jak dotąd przejąć kontroli nad tym obszarem.

Zdaniem Violety Tomić, pełniącej obowiązki przewodniczącej Sejmowej Komisji Kultury, sytuacja w obszarze kultury w Słowenii przypomina dziś pole bitwy. Rządząca od marca 2020 roku Słoweńska Partia Demokratyczna forsuje rozwiązania, które Tomić określa jednoznacznie jako „faszystowskie”. Jednocześnie od czasu objęcia władzy przez nowy rząd stale rośnie liczba spraw dotyczących kultury, które stają się przedmiotem zainteresowania komisji parlamentarnej. „Codziennie pojawiają się nowe kwestie. [...] Dziś może to być obrzydliwa decyzja rządu w sprawie odebrania raperowi Zlatko statusu twórcy, jutro może to być rozwiązanie STA [słoweńskiej agencji prasowej – przyp. D.B.], a pojutrze wstrzymanie finansowania produkcji filmów lub pogorszenie warunków pracy samozatrudnionych artystów”⁴ – mówi Tomić. Według niej sytuacja jest przygnębiająca.

W odpowiedzi na te i inne problemy w listopadzie ubiegłego roku ponad tysiąc słoweńskich artystów i naukowców podpisało list otwarty potępiający liczne ingerencje rządu w swobodę działalności artystycznej. Jak czytamy w liście: „Sektor kultury został poważnie dotknięty epidemią, a dodatkowo wpłynęły na niego decyzje Ministerstwa Kultury, które zagrażają rozwojowi kultury, dziedzictwu kulturowemu, profesjonalizmowi i autonomii organów i instytucji kultury”⁵.

W dalszej części listu skrytykowano rząd i słoweńskie Ministerstwo Kultury za sposób, w jaki pozbawiono stanowiska Zdenkę Badovinac, która od 1993 roku pełniła funkcję dyrektorki Moderna Galerija w Lublanie. W 2020 roku Badovinac

Zdaniem Małgorzaty Ludwisiak sytuacja w Słowenii jest niepokojąco podobna do tej w Polsce. Według niej postępowanie z dyrektorami słoweńskich instytucji kultury przypomina sposób, w jaki sama została pozbawiona stanowiska w grudniu 2019 roku.

otrzymała prestiżową Nagrodę im. Igora Zabla. Jury doceniło ją za „bezkompromisową działalność kuratorską i znaczący wkład, który wniosła jako autorka i redaktorka tekstów w międzynarodowy dyskurs dotyczący geopolityki sztuki współczesnej w Europie Wschodniej i światowej historii sztuki”⁶. Po trzykrotnym ogłoszeniu konkursu na jej stanowisko w Moderna Galerija Ministerstwo Kultury, które było odpowiedzialne za znalezienie jej zastępcy, w listopadzie 2020 roku poinformowało, że tymczasowym dyrektorem został poeta i historyk sztuki Robert Simonišek. Ostatecznie nowego dyrektora Moderny wskazano w kwietniu 2021 roku. Został nim Aleš Vaupotič, historyk literatury i specjalista z zakresu humanistyki cyfrowej, co wywołało jeszcze większe zamieszanie, a rządowi zaczęto zarzucać, że usunął Badovinac, aby zrobić miejsce dla ministerialnego nominata.

4 Wszystkie cytaty, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z rozmów przeprowadzonych przez autora.
5 Por. Dorian Batycka, *Concerns Rise about Cultural Freedom in Slovenia*, ApolloMagazine.com, 23.12.2020, <https://www.apollo-magazine.com/slovenia-arts-government/> [dostęp: 29.03.2021].
6 *Award Ceremony*, <https://award.igorzabel.org/award-ceremony> [dostęp: 29.03.2021].



Lea Topolovec, *Pit Stop*, instalacja, Fotopub Project Space, Lublana, 2021
fot. Lea Topolovec, dzięki uprzejmości artystki

„To, co dzieje się w Słowenii, nie jest odosobnionym zjawiskiem. Istnieją lokalne wersje tego samego problemu, ale w niemal wszystkich byłych krajach socjalistycznych siły reakcyjne zwalczają jakiekolwiek pozytywne strony socjalizmu, który (zwłaszcza w byłej Jugosławii) oznaczał solidarność społeczną, która dziś już nie istnieje” – wyjaśnia Badovinac. Nowy rząd podjął także działania wymierzone w innych prominentnych dyrektorów muzeów i instytucji kultury. Także pod koniec ubiegłego roku z funkcji dyrektora Muzeum Architektury i Designu (MAO) odwołano Matevža Čelika, pomimo jego imponującego międzynarodowego dorobku. Čelik, kierujący MAO od 2010 roku, jest założycielem ogólnoeuropejskiej platformy architektonicznej Future Architecture oraz jednym z ekspertów doradzających nowojorskiemu Museum of Modern Art przy wystawie *Towards a Concrete Utopia*.

Według Čelika nowa władza próbuje „ujarzmzić kulturę przy użyciu totalitarnych metod. Rząd ignoruje wartości dominujące w kulturze słoweńskiej, które wypływają z tradycji racjonalistycznego humanizmu i lewicowych idei”. Przedstawiciele władzy twierdzą, że powoływanie dyrektorów muzeów i kierowanie polityką kulturalną według własnego uznania jest zgodne z prawem. Rzecznik Ministerstwa Kultury powiedział, że nie uważa działań ministerstwa za populistyczne czy prawicowe. W odpowiedzi na petycję naukowców wyrażających zaniepokojenie



zagrożoną autonomią badań w Słowenii Ministerstwo Kultury napisało: „Chcielibyśmy podkreślić, że rząd premiera Janeza Janšy nie jest «prawicowym» rządem, ma dwóch liberalnych lewicowych partnerów koalicyjnych, którzy są członkami europejskiego sojuszu ALDE. Słowenia miała jednorodnie ideologicznie rządy tylko wtedy, gdy koalicja była tworzona wyłącznie przez partie lewicowe”⁷.

Wydaje się jednak, że rządzącej partii zależy na przeprowadzeniu populistycznych reform, które mogą zagrozić wieloletniej integralności kulturowej i znaczeniu kraju na arenie międzynarodowej. Przed ostatnimi wyborami wybuchł skandal związany z uwikłaniem Słowenii w pranie brudnych pieniędzy z Iranu, który zagroził stabilności największego słoweńskiego banku (NLB), a wraz z nim finansom całego kraju⁸. Ponadto w 2020 roku SDS wmieszała się w aferę w służbie zdrowia dotyczącą obsługi rządowych kontraktów na zakup środków ochrony osobistej w związku z epidemią koronawirusa⁹. Budowa elektrowni geotermalnej również przyniosła oskarżenia o niegospodarność i korupcję¹⁰. Wszystkie te sprawy doprowadziły do spekulacji, że interwencje rządu w sferze kultury mogą być rodzajem zasłony dymnej przekierowującej niezadowolenie społeczne na inny obszar.

Rząd twierdzi, że Ministerstwo Kultury miało prawo odwołać ideologicznie niepokornych dyrektorów. W oświadczeniu dotyczącym usunięcia szefów muzeów

7 Ministry of Culture, *The Response to the Petition of 150 Foreign Academics*, GOV.si, <https://www.gov.si/en/news/2020-12-14-the-response-to-the-petition-of-150-foreign-academics/> [dostęp: 29.03.2021].
8 Samuel White, Sarantis Michalopoulos, *Slovenia Rocked by Iran-related Money Laundering Scandal*, Euractiv.com, 2.10.2017, <https://www.euractiv.com/section/global-europe/news/slovenia-rocked-by-iran-related-money-laundering-scandal/> [dostęp: 29.03.2021].
9 Jan Bratnic, *Slovene Economy Minister Survives Ouster Bid Over PPE Scandal*, Bloomberg.com, 12.06.2020, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-06-11/slovene-economy-minister-survives-ouster-bid-over-ppe-scandal> [dostęp: 29.03.2021].
10 *Slovenia – The EBRD Freezes Loan Disbursements in Alstom's Coal Project over Corruption Allegations – NGOs Call on the EIB to Follow Suit*, AssoSherpa.com, 18.04.2012, <https://www.asso-sherpa.org/slovenia-the-ebrd-freezes-loan-disbursements-in-alstoms-coal-project-over-corruption-allegations-ngos-call-on-the-eib-to-follow-suit> [dostęp: 29.03.2021].

stwierdzono, że „jest to proces polityczny, ale zarazem proces wynikający z regularnej zmiany władzy, czego niestety brakowało w Słowenii przez większość niepodległej historii”. Jednak coraz więcej komentatorów jest przekonanych, że SDS ulegnie presji i w 2021 roku odbędą się przedterminowe wybory. Istnieje zatem nadzieja, że sytuacja się poprawi i znikną problemy, z którymi boryka się słoweński sektor kultury. Poważniejszym wyzwaniem dla polityki wspólnotowej wydają się inne populistyczne kraje Unii Europejskiej, przede wszystkim Węgry i Polska. Komisja Europejska podjęła próby wywarcia nacisku na ich autorytarnych przywódców, próbujących ograniczać swobodę ekspresji artystycznej. W ubiegłym roku Polsce groziły sankcje za ustanowienie niektórych miast „strefami wolnymi od LGBT”, pojawiły się również ostrzeżenia o wstrzymaniu unijnych dotacji dla państw członkowskich, które łamią wspólne zasady.

Mimo to w lipcu zeszłego roku na konferencji *Europa bez cenzury* słoweński premier pojawił się na scenie obok węgierskiego prezydenta Viktora Orbána i jego serbskiego alter ego Aleksandra Vučića. Trzech przywódców wspólnie świętowało czterdziestą czwartą rocznicę powstania Europejskiej Partii Ludowej (EPL). Janša odważnie ogłosił wówczas, że „głównym zagrożeniem dla Unii Europejskiej i naszej przyszłości jest kulturowy marksizm”. Wyraził zamiar stworzenia „bardziej zjednoczonego frontu” w ramach rzekomo toczącej się „bitwy o zachodnią cywilizację”.

W Fotopub Project Space – którego początki wiążą się z festiwałem fotograficznym organizowanym w miejscowości Novo Mesto przy granicy z Chorwacją, ale obecnie działającym jako przestrzeń projektowa w dawnej brutalistycznej stacji benzynowej – nowe formy sztuki i współpracy łączą różne pokolenia artystów z Lublany i całej Europy.

Po wydarzeniu pojawiły się głosy, że sytuacja w Słowenii jest przejawem szerszego, ogólnounijnego problemu. Zdaniem Małgorzaty Ludwisiak, kuratorki i byłej dyrektorki Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, sytuacja w Słowenii jest niepokojąco podobna do tej w Polsce. Według niej postępowanie z dyrektorami słoweńskich instytucji kultury przypomina sposób, w jaki sama została pozbawiona stanowiska w grudniu 2019 roku.

„Polska, Słowenia i inne kraje Europy Wschodniej to niestety niejedyne przykłady państw zmagających się ze skrajnie prawicowym populizmem. Ale w Europie Wschodniej populizm ma wyjątkowo podstępne oblicze: z jednej strony wpisuje się w struktury reżimu, które są nam bardzo dobrze znane z historii; z drugiej zaś katalizuje i manipuluje emocjami społecznymi, które powstały w reakcji na brutalne kapitalistyczne przemiany w dawnym bloku socjalistycznym po 1989 roku” – mówi Ludwisiak. Dodaje, że tutejszy populizm jest napędzany przede wszystkim przez przywódców, którzy celowo tworzą podziały w społeczeństwie: „Populistyczni politycy usuwający kuratorów lub artystów bez względu na ich faktyczne kompetencje lub osiągnięcia kierują się swoistym poczuciem plemienności”. Zarówno Ludwisiak, jak i Badovinac należą do Międzynarodowego Komitetu Muzeów i Kolekcji Sztuki Nowoczesnej (CIMAM), skupiającego

dyrektorów najważniejszych muzeów na całym świecie. Organizacja działa na rzecz muzeów i pomaga w opracowywaniu krajowej polityki kulturalnej poprzez publikację białych ksiąg i działania lobbystyczne.

Ludwisiak jest także członkinią wchodzącego w skład CIMAM Komitetu Nadzoru Muzealnego (Museum Watch Committee), którego celem jest pomoc pracownikom muzeów sztuki nowoczesnej i współczesnej w sytuacjach kryzysowych. „Staramy się uważnie obserwować wszelkie nieprawidłowości w zarządzaniu muzeami sztuki współczesnej na całym świecie” – wyjaśnia Ludwisiak. Interwencje Komitetu polegają głównie na publikacji oświadczeń, kierowaniu listów protestacyjnych do władz, jak również alarmowaniu lokalnych i międzynarodowych mediów. „W niektórych przypadkach ta presja przynosi efekt. Obecnie CIMAM i ICOM pracują nad specjalnym projektem, mającym na celu wypracowanie nowych sposobów ochrony muzeów przed nieodpowiedzialnymi politykami” – mówi Ludwisiak.

Choć w Europie Środkowej z pewnością nie brakuje nieodpowiedzialnych polityków, artystom wciąż udaje się realizować nowe, interesujące projekty, które nie tylko krytykują istniejące struktury władzy, ale także proponują rozwiązania. W Fotopub Project Space – którego początki

Działania Mihi Artnaka, realizowane z wykorzystaniem różnych mediów w profesjonalny, niemal biznesowy sposób, podają w wątpliwość zaufanie (lub jego brak), którym obdarzamy media.

wiążą się z festiwałem fotograficznym organizowanym w miejscowości Novo Mesto przy granicy z Chorwacją, ale obecnie działającym jako przestrzeń projektowa w dawnej brutalistycznej stacji benzynowej – nowe formy sztuki i współpracy łączą różne pokolenia artystów z Lublany i całej Europy. Jednym z projektów realizowanych przez założyciela Fotopubu Dušana Smodeja we współpracy z Haną Ostan Ozbolt, dyrektorką Fundacji Ulaya w Lublanie, jest program Academia Nuts – całoroczny intensywny kurs edukacji kulturalnej przygotowany i realizowany z interdyscyplinarną grupą młodych twórczyni kultury – Liną Akif, Hannah Koselj Marušič, Luciją Ostan Vejrup, Larą Papov, Emą Radovan, Izą Štrumbelj Oblak, Leą Topolovec i Evą Žibert, reprezentującymi różne obszary sztuki, między innymi film, fotografię, performans czy działania edukacyjne.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych artystów młodego pokolenia jest Miha Artnak – prankster z Lublany, który często łączy w swojej twórczości humor z subtelną krytyką społeczną i polityczną. Działania Artnaka, realizowane z wykorzystaniem różnych mediów w profesjonalny, niemal biznesowy sposób, podają w wątpliwość zaufanie (lub jego brak), którym obdarzamy media. Na przykład, nawiązując do wspomnianych skandali finansowych w Słowenii, w 2017 roku udało mu się przekonać słoweńskie media, że jedna z jego prac została zakupiona przez chiński bank za ponad milion dolarów. Ten wyczyn przyniósł mu duży rozgłos oraz zapewnił udział w BIO²⁶ – dwudziestej szóstej edycji Biennale Designu w Muzeum Architektury i Designu, kuratorowanego przez Thomasa Geislera i Aline Larę Rezende. Akcja wywołała szeroką dyskusję



name: Ping Pong, publiczna interwencja i performance na granicy słowacko-chorwackiej, kwiecień 2019, dzięki uprzejmości artysty

w słoweńskich mediach na temat roli sztuki oraz treści kulturalnych napędzanych działaniami piarowymi na zasadzie *pay-to-play*.

Roman Uranjek jest wciąż jednym z najbardziej aktywnych i świadomych politycznie artystów w Słowenii. Członek pierwszego składu NSK, współzałożyciel powstałego w 1983 roku kolektywu malarskiego IRWIN (wraz z Dušanem Mandičem, Miranem Moharem, Andrejem Savskim i Borutem Vogelnikiem), na przestrzeni lat wypracował charakterystyczny styl łączący różne media, przede wszystkim malarstwo, kolaż i instalację. Jego wczesne prace, zrealizowane wraz z innymi członkami IRWIN i NSK, są wyrazem kolektywnego myślenia i niczym nieskrępowanej swobody twórczej, typowej dla sztuki punkowej i sceny graffiti w latach 80. Od tamtej pory Uranjek rozwinął osobliwą „kartograficzną” fascynację powstaniem i upadkiem byłej Jugosławii. Jednocześnie od 2002 roku rysuje, maluje lub tworzy co najmniej jeden kolaż dziennie z wizerunkiem krzyża. Artysta tłumaczy to protodystopijną symboliką znaku, z jednej strony odnoszącą się do nieba, utopii i odkupienia, z drugiej zaś oznaczającą śmierć, mękę i samobiczowanie, jak również powstanie i upadek imperiów i ideologii, które wykorzystywały ten symbol w celach politycznych i religijnych.

Artystka intermedialna Maja Smrekar jest również jedną z najbardziej interesujących i obiecujących twórczyń. W 2017 roku jej rozbudowany projekt pod tytułem *K-9_topology* zdobył Złotą Nike – główną nagrodę w konkursie Ars Electronica w kategorii sztuka hybrydowa. Jest to jedno z najważniejszych wyróżnień na świecie, przyznawane twórcom za wyjątkową kreatywność i wytyczanie nowych

W ramach działania pod tytułem *Hybrid Family* Maja Smrekar odizolowała się ze swoimi psami na okres trzech miesięcy. W tym czasie przyjmowała substancje wywołujące laktację, odciągała pokarm i w zasadzie samodzielnie żywiła swoje psy.

kierunków w dziedzinie mediów cyfrowych. Projekt składał się między innymi z instalacji wykonanej specjalnie w ramach odbywającego się w centrum sztuki współczesnej Offenes Kulturhaus w Linzu festiwalu, w której artystka wykorzystwała swoje ciało jako interfejs między światem ludzi i psów. Natomiast w ramach działania pod tytułem *Hybrid Family*, zrealizowanego w 2016 roku i również wchodzącego w skład projektu, Smrekar odizolowała się ze swoimi psami na okres trzech miesięcy. W tym czasie przyjmowała substancje wywołujące laktację, odciągała pokarm i w zasadzie samodzielnie żywiła swoje psy. Odciąganie mleka stymulowało przysadkę mózgową i doprowadzało do uwolnienia hormonu prolaktyny. Wyniki, według Smrekar, „doprowadziły do wzrostu empatii i chęci sprzeciwu wobec przesyconego cynizmem zeitgeistu”¹¹.

Miha Erjavec – działający pod pseudonimem name: – to kolejny słoweński artysta, którego prace wymykają się łatwej kategoryzacji. Dzięki kreatywnemu podejściu do sztuki w przestrzeni publicznej udaje mu się realizować trudne, aktualne politycznie tematy. W ramach pracy *Ping Pong* (2018), pokazywanej równolegle na przywoływanym już festiwalu Fotopub, name: zainstalował stół do ping-ponga na dwumetrowych nogach. Aby zagrać, należało stanąć na drabinie. Obok instalacji

11 Maja Smrekar, *Hybrid Family*, MajaSmrekar.org, 2016, <https://www.majasmrekar.org/k-9topology-hybrid-family> [dostęp: 23.03.2021].



name:, *Ping Pong*, publiczna interwencja i performance na granicy słowacko-chorwackiej, kwiecień 2019, dzięki uprzejmości artysty

wyświetlano nagranie, na którym name: grał w ping-ponga na tym samym stole, lecz umiejscowionym dokładnie na granicy słoweńsko-chorwackiej. W ten sposób artysta odniósł się do charakteru granic na terenie byłej Jugosławii.

To właśnie Erjavec w grudniu 2020 roku zainstalował nad Fotopubem duży zegar, przypominający ten na szczycie najwyższego budynku w Słowenii, TR3. Zegar odlicza czas do godziny 21.00, kiedy w kraju zaczyna się godzina policyjna. Według stanu na styczeń 2021 roku ta sytuacja trwa już dwanaście tygodni. Gdy wybija godzina 21.00, rozbrzmiewa syrena, która przypomina osobom przebywającym w pobliżu o nakazie pozostania w domu. Zegar zwraca uwagę nie tylko na trwającą epidemię, ale też na psychologiczny wpływ prawa, w którym samodzielne myślenie zostało zastąpione konformizmem, wolność – kontrolą, a suwerenność jednostki – kolektywizmem. To jednoznaczne podkreślenie, że nawet w środku pandemii idea wolności zmienia się i podlega przekształceniom, ale również że ciekawości i dociekliwości artystów nie da się powstrzymać rządowym dekretem.

Tekst: Agata Araszkiewicz, Basia Śliwińska

Miczycha i Czaplicka – przestrzeń, wzorce wymiany kobiet i rytuały

Dekolonialna próba odwrócenia kierunków znaczeń eksploatacji

Wideoesej Anny Baumgart *Miczika nie boi się aeroplanów* (2020), którego premiera na platformie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie odbyła się 24 września 2020 roku, poświęcony został zapomnianej polsko-brytyjskiej antropolożce Marii Antoninie Czaplickiej oraz próbie herstorycznego, niehegemonicznego umiejscowienia jej pracy naukowej. Ta prekursorka badań nad syberyjskim szamanizmem, jedyna w swoich czasach kobieta wykładająca antropologię na Oksfordzie, sufrażystka i twórczyni młodzieńczej poezji feministycznej ciągle nie jest szerzej znana. Jej błyskotliwą akademicką karierę przerwała tajemnicza samobójcza śmierć. Praca Baumgart, wzmacniając efekt tej nieobecności, zaskakuje hybrydalnym zestawieniem rozmaitych materiałów wizualnych. Do zrekonstruowania drogi zawodowej Czaplickiej, której na początku XX wieku udało się samodzielnie zorganizować naukową wyprawę z Oksfordu na Syberię, artystka wykorzystała zderzenie kadrów współcześnie nakręconych w Jakucji oraz aktorski zapis filmowy własnej rekonstrukcji relacji polskiej naukowczyni i jej eweńskiej przewodniczki. Baumgart opowiada herstorię Czaplickiej właśnie poprzez jej relacje



Anna Baumgart, *Miczika nie boi się aeroplanów*, zdjęcie z planu filmowego, 2020, fot. Szymon Kluz, dzięki uprzejmości artystki



Anna Baumgart, *Miczika nie boi się aeroplanów*, zdjęcie z planu filmowego, 2020, fot. Szymon Kluz, dzięki uprzejmości artystki

z Miczychą – Ewenką, która wprowadzała polsko-angielską badaczkę w świat syberyjskiej tundry i magii. Oświecenie i szamanizm, nauka i etyka, peryferie i postkolonializm, możliwość nawiązania kobiecych relacji w sytuacji kolonialnej, tragiczna cena pionierskiej wolności i feminizm – oto tematy, które porusza praca artystki. Stawia także istotne pytania: kim są dla nas Czaplicka i Miczycha dzisiaj? W jaki sposób wzory kobiecej podmiotowości są patriarchalnie warunkowane? Jak ocalić dla nas Czaplicką wraz z jej trudną, bolesną, imponującą lekcją?

Podróż i zwrot proplanetarny

Pierwszym wątkiem całego projektu – co jest bardzo znaczące – jest temat podróży. W rozmowie przeprowadzonej przez Romualda Demidenko autorka tak komentuje swoją pracę: „*Miczika* to esej wizualny dotyczący fenomenu podróży, ale też podróży niemożliwej, nieodbytej czy odbytej za pośrednictwem kogoś innego”¹. Na tę fantazmatyczną podróż nakłada się historia

osobista artystki, która z powodów zdrowotnych nie może latać samolotem. „Kiedy po raz kolejny moje płuca zniszczone powietrzem, którym oddycham w Warszawie, pękły, stało się jasne, że dla mojego ciała, tak jak dla planety, latanie samolotami jest zabójcze [...]. Zaczęłam myśleć o podróżach w nowy sposób. Najpierw w przerażeniu i z rozpaczą po stracie, potem z ciekawością innej ekonomii czasu”² – wspominała. W prywatnym, intymnym dialogu internetowym z autorkami tekstu artystka dodała: „I tak znalazłam postać Marii Antoniny Czaplickiej oraz jej tłumaczkę i przewodniczkę po Syberii, Miczikę, a także wynik materialny tej podróży: kolekcję artefaktów подарowanych przez Marię Antoninę Pitt Rivers Museum w Oksfordzie. Jest to historia o odwadze, ryzyku, pionierskiej podróży, ale też o przemocy, strachu i klęsce”³.

Czaplicka zorganizowała swą podróż nadludzkim wysiłkiem – w tym celu pozyskała prywatnych sponsorów i przychyłność instytucji (z jej zapisków wiemy, jak duży udział

W filmie *Miczika nie boi się aeroplanów* Anna Baumgart stawia istotne pytania: kim są dla nas Czaplicka i Miczycha dzisiaj? W jaki sposób wzory kobiecej podmiotowości są patriarchalnie warunkowane? Jak ocalić dla nas Czaplicką wraz z jej trudną, bolesną, imponującą lekcją?



Anna Baumgart, *Miczika nie boi się aeroplanów*, zdjęcie z planu filmowego, 2020, fot. Szymon Kluz, dzięki uprzejmości artystki

w dopinaniu budżetu wyprawy naukowej miała jej matka, a jak niewielki instytucja: muzeum, któremu podarowała kolekcję). Rozentuzjasmowana pomysłem, pisała o sobie żartobliwie: „Czy kiedykolwiek Polka jechała z własnej woli na Syberię?”⁴. Swoją wyjazd opisała w książce *Mój rok na Syberii*, która ukazała się po angielsku w 1916 roku (polskie wydanie: 2013) i odniosła sukces czytelniczy. Ten rodzaj „relacji z podróży”, określany antropologicznym terminem „trawelog”, który przedstawia tematycznie wyprawę poprzez opis obrzędów, zwyczajów, strojów i sposobu życia syberyjskich grup etnicznych, Czaplicka potrafiła ubarwić osobistym stosunkiem do opisywanego świata, ironią i pewnością siebie. Niezwykłe są opisy strojów do podróży saniami: „Sanie [...] muszą być lekkie i niskie, a to powoduje konieczność pólężenia [...] przez wiele godzin [...] w pozycji, która nie wspomaga aktywnego obiegu krwi. Przez to stopy są szczególnie narażone na zimno, nawet jeśli są wygodnie ulokowane w specjalnym worku z zimowego futra samca renifera, obleczone w grube skarpety firmy Jaeger, na które zakładaliśmy skarpety z sierści psa i dwie pary butów ze skóry okrytej włosiem. Zewnętrzne buty robione są z twardej skóry z nóg renifera i nosi się je

sierścią na wierzch. [...] Dodatkowo ciepło zapewnia napchanie do zewnętrznego buta, w części mieszczącej stopę, dwóch lub trzech garści długich włosów ściętych na gardle renifera”⁵. Opisy Czaplickiej oddają charakter przybliżanych przedmiotów, ucieleśniają je, ale materializują także stany ciała przez umiejscowienie ich w konkretnej przestrzeni i w byciu tak, że ciało staje się namacalne, wraz z otaczającą je materią. Jednak w głównym wywodzie badaczki uwagę przykuwa również pewien protekcyjnalizm narracji, usprawiedliwiany naukowym, oświeceniowym podejściem, oraz swoiste przedmiotowe traktowanie badanej grupy i jej zwyczajów. Pytanie o granice etyczne naukowego poznania i ukryte założenia w tworzeniu opisów świata to ważne tematy recepcji dokonań Czaplickiej dzisiaj, choć jej działalność w żadnym wypadku nie odstawała od zasad wówczas panujących.

W przypadku pracy o Czaplickiej powrót do przeszłości okazał się także znakomitą komentarzem do teraźniejszości. W trakcie hybrydalnej pracy Baumgart nad filmem – pod koniec 2019 i na początku 2020 roku – cały świat stanął w obliczu sanitarnego kryzysu. Nim to się stało, artystka zmuszona była zdalnie, przez Skype’a, nakręcić z własną ekipą materiał

¹ Romuald Demidenko, *Historie do opowiedzenia. Rozmowa z Anną Baumgart i Agatą Baumgart*, „Dwutygodnik” 2020, nr 287, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9040-historie-do-opowiedzenia.html> [dostęp: 20.04.2021]. Istnieją dwie transkrypcje imienia syberyjskiej przewodniczki Czaplickiej – Miczycha (stosowana przez Czaplicką, pochodząca z języka rosyjskiego) i Miczika. Tę drugą, spolszczoną formę stosuje autorka pionierskiej antropologicznej monografii o Marii Czaplickiej, Grażyna Kubica. Por. też, *Maria Czaplicka: pleć, szamanizm, rasa. Biografia antropologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

² Tamże.

³ Z nieopublikowanego dialogu internetowego Anny Baumgart z Agatą Araszkiewicz i Basią Śliwińską, który rozwijał się między Leicester, Burslą i Warszawą podczas lockdownu wiosną 2020 roku w trakcie pracy artystki nad filmem.

⁴ Maria Czaplicka, *Mój rok na Syberii*, red. i wprowadzenie Grażyna Kubica, tłum. Hanna Kossak-Nowocień, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowski-Prüffnerowej, Toruń 2013, s. 46.

⁵ Tamże, s. 57.

na Syberii, dokąd nie mogła się udać (i gest ten niejako „uaktualnił się”, czy nabrał dodatkowego znaczenia, parę miesięcy później wobec ogólnego zamknięcia i przejścia świata w tryb wirtualny). Zdjęcia z Jakucji pokazują na planie filmowym wyjątkowe spotkanie Ewenek, reprezentujących zaniżającą grupę etniczną. Artystka poprosiła je, by odegrały możliwe spotkanie Miczychy i polskiej badaczki i wykorzystały w tym celu własne pomysły na narrację i swoje rekwizyty. Baumgart próbuje, wraz z historią Czaplickiej, podarować im sprawczość i możliwość przewartościowania i zbudowania nie tylko narracji władzy (odkopenie fundamentów, na jakich rodziła się relacja Czaplickiej i Miczychy). W tym „zbliżeniu” kryje się także propozycja uważniejszego przyjrzenia się przedmiotom i nadania

dawała kolejne odczyty. Wybierała się także do Genewy w 1920 roku jako członkini delegacji Polskiego Klubu Kobiet Postępowych, jednak nie udało jej się tam dotrzeć. Wysłała za to swój referat *O stanie sprawy kobiecej w Polsce*⁶. Tym tytułem zaginionego, aktywistycznego tekstu badaczki Anna Baumgart zdecydowała się opatrzyć pierwszą edycję swojego projektu zainicjowanego w 2018 roku, który w stulecie odzyskania niepodległości i wywalczenia przez Polki praw wyborczych polegał na odtworzeniu obrad Okrągłego Stołu, symbolu upadku komunizmu w 1989 roku. Tym razem jednak zamiast dwóch kobiet wśród licznej grupy reprezentantów nadchodzącej polskiej, męskiej demokracji (pierwsze prawa transformacji to wszak włączenie religii do programu nauczania i wprowadzenie zakazu aborcji), Baumgart zaproponowała zmiany proporcji. W jej performansie Okrągły

W czasie pandemii wielka narracja Zachodu uległa zatrzymaniu i zaczęła pękać po zderzeniu z mikroskalą. Takie doświadczenie może odnowić nasz sposób bycia w świecie, zatrzymać pęd ekstrakcji, akumulacji i eksploatacji na rzecz dowartościowywania lokalnych struktur społecznych i małych narracji.

innych znaczeń materii poza antropologiczną perspektywą przyjętą przez Czaplicką. Ucieleśnienie momentów z biografii Czaplickiej stało się również okazją do wzmocnienia więzi społecznych eweńskich kobiet, których język i kultura są coraz bardziej wypierane, zacierane i deprecjonowane. Aktorki mówią po rosyjsku i same decydują, którą z dwóch kobiet chcą odgrywać – same szyją też maski mające wyobrażać Marię. Język rosyjski jest językiem kolonizatora, ich własną mowę słyszą tylko w szkole języka eweńskiego, gdzie kobiety zastanawiają się, co się stanie z przedmiotami wywiezionymi przez Marię (czy zostaną zwrócone i w jaki sposób, czy może pozostaną w Oksfordzie).

Projekt to także zwrot ku poprzednim pracom Baumgart. Czaplicka po powrocie z Syberii do Wielkiej Brytanii

Stół⁷ jest w większości złożony z zaproszonych kobiet, które debatuja nad wyłonieniem 50 kandydatek, reprezentatywnych dla ich wyobrażeń o koniecznym nadrobieniu nieobecności kobiet w kulturze oraz w celu uwidocznienia ich osiągnięć. Artystka proponuje performatywną i dyskursywną przestrzeń dla mikronarracji herstorii, ale także kultywowania i dalszego rozbudzenia kobiecej świadomości siebie i swojej siły sprawczej, ucieleśnionej w rozwijającym się aktywizmie osadzonym w polityce solidarności. Podejmując temat warunkowania kobiecych ról społecznych i określających je struktur opartych na wrażliwości i niepewności, Baumgart stwarza możliwość wspólnego istnienia w ramach sprawczego kolektywnego podmiotu, który debatując nad sprawami istotnymi dla kobiet, a często umniejszanymi lub wymazanymi z historii (*his-story*, jego-storii), oddaje im głos

⁶ Por. Grażyna Kubica, *Maria Czaplicka i jej syberyjska wyprawa*, [w:] Maria Czaplicka, *Mój rok na Syberii*, dz. cyt., s. 31.
⁷ Por. Agata Araszkiewicz, *Okrągły Stół Kobiet. O interwencji Anny Baumgart „Sprawa kobieca w Polsce 2018”*, „Nowa Orgia Myśli”, <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2019/06/05/okragly-stol-kobiet/> [dostęp: 20.04.2021].



Anna Baumgart, *Miczycha nie boi się aeroplanów*, zdjęcie z planu filmowego, 2020, fot. Szymon Kluz dzięki uprzejmości artystki

i miejsce w herstorii⁸. To żywe archiwum kobiet odbyło się już w Polsce kilka razy. W pierwszej edycji (2018) sama artystka wymieniła jako swój typ Czaplicką w parze z Miczychą. To właśnie ich relacja definiuje, zdaniem Baumgart, znaczenie podróży Czaplickiej – ale w tej propozycji inny stosunek do podróży manifestuje również zwrot przeciw władzy. Możliwość zdalnej, fantazmatycznej i delegowanej podróży przydaje projektowi Baumgart również wiele innych wymiarów. Po pierwsze, uwidacznia właściwe dla kultury pandemicznej wyobrazeniowe połączenie tego, co wirtualne, z tym, co realne i fizyczne, zestawia rzeczywistość awatara z ucieleśnieniem i przypomina o zobowiązującej odpowiedzialności za to, co relacyjne, lokalne i kameralne. W czasie pandemii wielka narracja Zachodu uległa zatrzymaniu i zaczęła pękać po zderzeniu z mikroskalą. Takie doświadczenie, odpowiednio przyswojone, może odnowić nasz sposób bycia w świecie, zatrzymać pęd ekstrakcji, akumulacji i eksploatacji na rzecz dowartościowywania lub docenienia lokalnych czy uznawanych za peryferyjne bądź marginalne struktur społecznych i małych narracji. Przepuszczone przez filtr sztuki współczesnej zetknięcie z kulturą eweńską ma w sobie potencjał i moc odwrócenia kierunków eksploatacji.

Kobiece relacje: obnażenie i przemoc

Jedną z ważniejszych osi książki *Mój rok na Syberii* jest relacja Marii Czaplickiej z jej przewodniczką, *dame de compagnie*, jak ją określała, reprezentantką wielkiego eweńskiego rodu, Miczychą. Relacja ta obrazuje zarazem stosunek oświeceniowej nauki do badanego, peryferyjnego świata magii i szamanizmu. W narracji Czaplickiej obie kobiety od początku funkcjonują w relacji podporządkowanej celom wyprawy naukowej, która nie może być do końca szczerą i spontaniczną. Miczycha pokazywała świat, który Czaplicka pragnęła „wykraść”. Co zresztą czyniła, szukając eksponatów do tworzonej przez siebie kolekcji, także przez plądrowanie w tajemnicy grobów na cmentarzach. Miczycha zaś często ją zwodziła, wyłudzała „błyskotki”, żartowała, że mogłaby zostawić Czaplicką w tundrze na pewną śmierć i zabrać jej skrzynie pełne futer i żywności. Nic z zachodniego świata – ani dziwne obyczaje podróżujących

⁸ Por. Basia Sliwinska, *Activating Agential Collective. Anna Baumgart's Table Talks – Her-stories, Solidarity and Feminist Corporeal-materialism*, [w:] *Feminist Visual Activism and the Body*, ed. Basia Sliwinska, Routledge, London–New York 2021.

samotnie, bez rodziny, kobiet⁹, ani ich cudotwórcze „wody miętowe” i inne lekarstwa, ani niezrozumiałe pragnienia poznania odległego świata – nie budziło jednak tak nabożnego zainteresowania jak samoloty. Czaplicka, by zdyscyplinować Miczychę, która miewała swoje kaprysy (ale możemy też powiedzieć, że testowała granice jako „Inna”, wykluczona i marginalizowana), mówiła, że samoloty będą jej szukać, gdyby coś się jej stało. No właśnie – czy Miczycha bała się aeroplanów?

Aluzje historyczne, barwny język, wciągające opisy nowych krajobrazów i spotkań z ludźmi, w tym spotkania z Ewenką, która stała się przewodniczką polsko-brytyjskiej antropolożki – wszystko to składa się w *Moim roku na Syberii* na opowiadanie doskonale wprowadzające w podróż ku inności i peryferiom (kulturowym, etnicznym, geograficznym, filozoficznym, metafizycznym). Warto tu podkreślić, za Grażyną Kubicą, że literackie formy antropologicznych narracji były często, jako bardziej ryzykowne i mniej „poważne”, domeną kobiet¹⁰. Ale ta opiswana inność jest ujęta bardzo specyficznie – wpisana

też oświeceniowej maski, co skłania nas do zadania sobie serii pytań z zakresu filozofii czy antropologii dotyczących kategoryzacji przestrzeni podyktowanej stosunkami przemocowymi. I to właśnie te pytania stanowią integralną część wizualnego eseju Baumgart.

Kim jest młoda dziewczyna, która w czasach, gdy kobiety nie miały praw wyborczych i nie mogły studiować, zaangażowała się w ruch sufrażystek i wyjechała do Oksfordu robić karierę naukową? A następnie stanęła na głowie, by doprowadzić ekspedycję antropologiczną na Syberię i badać tamtejszy szamanizm, odniosła na tym polu sukces, a gdy wreszcie otrzymała posadę wykładowczyni w Bristolu, popełniła samobójstwo i umarła w męczarniach w wieku 37 lat? Jak rozumiemy dzisiaj heroiczny wysiłek kobiet z wczoraj, ich siłę wobec kulturowej przemocy? Czaplicka była buntowniczką, ale jej bunt w sensie życiowym nie zakończył się sukcesem. Jak tworzyć narrację o niedocenionych kobietach z przeszłości (i dlaczego są one aż tak niedocenione)? Drugi zaś niepomiernie

Baumgart podejmuje próbę detronizacji oświeceniowej maski Czaplickiej, co skłania nas do zadania sobie serii pytań z zakresu filozofii czy antropologii dotyczących kategoryzacji przestrzeni podyktowanej stosunkami przemocowymi.

we właściwą dla epoki konwencję antropologiczną, ujawnia cały czas wyższość cywilizacji zachodniej. Poznanie staje się rodzajem dotarcia do celu, zawładnięcia, pokonania, opanowania albo co najmniej jego natarczywą próbą. Miczychę zapewne przekonywał „lotniczy” argument. Bała się czegoś, co nie do końca rozumiała, ale co nagle osobiście jej dotyczyło. Obca, niezrozumiała obecność. Relacja tych dwóch kobiet wyznacza „wielorakie pole przemocy” i nie jest uniwersalna w takim znaczeniu, że pozostaje w pewnym sensie „zaciemniona”. I ta ciemność ożywa w pracy Baumgart. Nad maskami współczesnych eweńskich kobiet dominuje wielka, monumentalna, okrągła, oświeceniowa maska Czaplickiej, obnażająca skostniałe hierarchie dotyczące podziałów nauk, płci, ras czy kultur. Baumgart podejmuje próbę detronizacji

ważny wątek to pytanie, kim była Miczycha, co możemy o niej powiedzieć dzisiaj i jak ją zrozumieć? Jakie ma zaplecze kulturowe i jak rozumieć status Ewenek wtedy i dzisiaj? W tym wielkim antropologicznym spotkaniu kultur kryje się również wiele pytań nowoczesności i postkolonialnych kwestii, które w większości pozostają nierozwiązane. Cała sytuacja z dzisiejszej perspektywy – nie tylko kultury dominującej i podporządkowanej, ale także kultury poddanej stałej podróży, ciągle przedefiniowującej status jej podmiotów (mówimy czasem o epoce nomadycznej) oraz przedmiotów – jest fascynująca i ciekawie jest móc stawiać tu te wszystkie pytania. Słowem, jak w przypadku tej specyficznej relacji rozumieć kobiece relacje i ich przemieszczenie?

9 Czaplicka podróżowała w różnym składzie – na początku czteroosobowa grupa (w tym jeszcze dwie oprócz niej kobiety) zamieniła się w duet podróżniczy z amerykańskim antropologiem Henrym Hallem, czasami zaś kontynuowała podróż samotnie.
10 Grażyna Kubica, *Maria Czaplicka i jej syberyjska wyprawa*, dz. cyt., s. 36.



Anna Baumgart, *Miczyka nie boi się aeroplanów*, kadr z filmu, 2020, dzięki uprzejmości artystki



Anna Baumgart, *Miczlika nie boi się aeroplanów*, zdjęcie z planu filmowego, 2020, fot. Szymon Kluz, dzięki uprzejmości artystki

W ten sposób formułujemy też pytania nie tylko o status relacji dwóch kobiet, których wzajemne pozycje są nierówne, ale także o relacje między zachodnią, penetrującą wizją nauki oraz autonomicznym fenomenem światów „badanych”, egzotyzowanych, eksploatowanych, jakimi są światy autochtoniczne, które dziś musimy przestać wreszcie traktować jako „inne”. To napięcie jest przesyczone przemocą zachodniej nauki, która jako wizja męskocentrycznej hegemonii operuje jako tkanka każdego możliwego jej przedstawienia. Można odnieść wrażenie, że Czaplicka za swą śmiałość i zakończoną wielkim naukowym sukcesem wyprawę zapłaciła cenę najwyższą – samobójczej śmierci. Po powrocie z ekspedycji, pomimo sławy i sukcesu, straciła pracę wykładowczyni, ponieważ mężczyźni-naukowcy wracali z frontu pierwszej wojny światowej. Jej związek z Henrym Hallem, który zrodził się podczas ekspedycji, nie przetrwał próby czasu – amerykański antropolog ożenił się z artystką Frances Jones z Nowego Orleanu. Czaplicka, z powodów formalnych, wynikających z przeciągającego się procesu naturalizacji, nie dostała stypendium naukowego, na które liczyła, a jej nominacja na stanowisko profesora antropologii Uniwersytetu Bristolskiego rzuciła ją do ośrodka prowincjonalnego. Wielkie napięcia związane z trudnościami życiowymi doprowadziły młodą badaczkę do samobójstwa w maju 1921 roku.

Zażyła chlorek rtęci służący do wywoływania zdjęć, których notabene imponującą kolekcję przywiozła z Syberii (dzisiaj zdjęcia i negatywy przechowywane są w Pitt Rivers Museum). Jej rękopisy, zgodnie z jej wolą, zostały przesłane do Stanów Zjednoczonych do Halla, który najprawdopodobniej je zagubił – w każdym razie ich późniejsze koleje nie są znane.

W losie Czaplickiej, która w młodości wierszach pisała o pragnieniu wolności „kobiety-człowieka”, stale mamionej konserwatywną rolą, uderza bliskość kobiecego pragnienia emancypacji i zagrożenie samozagładą. Wersy: „Ja wolna – trwodziem daleka, ja silna – schodzę... [słodką niewolę, do Ciebie, w marzeniach]”, według badaczki biografii i twórczości Czaplickiej, Grażyny Kubicy, dają wyraz „problemom tożsamościowym kobiety zajmującej się nauką”¹¹. W swej książce Czaplicka, oddana sprawie kobiecej, wielokrotnie daje wyraz świadomości swej kondycji „intruza” jako kobiety-eksploratorki. Píše, że Sybiracy obawiali się tej wyprawy, brali przybyszy „za szpicli, zdrajców lub... sufrażystki”¹², które zostały tam być może przysłane w imię szerzącej się w świecie ideologii feminizmu. Ta stała obcość własnej kondycji wskazuje na wysiłek konstruowania samoświadomości w sposób zwielokrotniony. Ale najważniejsze dla nas dzisiaj aspekty fantazmatycznej antropologicznej biografii

Najważniejsze dla nas dzisiaj jest pytanie, czy i dlaczego postępową i świadomą Czaplicka jest przegraną wielkiego projektu cywilizacyjnego, który reprezentowała?

Czaplickiej to pytanie, czy i dlaczego postępową i świadomą Czaplicka jest przegraną wielkiego projektu cywilizacyjnego, który reprezentowała? Jakie miejsce zajmuje peryferyjna kondycja kobieca w kontekście semiperyferii, czyli Polski, z której pochodzi badaczka penetrująca w imię centrum, czyli zachodniego rozumu, peryferyjną kulturę Ewenków i ich szamanów syberyjskich? Jak uchronić podmiotowe pragnienie wiedzy Czaplickiej, by odwrócić znaki wykluczenia, które prawdopodobnie doprowadziło badaczkę do samobójczej śmierci? Jak podjąć dialog na temat relacji Miczychy i Czaplickiej w sposób dekolonialny?

Czaplicka, jako antropolożka, była zbieraczką przedmiotów, dzięki którym uczymy się o innych kulturach, relacjach międzyludzkich, ale też o historiach miejsc i gatunków. Jej zbieractwo

pociąga jednak za sobą pewną terytorialną przemocowość – Czaplicka kradnie przedmioty i zabiera je ze sobą. Jej działanie jest ekspansywne i opiera się na modelu dzielącym świat na „moją” i „twoją”, „naszą” i „waszą” przestrzeń; świat, który nie pielęgnuje różnorodności i gatunkowej współzależności. Kontrola (przedmiotów, gatunków) jest podstawą zasady udomowienia i dominacji, ujmowania oraz ujarzmiania tego, co „dzikie”. W tym sensie wideoesej Baumgart igra z pojęciem sfery prywatnej i domu kojarzonego z kobietą. Jej wizja Czaplickiej przemieszczającej się ze zbiorami i fotografiami między dwoma krańcami świata czy jej wizja Ewenek (pomimo wpisanej w nie folkloryzacji), współcześnie performujących relację Miczychy i Czaplickiej, wraz z używanymi przedmiotami, akcentują bycie w ciągłym ruchu, krążenie w przestrzeni, nieuznawanie granic. Ich przemieszczanie się skłania do refleksji nad cielesnością i byciem w materii, a nie nad samym dotarciem do celu, zdobyciem, zawładnięciem i przywłaszczeniem, tak istotnych w narracjach kolonialnych. Feministyczny nowy materializm sugeruje, że zależności w ramach jednego gatunku ograniczają swobodę, a to właśnie hojna różnorodność zapewnia wielogatunkowość. Europejski podbój, kojarzony w wideoeseju Baumgart z Czaplicką, może być

odczytany także w ramach historii udomowienia politycznie i biologicznie przemocowych relacji kapitalizmu. Co ciekawe, jako że udomowienie zazwyczaj odnosi się do zwierząt, roślin, ale i kobiet, rolę Czaplickiej, udomowianej przez paradygmat zachodniej nauki, okazuje się może także udomowienie Miczychy i Ewenek, narzucenie im zachodniego, „lepszego” sposobu bycia i życia w świecie, zagarnięcie ich peryferyjnej inności przez zawładnięcie paradygmatem kultury wyższej.

Wydaje nam się, że w wideoeseju Baumgart próba dekolonialnej lektury prowadzi do propozycji odczytania pragnienia Czaplickiej jako pragnienia wolności i otwarcia świata poza jego statyczność, poza utrwalone schematy i normy. Warto odwołać się tutaj do Luce Irigaray¹³, która dywersyfikuje patriarchalne monolity przedstawienia przez

¹¹ Tamże, s. 11.
¹² Tamże, s. 44, 60.

¹³ Luce Irigaray, *To Speak Is Never Neutral*, Continuum, London–New York 2002.

wprowadzenie żywiołu płynności, zachwiania, niepewności. Przypomina tym samym, że dyskurs świata zdominowany przez porządek patriarchalny opiera się na ciałach stałych i wypiera płynną materię. A przecież nasze ciało składa się w większości z płynnych substancji. Nasze bycie i życie to woda w otoczeniu innych żywiołów, jak ogień, powietrze i ziemia, istniejących wokół nas i wpływających na naszą afektywność. Cieleśne i materialne korzenie podmiotów i przedmiotów badane są przez Baumgart w jej wizualnej koncentracji na relacji Miczychy i Czaplickiej, ukazywane symbolicznie w kontekście wody, zanurzone w rozlanej rzece, poprzez gest zaniechania podziałów. Jej płynne, dosłownie i w przenośni, budowanie historii, poprzez dialog, zamianę ról, nakładanie i zdejmowanie masek, uwypukla tę płynność, a tym samym niezgodę na podział na materię i formę oraz wypierane tym

W wideoeseju Baumgart próba dekolonialnej lektury prowadzi do propozycji odczytania pragnienia Czaplickiej jako pragnienia wolności i otwarcia świata poza jego statyczność, poza utrwalone schematy i normy.

samym „płynne” myślenie o kobiecie, naturze, Ziemi. Artystka nie skupia się jedynie na problematycznym antropocentrycznym charakterze „ja” czy popękanych tożsamościach, ale podkreśla pojęcie wielości, nawiązując, w duchu feministycznego nowego materializmu, do rozszczepionego podmiotu i przedmiotu. Baumgart sięga do rytuału (maski, rekonstrukcji), by ożywić materię, ale i podmiotowość i anonimowość kobiet, które tutaj wystrzają mechanizmy wykluczenia uruchomione na wielu poziomach. Takie posthumanistyczne, nieantropocentryczne, intraaktywne podejście akcentuje materię, materiały i materialność i proponuje nową kartografię, w której kobiecość nie jest już oparta na Różnicy, ale w której „Ona” ma moc sprawczą. Pojawiające się w wideoeseju przedmioty – tkaniny, maski, naszyjniki, lalki – funkcjonują jako amulety budujące transversalne dialogi materialistyczne. Te przedmioty mają moc sprawczą, materia ożywa, materialna historia zaklina rzeczywistość i próbuje odwrócić jej bieg.

Można dopatrzeć się w wizualnej, zmateriaлизованей historii relacji Czaplickiej i Miczychy nie tyle dominacji, ile próby stworzenia innej wspólnoty. Kiedy aktorki czytają fragmenty *Mojego roku na Syberii*, rodzi się między nimi swoista kameralność i tklliwość. Mówiąc symbolicznie – poprzez wzajemne maski, które

dekonstruują ich twarze i rozszczepiają tożsamości, mogą spojrzeć na siebie inaczej, w duchu siostrzeństwa i przyjaźni, a nie w ramach relacji władzy opartej na wyrażnie męskich, patriarchalnych wzorcach. Ta nowa, być może dekolonialna, tklliwość dekonstruuje wykluczenia, pierwsze z kręgu mężczyzn i drugie dotyczące mieszkanki semiperyferium – z centrum – i trzecie, dotyczące kobiet z peryferium z kręgu innych (białych?) kobiet.

Być może jest to także radykalny gest emancypacyjny odnoszący się do bliskiego, relacyjnego napięcia, jakim jest miłość. Aktorki performują między sobą międzykobietą przestrzeń, która odnawia uczucie miłości, opisywaną przez bell hooks jako akt woli, jako intencja i akcja jednocześnie. Według hooks miłość łączy w sobie troskę, oddanie, odpowiedzialność i szacunek. Jest to akt wolności, uwolnienia z opresji i eksploatacji. Miłość jest siłą sprawczą, która odwraca kierunek dominacji imperializmu, seksizmu, rasizmu czy klasizmu, nazywanych przez autorkę infrastrukturami antymiłości opartymi

na patriarchalnych wzorcach zasadzających się na przemocy. Miłość zmienia kierunek przemocowych relacji poprzez pielęgnację odpowiedzialności za drugą osobę, ale i za naszą planetę. To apel o pojednanie, wspólnotę ze światem poza sobą – w znaczeniu późnokapitalistycznego indywidualizmu, poza narodem, rasą, grupą etniczną. To apel, by poszerzyć własne granice i zapomnieć o podziałach na centrum i peryferie. Moment, w którym wybieramy miłość, pisze hooks, definiuje nasz ruch wbrew dominacji, wbrew opresji, a w kierunku wolności¹⁴.

Rytuał – elipsa, pęknięcia i materstoria jako nowa podmiotowość peryferyjności

Baumgart w swoim wideoeseju próbuje odwrócić kierunki eksploatacji, przepuszczając przez filtr sztuki współczesnej problem przemocowego zetknięcia z kulturą eweńską. Warto dodać, że fantazmatyczna legenda towarzysząca „oficjalnej” naukowej biografii Czaplickiej przypisuje genezę jej symbolicznej samozagłady szamańskiemu amuletowi, który badaczka wykraǳła podczas wyprawy – małej, czarnej lalce (dziś możemy ją oglądać w gablotach Pitt Rivers Museum). Ten triumf sił „nieoświeconych” w kontrze do oświeceniowego paradygmatu ówczesnych założeń antropologicznych dzisiaj szczególnie przykuwa uwagę i skłania do refleksji.

Wróćmy do tego, że w ujęciu Baumgart podróż Czaplickiej nawołuje nie tyle do linearnego przemieszczania



Anna Baumgart, *Miczika nie boi się aeroplanów*
kadr z filmu, 2020, dzięki uprzejmości artystki

się od punktu A do B, ale do krążenia i bycia w świecie, czy konkretniej w przestrzeni, gdzie samo bycie, a niekoniecznie dotarcie do celu, jest istotnym doświadczeniem. Przestrzeń w rozumieniu Doreen Massey¹⁵ pozwala na zetknięcie się w jednym punkcie różnych rodzajów bliskości. Może historię Czaplickiej i jej podróży można odczytać w kategoriach spotkania się różnic i ich smakowania, delektowania się ich materialnością i cielesnością, a nie wyższością jednej kobiety nad drugą, podmiotowości nad drugą, jednej kultury nad drugą, podmiotowości nad materią? Może kluczem do zrozumienia relacji Marii i Miczychy jest odejście od linearnego bycia w przestrzeni ku krążeniu, które można by zawrzeć w modelu elipsy? W sensie historycznym elipsę często łączono stylistycznie z kobiecym pisanem, a więc performowaniem gender – w dziewiętnastowiecznych nowelach i krytyce literatury modernistycznej kojarzona była (negatywnie) z twórczością kobiet. Virginia Woolf korzystała z elipsy jako kluczowego zabiegu w przewartościowywaniu patriarchalnych modeli reprezentatywności, co współcześnie można dostrzec także

w pracach Hélène Cixous czy Adrienne Rich. Elipsa wskazuje na nieobecność, jest wizualnym markerem braku, który łączy, ale także – a może przede wszystkim – przerywa; czasem nazywana jest „infrastrukturą relacyjności”. Przecząc linearności tekstu, elipsa wskazuje na przerwę, ale też coś ponad (tekstem), poza możliwością ramy. Relacja Czaplickiej, białej kobiety, wykładowczyni w Oksfordzie, mającej pochodzenie środkowo-europejskie, oraz Miczychy, kobiety ze znanego eweńskiego rodu, wydanej za rosyjskiego zesłańca – Sybiraka, zwraca uwagę na to coś „ponad”. To „coś” poza ramą przyjętej normatywnie i kulturowo kobiecości, a także relacji między kobietami o tak odmiennych, ale w końcu posiadających części wspólne, doświadczeniach patriarchalnej przemocy.

Wideoesej Baumgart stanowi ważną refleksję nad samym systemem kategoryzacji: kobieta z tak zwanego cywilizowanego świata podejmuje misję poznania i zbadania ludności rdzennej Syberii. Który ze światów jest cywilizowany, co oznacza ucywilizowanie przestrzeni i materii? Dla Baumgart są to pytania istotne z perspektywy opowiadania historii, a właściwie herstorii, czego podejmuje się w większości swoich prac. W przypadku projektu *Miczika nie boi się aeroplanów* to opowiadanie dotyczy także storii przedmiotów, materii – „materstorii” (kusi nas, by podkreślić matriarchalny wymiar

¹⁴ bell hooks, *Outlaw Culture. Resisting Representations*, Routledge, London–New York 2006, rozdział 20: *Love as the Practice of Freedom*, s. 289–298.

¹⁵ Doreen Massey, *Doreen Massey on Space*, Social Science Space, 2.01.2013, <https://www.socialsciencespace.com/2013/02/podcastdoreen-massey-on-space/> [dostęp: 20.04.2021].



takiego pojmowania współbycia w świecie). Jak mówić o źródłach naukowych dziedzin, by podjąć temat kobiecości poza ramami paternalistycznych dyskursów wspierających struktury edypalne? Czy możliwy jest inny kierunek poza pozytywizmem, heglowską dialektyką pana i niewolnika lub post-modernistycznym sceptycyzmem powielającym wzorzec wymiany kobiet i proponowanych kobiecości w perspektywie pokoleniowej, ale z zachowaniem kolejnych klasyfikacji i norm? Odpowiedzią może być, jak już sugerowaliśmy, zaangażowanie Baumgart w feministyczną percepcję materialistyczną. Jeśli nawiązać do pojęcia „wiedzy usytuowanych”¹⁶ zaproponowanego przez Donnę Haraway, da się zauważyć, że feministyczny nowy materializm dezidentyfikuje powszechnie znane kategorie i sugeruje obecność materialno-semiotycznych aktorów ludzkich i nieludzkich. Rosi Braidotti¹⁷ dodaje, że jest to doświadczenie ucieleśnione i funkcjonujące poza podziałami binarnymi. Bohaterki wideoeseju Baumgart, w tym magiczne przedmioty czy „talizmany”, jak mówi o nich jedna z Ewenek występujących w filmie, zanurzają się w podobnym sensie w przestrzeni.

Czaplicka i Miczycha krążą między subiektywnością „ja”, eksploracją świata na pograniczu cywilizacji Zachodu i rdzennych narodów Syberii oraz pluralizmem. Wideoesej nie stanowi zakończenia tej historii, ale otwiera wiele problemów, które rodzą się na skutek relacji obu kobiet i ich osadzenia wobec przedmiotów – talizmanów. Swojskość, różnorodność, folkloryzacja, odkrywanie innej kultury, ale nie jako „innej”, to tematy praktyki myślowej, która powinna tu zostać wprowadzona. Ciała kobiet, jeśli iść tropem Haraway, „jako obiekty wiedzy są jej generatywnymi materialno-semiotycznymi węzłami, a ich granice materializują się w społecznych interakcjach. Granice przeprowadza się przez mapowanie praktyk doznawania świata; «przedmioty» nie istnieją same przez się, nie są zastane, zawsze mają swoje granice. Ale granice z założenia zawierają coś, co nie przestaje tworzyć, produkować – znaczeń i ciał, a więc sytuowanie (oglądanie) granic to działanie obarczone ryzykiem”¹⁸. Należy więc zastanowić się na koniec, na ile interakcja między Czaplicką, Miczychą a przedmiotami pozwala na rzeczywiste przekraczanie granic? Czy skutecznie dokonał się tutaj już proces dekolonizacji, czy raczej jest on zapowiedziany przez otwarcie punktu historycznego, ale i herstorycznego zwarcia oraz podjęcie próby proponowanego przez Haraway powyżej „sytuowania”, „oglądania granic”? Czy wykorzystane przez Baumgart materiały wizualne są

wystarczająco namacalne i afektywne, by doszło do pęknięcia znaczeń wyprodukowanych norm kulturowych, zbudowanych na patriarchalnych porządkach hegemonicznych i penetracji „inności”? Czy wideo Baumgart pokazuje pęknięcia, które aktualizują potencjalność ciał i przedmiotów, a tym samym pozwalają wyjść poza ramy i myślenie przestrzenne, a niekoniecznie linearnie chronologiczne?

Czasoprzestrzenność zastąpiona przez kartografię feministycznego nowego materializmu stymuluje interferencje i wzory dyfrakcyjne (a nie lustrzane odbicie) w mapowaniu dyskursywnym. Relacja Miczychy i Czaplickiej jest tu i teraz; pomiędzy, intraaktywnie. Ważna jest próba zrozumienia kontekstu na nowo, by odejść od wcześniej uznawanych schematów. Artystka zamierza dalej rozwijać swój projekt. Ważne w nim będzie to, aby ta relacja mogła zostać napisana zarówno z perspektywy kultury materialnej, jak i z udziałem Ewenek jako podmiotów. Herstoria powinna być kontynuowana przez pryzmat przedmiotów i związanych z nimi rytuałów, których moc wymknie się spod paternalistycznej kontroli. Jest to początek napisania na nowo herstorii Czaplickiej i Miczychy i zrozumienia jej, ale też wskazanie konieczności odprawienia rytuału potrzebnego do tego, by Miczycha, Ewenki i skradzione przedmioty nie były wyłącznie rekwizytami w filmie, muzeum czy w naszej wyobraźni.

Baumgart świadomie podjęła dialog z ucieleśnieniem w momencie, kiedy jej ciało powiedziało dość – dosłownie, bo pękło jej płuco. To ucieleśnione doświadczenie bycia w przestrzeni zostało zmateriałizowane w formie talerzy towarzyszących debatom Okrągłego Stołu, które zawierają autoportret artystki sugerujący zdefragmentowane doświadczenie bycia w świecie. Wraz z pękniętym płucem pękły schematy i normy, w które wpisana jest kobiecość i jej znaczeniowość. Jest to istotny materialny element twórczości Baumgart, który dostarcza nowego sposobu reprezentacji wykraczającej nie tylko poza paradygmat jednopłciowy, ale przede wszystkim poza model binarny, w którym materia znajduje się niżej w hierarchii ważności, a co za tym idzie – zostaje poddana relacjom przemocowym. Dlatego też spotkanie Czaplickiej, Miczychy i otaczających je przedmiotów kreuje przestrzeń, w której hegemonia jednego podmiotu nie jest możliwa; w której nie istnieje prawda jednego dyskursu; w której paradygmat oparty na relacjach pańsko-niewolniczych zostaje zakwestionowany. Żeby znaleźć odpowiedź na pytanie, jak zostanie on przełamany, trzeba poczekać na kolejną część projektu.

W *Ethics of Sexual Difference* Luce Irigaray proponuje „nową relacyjność”, która podważa postulaty zachodniej metafizyki¹⁹. Świat Miczychy: szamanizmu, magii i rytuałów, a także kobiecości, sytuuje się wobec przestrzeni prywatnej

i publicznej (czy domu i pozadomowości) zupełnie inaczej niż w przypadku Czaplickiej. Te opozycje, by odczarować przemocowy wymiar relacji między Czaplicką a Miczychą i między Czaplicką a przedmiotami Ewenek, muszą zostać przeformułowane. Wideoesej Baumgart jest świetnym początkiem tego procesu. Pomaga zakwestionować kulturę jednego podmiotu, w ramach której materia nie jest istotna (skradzione przez Czaplicką przedmioty pozostają przedmiotami wywiezionymi do Pitt Rivers Museum w Oksfordzie; są nieożywione i nieodczarowane za sprawą odprawienia rytuału restytucji). Według Irigaray bierno-reprodukcyjna rola materii wynika z tego, że tradycyjnie jest kojarzona z „kontenerem”, czymś, co nie jest produktywnie, a tym samym aktywne. A przecież, jak podkreśla Judith Butler, materia ma historię, która wiąże się z historią różnicy²⁰. Irigaray pisze o bioróżnorodności, ale można też zaproponować tezę, że taka relacyjność jest zaproszeniem do wielkości współbycia, poszanowania różnorodności bez przymusu absolutnej identyfikacji czy rozróżniania porządków na wyższe i podrzędne wobec nich.

To powinien być koniec ery kolonizatora. Płynność i sytuowanie sugerują możliwość ocalenia – to, co wydarzy się dalej w ramach projektu, przeważa, w jaki sposób zostanie utrwalona możliwość przekroczenia przemocowych, nierównych podziałów. Paradygmat naukowy może zostać tu przepracowany poprzez zaangażowanie kultury materialnej, a język sztuki stanowi odpowiednie narzędzie, ponieważ proponuje wizualną, bardziej bezpośrednią, natychmiastową siłę pracy nad fantazmatami. Rytuał, który otworzy nas na materstorie i przestanie ją poddawać porządkom hegemonicznym i traktować peryferyjnie, musi się skupić na oddaniu podmiotowości zarówno Ewenkom, jak i ich przedmiotom.

16 Donna Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tłum. Agata Czarnacka, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> [dostęp: 20.04.2021] oraz też, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–London 2016.

17 Rosi Braidotti, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, New York 2011.

18 Donna Haraway, *Wiedze usytuowane*, dz. cyt., s. 28.

19 Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, I. C. Gill., Ithaca 1993.

20 Judith Butler, *Bodies That Matter, [w:] Engaging with Irigaray: Feminist Philosophy and Modern European Thought*, ed. Carolyn Burke, Naomi Schor, Margaret Whitford, Columbia University Press, New York 1994, s. 143.

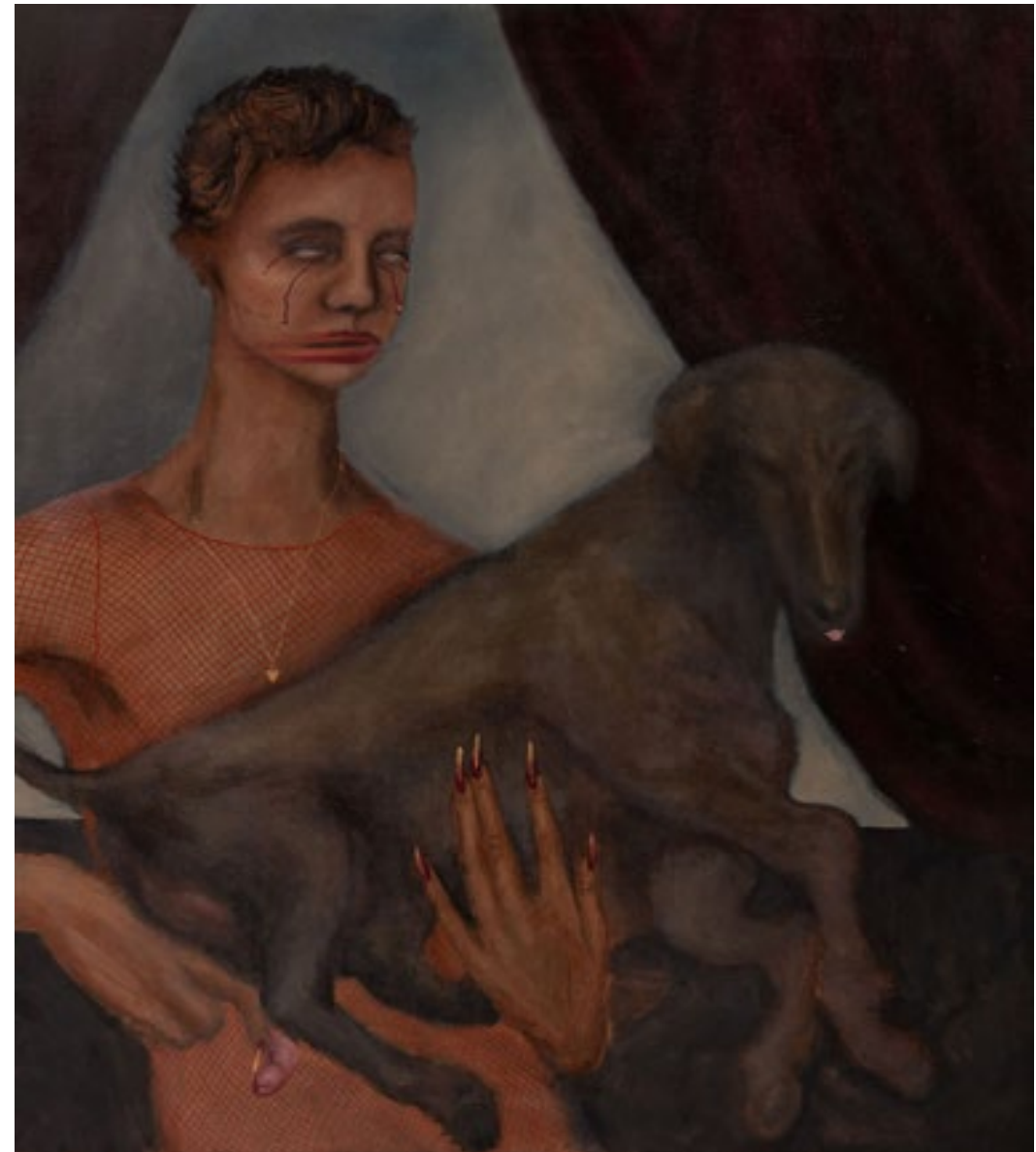
Agata Słowak

Agata Słowak, *Dzikość kapitału*, olej na płótnie, 120 x 135 cm, 2021
dzięki uprzejmości artystki





Agata Słowak, *Autoportret z robakiem*, olej na płótnie, 100 x 80 cm, 2021
dzięki uprzejmości artystki



Agata Słowak, *Bledne kopytka mojego pieska*, olej na płótnie
90 x 80 cm, 2021, dzięki uprzejmości artystki



Agata Słowak, *Pranie*, olej na płótnie, 100 x 120 cm, 2021
dzięki uprzejmości artystki

Tekst: Karolina Majewska-Güde

Troska, ulga, opiekuńczość

W stronę krytyki infrastrukturalnej

Sztuka jest formą życia, jego percepcyjną i estetyczną siłą, życiem, które dopiero nadejdzie¹.
Bojana Kunst

Ostatniego papierosa w życiu (jak na razie) zapaliłam po obejrzeniu *Inflammations* Ani Nowak (Ania Nowak, Angela Alves, Laura Jones; Sophiensæle, Berlin 2019). Podczas trwającego około godziny performansu trzy artystki łączyły się ze sobą w werbalno-ruchowej konwersacji na temat chronicznego bólu i uczucia zmęczenia, którego doświadczają na co dzień. Wrażliwe, cierpiące i słabe ciało, niespełniające wyśrubowanych wymagań narzędzia scenicznego, stało się tutaj rzeczywistym spoiwem scenicznego sensu, ale także spoiwem ciał samych performerek połączonych ze sobą przez współ-czucie oraz łącznikiem pomiędzy sceną i rzeczywistością polityczną. Dla mnie było to ciałouświadomienie, które zainteresowało mnie formatywnym potencjałem przemęczenia. Przez

1 Zob. „Art is a form of life, its perceptive and aesthetic power, the life yet to come”. Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books 2015, s. 176.



Feminist Health Care Research Group, *Working Together*, warszaty, Display Prague, 2017, fot. Inga Zimprich, dzięki uprzejmości artystek

ostatni rok temat ten nie tyle nieustannie powracał, ile materializował się w naszych ciałach z dużo większym natężeniem niż zazwyczaj, do codziennego przemęczenia dodając przemęczenie izolacją, chorobą, lękiem o bliskich i własne zdrowie czy wreszcie Zoomem i życiem online. Na scenie ciało jest czułym instrumentem, narzędziem ujawniania kształtującej go pozasce-nicznej rzeczywistości; tak chodzić, tak pracować, tak sikać. Biopolityka, nekrokapitalizm, wyzysk. Jest ono także ostatnią deską ratunku, wysepką oporu, gdzie rozpoczynamy rewolucję. Choreo-graficzne uwalnianie z opresji zaczyna się nie od prezentacji haseł wolnościowych, ale od samoświa-domych troskliwych mikrogestów, które z nich wynikają. Od oddechu, od samoobserwacji. Od otworzenia się na miękkości, słabość, zmęcze-nie oraz na siebie nawzajem, i sproblematyzowania tych jakości w konkretnym materialnym kontek-scie pracy performerki. Natomiast w krytycznym

teatrze, jak pisze Joanna Krakowska, od bycia naprawdę w czasach postprawdy². W życiu pozasce-nicznym ciało (i jego konfiguracje) pozostaje także narzędziem oporu. Służy do uprawiania polityki, której obszar rozciąga się od etyki opieki do praktykowania miękkiej solidarności³. W tym tekście interesuje mnie nie tylko szeroko dyskutowany dzisiaj polityczny aspekt słabości (siła bezsilnych, słaby opór, etyka porażki) czy casus choroby i ciało wykluczo-nych, chociaż te dyskursy są oczywiście powiązane z tematem przemęczenia. Chciałabym zastanowić się raczej nad instytu-cjonalnie sprawczym, to znaczy formatywnym, potencjałem cielesnego i mentalnego przemęczenia rozumianego jako składnik sztuki, jej rezultat i przyczyna, kontekst jej produkcji i odbioru, czyli kondycja, w której żyjemy, i rodzaj świata, który współtworzymy. Chciałabym przyjrzeć się dość powszechnej dzisiaj tendencji do kolektywnego konstruowania instytucjo-nalnej ulgi, wytchnienia, które za Mariną Vishmidt opisać można jako formę krytyki infrastrukturalnej, to znaczy krytyki skupiającej się nie tylko na formalnych, ale także materialnych uwarunkowaniach świata sztuki, która sytuuje instytucje

2 Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html?print=1> [dostęp: 17.04.2021].
3 Zobacz na przykład projekt *Soft Solidarity*, Galerie Wedding, <http://galeriewedding.de/sos/> [dostęp: 17.04.2021].

Zmęczenie: przez ostatni rok temat ten nie tyle nieustannie powracał, ile materializował się w naszych ciałach z dużo większym natężeniem niż zazwyczaj, do codziennego przemęczenia dodając przemęczenie izolacją, chorobą, lękiem o bliskich i własne zdrowie czy wreszcie Zoomem i życiem online.

sztuki w poszerzonym polu (przemocy strukturalnej)⁴. Chodzi zatem nie tyle o ucieleśnione w performansach aspekty mikropolityki troski czy też powszechny w polu teatru i sztuk wizualnych nurt krytycznie przyglądający się eksploatacyjnym mechanizmom produkcji sztuki, ile o powstające na bazie przyjaźni, refleksji nad troską i w ramach praktyki opieki mikroinstytucje. O specyficzne wypustki systemu sztuki, w których przemęczenie i osłabienie jest minimalizowane i przepracowywane w praktyce skupionej nie tylko na powolności⁵, nieuleganiu logice projektowej i związanej z nią rywalizacji, ale przede wszystkim na formach wspólnej pracy, która wzmacnia.

Jeżeli w korporacji dość powszechnym stanem jest *close to burnout*, w pracy na śmieciówce – wyzysk, niepewność i zmęczenie, to w pracy artystycznej ten sam stan wpisuje się w długą tradycję czy też romantyczny mit wycieńczonego artysty: biednego, przemęczonego, niedocenionego, niedojadającego. Kiedy czytamy biografie artystek, przekonujemy się często, że ten mit ma mocne ugruntowanie w rzeczywistości. Oczywiście to zmęczenie „artysty” zawsze miało i ma szczególnie aspekt klasowy i genderowy, dotyczący nierównomiernego podziału prac opiekuńczych/reprodukcyjnych, praw i „marnych szans na awanse”.

Prekaryjna praca artystycznego sieciowego projektariatu, znajdującego się w ciągłym ruchu pomiędzy rezydencjami, rywalizującego o granty, dzięki którym powstają projekty często podważające ten właśnie system, generuje – jak podkreśla Bojana Kunst – coraz bardziej skomplikowane podmiotowości. Krytyczne prace o tym, jak produkowana jest sztuka, powstają od dziesięcioleci i są z łatwością asymilowane przez artystyczny mainstream. Ciekawym przykładem jest koncepcja pracy Tina Sehgała, z wykształcenia ekonomisty i choreografa, który uprawia pozbawiony dokumentacji delegowany

performans kolekcjonowany (oralnie) za okrągłe sumy. Istnieje także całkiem pokaźna bibliografia (o ironio, do nabycia również na Amazonie), która rozwiązuje problem uwikłań pracy artystycznej i proponuje niekiedy ciekawe strategie, takie jak nieproduktywność czy lenistwo. W praktyce nadal jednak pojawiają się problemy.

„Czy udało ci się kiedyś wygenerować opór w ramach własnej pracy?” – pyta prowokacyjnie redaktorka polskiego wydania książki Bojany Kunst *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*⁶. Sama przyznaje, że praca nad tłumaczeniem i produkcją książki o krytyce samowyzysku była męcząca i podporządkowana logice projektowej. A to właśnie Kunst pisze o pracy projektowej jako o osłabiającej, niekończącej się linii śmierci (*deadline*). W manifestie *For Maintenance Art* (1969) Mierle Laderman Ukeles rozpoczyna swoje rozważania od przeprowadzenia podziału na pola życia i śmierci. Instynkt śmierci, twierdzi Ukeles, wiąże się z separacją, indywidualnością, awangardą. „To follow one’s path to death [is to] do your own thing” – pisze Ukeles. Z kolei instynkt życia reprezentują jakości, takie jak jedność/łączność, utrzymanie gatunku, troska, działanie systemu przetrwania i równowaga.

Zapewne jedną z form oporu w polu sztuki będącą jednocześnie „działaniem systemu przetrwania” i troski w sensie określonym przez Ukeles są „patainstytucje”⁷ i rozwijające się organicznie, kolektywne *artist-run spaces*. W gruncie rzeczy są one jednak koniecznym elementem neoliberalnego systemu wyzysku, gwarantującym jego trwanie. Jak piszą Bojana Cvejić i Ana Vujanović, wszelkiego rodzaju „proaktywne strategie samoorganizacji zastępują dzisiaj krytykę instytucjonalną, na zasadzie podobnej do kuracji homeopatycznych, które dążą jedynie do spowolnienia lub chwilowego złagodzenia normatywnych warunków pracy”⁸.

Feminist Health Care Research Group, udział w wystawie zbiorowej *Caring Structures*, Kunstverein Hildesheim, 2021, fot. Samuel Henne



Na scenie ciało jest czułym instrumentem, narzędziem ujawniania kształtującej go pozasceniczej rzeczywistości; tak chodzić, tak pracować, tak sikać. Biopolityka, nekrokapitalizm, wyzysk. Jest ono także ostatnią deską ratunku, wysepką oporu, gdzie rozpoczynamy rewolucję.

Z drugiej strony wiele artystek pracujących indywidualnie skupia się na etyce troski rozumianej jako praktyka współczucia i samoleczenia.

Formułą łączącą obie te tendencje są kolektywne działania artystyczne i kuratorskie poświęcone regeneracji i równowadze uzyskiwanej podczas wspólnej pracy. W ich ramach praca artystyczna jest przede wszystkim pracą nad wymyśleniem lepszych i włączających form bycia razem w polu sztuki. Jeżeli stało się ono miejscem przedsiębiorczości, indywidualnego zabiegania o granty i *meeting deadlines*, to mikroinstytucje, skupione na mentalnych i fizycznych konsekwencjach samowyzysku, przywracają pracy w sztuce jej społeczne funkcje. Nie jest jednak tak, że wystarczy stworzyć kolektyw, aby zmienić struktury produkcji sztuki i system, w którym wszystko podlega ekonomizacji i logice kapitału. Kolektywność roztopia się często w momencie konfrontacji z twardymi procedurami

dystrybucji sztuki (wystawy, granty, nagrody). Co równie istotne, sam format pracy kolektywnej, *team-work*, nastawiony na sprawniejsze osiągnięcie celów, traktowany bezrefleksyjnie, jest po prostu kolejną strategią zwiększania efektywności, powtarzającą mechanizmy rynkowe.

Wymknięcie się logice samoeksplantacji i stworzenie transformującej parainstytucji, która przynosi ulgę i otacza troską, wydaje się możliwe jedynie na gruncie realności, jaką jest zmęczone i osłabione ciało, na fundamencie złożonego problemu pracy opiekuńczej, widzianego szczególnie wyraźnie w kontekście współczesnej covidowej rzeczywistości. Kolektywne instytucje sztuki, opierające swoją działalność na materialnej kondycji przemęczenia, słabości i opieki, na wspólnym doświadczeniu i doświadczaniu zmęczenia, nazwać można za Mariną Vishmidt praktykami krytyki infrastrukturalnej. W tym kontekście sytuować należy działalność takich grup, jak berliński kolektyw Feminist Health Care Research Group (Julia Bonn, Inga Zimprich)⁹, Sickness Affinity Group (Romily Alice Walden, Katrin

4 Marina Vishmidt, *Beneath the Atelier, the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural*, [w:] Marion von Osten, *Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practice)*, ed. Tom Holert, Maria Hlavajova, https://www.academia.edu/34541897/Beneath_the_Atelier_the_Desert [dostęp: 17.04.2021].

5 Ciekawy tekst na temat *slow institutions* napisała Nataša Petrešin-Bachelez, *For Slow Institutions*, „e-flux” 2017, nr 85, <https://www.e-flux.com/journal/85/155520/for-slow-institutions/> [dostęp: 17.04.2021].

6 *Lecture by Bojana Kunst – Author of “Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism” – Konfrontacje*, 13.10.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=DH48zX3IGX-o&t=780s> [dostęp: 17.04.2021].

7 Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

8 Bojana Cvejić, Ana Vujanović, *Exhausting Immaterial Labour*, „Le Journal des Laboratoires et TkH Journal for Performing Arts Theory” 2010, nr 17, s. 4.

9 Feminist Health Care Research Group, <http://www.feministische-recherche-gruppe.org/> [dostęp: 17.04.2021].



1-3 Barbora Kleinhamplová & Eva Kotátková / Institut Úzkosti, *The 12-Hour Conference*, Praga, 12.01.2019
fot. Dita Havráňková, dzięki uprzejmości artystek



1



2



3

Dinges, Frances Breden, Lauryn Youden, Inga Zimprich)¹⁰ czy też praski Institut Úzkosti / Institute of Anxiety¹¹, których działania i badania dotyczą świadomego i całościowego podejścia do zdrowia i opieki zdrowotnej, a czerpią zarówno z archiwów związanych z praktykami zdrowotnymi, jak i z doświadczenia codzienności pracy w polu sztuki. Innego rodzaju inicjatywami są debaty i seminaria, w których przy wykorzystaniu artystycznych infrastruktur prowadzone są spotkania ukierunkowane na przewartościowywanie rodzajów pracy wykonywanej w polu sztuki i poza nim. Jedną z takich inicjatyw jest seminarium *Rewolucje opiekuńcze* (kuratorki: Michalina Augusiak, Kinga Kurysia, Ida Ślęzak), zorganizowane w ramach Biennale Warszawy jako rozwinięcie programu Seminarium Feminizmu Socjalistycznego¹². *Rewolucje opiekuńcze* nie prezentują sztuki na temat pracy reprodukcyjnej,

pozaartystyczny cel. Takie działania wynikają ze świadomości ograniczonych możliwości sztuki jako instytucji („art can point but it can’t grab”¹⁵). Zorganizowany przez Sickness Affinity Group *The Fatigued Compassionate Oracle* w ramach Berlin Biennale 11 (2020) reprezentuje taki właśnie sposób używania instytucji sztuki¹⁶. Wykorzystując infrastrukturę sztuki, artystki stworzyły inkluzyjną przestrzeń empatii i wymiany doświadczeń, dzięki której wzmacniały się wzajemnie przez rozmowy i bycie razem – co było tutaj celem samym w sobie. Również użycie przestrzeni Biennale Warszawa do przeprowadzenia rewolucji opiekuńczych jest przykładem wykorzystania artystycznej infrastruktury do pozaartystycznego celu. Przy okazji warto zwrócić uwagę na osobliwe przesunięcie rewolucyjnej treści w relacji do sztuki. W 1968 roku wie-deńscy akcyoniści realizowali „sztukę i rewolucję”,

Chciałabym zastanowić się nad instytucjonalnie sprawczym, to znaczy formatywnym, potencjałem cielesnego i mentalnego przemęczenia rozumianego jako składnik sztuki, jej rezultat i przyczyna, kontekst jej produkcji i odbioru, czyli kondycja, w której żyjemy, i rodzaj świata, który współtworzymy.

ale zapraszają do rozmowy, między innymi kolektyw EAST (Essential Autonomous Struggles Transnational)¹³, powstały w odpowiedzi na pogłębione przez kryzys zdrowia nierówności w obszarze pracy reprodukcyjnej w Europie Środkowo-Wschodniej, czy artystki i teoretyczki podejmujące w swojej praktyce problematykę zdrowia i opieki.

Vishmidt pisze, że najistotniejsze pytanie dotyczące potencjału krytyki infrastrukturalnej dotyczy tego, czy dana praktyka sytuuje się w immanentnej, czy transwersalnej relacji do wystawienniczych i dyskursywnych przestrzeni sztuki¹⁴. Autorka argumentuje, że zasadnicza różnica między krytyką infrastrukturalną i instytucjonalną polega na tym, iż w przypadku tej pierwszej zarówno instytucje, jak i infrastruktury używane są przede wszystkim instrumentalnie (*opportunistic deployment*) – jako środek pozwalający osiągnąć

wymiotując, sikając i defekując w sali seminaryjnej Uniwersytetu Wiedeńskiego. Zapewne kwestia posprzątania po sobie nie była wpisana w koncepcję performansu. Dzisiaj na Zoomie zastanawiamy się nad strategiami dowartościowywania opieki oraz pracy pielęgnacyjnej, nad możliwościami zmiany systemu, który „stygmatyzuje i upokarza urasowane, sfeminizowane pracownice, zmuszając je do pracy za niskie płace, a często także w niebezpiecznych warunkach”¹⁷.

Warto zatrzymać się na chwilę przy eseju Vishmidt opublikowanym w 2017 roku, ponieważ autorka w ciekawy sposób historyzuje rozwój praktyki krytyki instytucjonalnej. Vishmidt pisze o latach 90. jako o czasie, gdy krytyka instytucjonalna przekształciła się w „postawę nieproduktywną”, kultywowanie osobowości lub wspólnoty stawianych ponad ambicjami zawodowymi.

10 Sickness Affinity Group, <http://www.sicknessaffinity.org/> [dostęp: 17.04.2021].
11 Institut Úzkosti, <http://institutuzkosti.cz/front> [dostęp: 17.04.2021].
12 *Rewolucje opiekuńcze*, BiennaleWarszawa.com, <https://biennalewarszawa.pl/rewolucje-opiekuncze/> [dostęp: 17.04.2021].
13 EAST – Essential Autonomous Struggles Transnational, <https://www.facebook.com/EASTEssentialStruggles/> [dostęp: 17.04.2021].
14 Marina Vishmidt, *Beneath the Atelier, the Desert*, dz. cyt.

15 Taż, *Between not Everything and Not Nothing: Cuts towards Infrastructural Critique*, [w:] *Former West: Art and The Contemporary after 1989*, ed. Maria Hlavajova, Simon Sheikh, BAK, The MIT Press 2016, s. 267.
16 11 Berlin Biennale, <https://11.berlinbiennale.de/event/exp2-the-fatigued-compassionate-oracle> [dostęp: 17.04.2021].
17 *Siedem tez o pandemii koronawirusa i reprodukcji społecznej*, BiennaleWarszawa.pl, 9.03.2021, <https://biennalewarszawa.pl/siedem-tez-o-pandemii-koronawirusa-i-reprodukcji-spolecznej/> [dostęp: 17.04.2021].

Feminist Health Care Research Group & Sickness Affinity Group, *The Fatigued Compassionate Oracle*, format partycypacyjny, 11. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, 8.02.2020
fot. Mathias Völzke, dzięki uprzejmości 11. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie



Kolejnym etapem, na początku XXI wieku, był, według niej, rozwój formatów naśladowczych, to znaczy takich, które zarówno adaptowały, jak i tworzyły nowe modele współpracy znajdujące się bliżej rynku i państwa (galeria, butik, rodzina nuklearna). Wówczas jednak, według autorki, pole sztuki nadal wydawało się dość otwarte zarówno na eksperymenty, jak i na tworzenie krytycznej przestrzeni w ramach transversalnych artystyczno-aktywistycznych projektów identyfikujących się z pedagogiką i socjalnością subkultur¹⁸. Dzisiaj natomiast charakterystyczne stały się krytyczne działania wykorzystujące materialność infrastruktur sztuki i podporządkowane priorytetowi rzeczywistości: „Krytyka instytucjonalna utożsamiana jest

18 Marina Vishmidt, *Beneath the Atelier, the Desert*, dz. cyt.

retrospektywnie z cykliczną lub w najlepszym przypadku wyczerpująco mimetyczną relacją z fantomowym przeciwnikiem/aktywatorem będącym instytucją, która również jest «w tobie», podczas gdy infrastruktura brzmi bardziej jak rzeczywistość – jej krytyka rozwija się w rejestrze produkcyjnym, może nawet jako produkcja”¹⁹ – pisze Vishmidt w innym, bardziej spekulatywnym tekście.

Taką relację z rzeczywistością potwierdzają sposoby powstawania wspomnianych mikroinstytucji ulgi. Na przykład kolektyw Sickness Affinity Group został założony po tym, jak trzy queerowe/feministyczne grupy artystyczne rywalizowały o granty i „postanowiły zamiast konkurować, współpracować i tworzyć sojusze”²⁰. Z kolei

19 Por. „Institutional critique is retrospectively identified with a circular, or at best, enervatingly mimetic relation with the phantom antagonist/enabler (or enabling constraint) of the institution that is also «in you», whereas infrastructure sounds more like reality – its critique unfolds in productive register, maybe even as production”. Marina Vishmidt, *Between not Everything and Not Nothing*, dz. cyt., s. 266.

20 Noëlle BuAbbud, *Contexts of Trust: An Interview with Sickness Affinity Group*, Berlinartlink.com, 27.11.2020, <https://www.berlinartlink.com/2020/11/27/contexts-of-trust-an-interview-with-sickness-affinity-group/> [dostęp: 17.04.2021].



Feminist Health Care Research Group & Sickness Affinity Group, *The Fatigued Compassionate Oracle*, format partycypacyjny, 11. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, 8.02.2020
fot. Mathias Völzke, dzięki uprzejmości 11. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie

Zasadnicza różnica pomiędzy krytyką infrastrukturalną i instytucjonalną polega na tym, iż w przypadku tej pierwszej zarówno instytucje, jak i infrastruktury używane są przede wszystkim instrumentalnie – jako środek pozwalający osiągnąć pozaartystyczny cel.

Institute of Anxiety stworzony został jako miejsce, w którym można „coś powiedzieć na głos, nawet te rzeczy, które zwykle zachowujemy dla siebie [...], aby nie tylko rozwiązać problemy, ale i proponować wizję, jak przekształcić lęk w konstruktywną energię, która może wymusić zmiany”²¹. Członkini kolektywu SAG, Katrin Dinges, argumentuje, że celem ich działań jest przede wszystkim tworzenie „warunków uczestnictwa, które pozwolą przyłączyć się nawet tym, którzy są wyczerpani, potrzebują przerwy, tłumaczenia lub transkrypcji lub gdy potrzebują specjalnego transportu”²². *Rewolucje opiekuńcze* czy kolektyw EAST to bezpośrednia odpowiedź na sytuację pandemii, która – jak podkreślają kuratorki *Rewolucji opiekuńczych* – nie jest odejściem od normalności, gdyż normalności w polu reprodukcji społecznej nigdy nie było. Rewolucjonistki opiekuńcze zakładają jednak, być może utopijnie, że „trwająca pandemia może – i powinna – stać się dla

21 Institut Úzkosti, <http://institutuzkosti.cz/events/19-3-2018-prvni-verejne-slyseni?s-rc=en> [dostęp: 17.04.2021].
22 Noëlle BuAbbud, *Contexts...*, dz. cyt.



Balázs Varju Tóth, *Suffocation Exercises*, kadr z wideo 2020, dzięki uprzejmości artysty

lewicy szansą na stworzenie konkretnych rozwiązań, które umożliwią przedłożenie produkcji życia nad produkcję zysków i pozwolą na wyjście poza logikę systemu kapitalistycznego”²³. Ugruntowanie w materialności wiąże się z ciałem, z którego wywodzą się te krytyczne praktyki. Wyczerpanie, choroba, niepełnosprawność, stany lękowe to rzeczywiste, fizyczne stany formatujące te mikroinstytucje i networki. Temat choroby jako praktyki formatywnej stał się w ostatnim czasie przedmiotem badań artystycznych i kuratorskich, często nawiązujących do praktyk rozwijanych w latach 70. Sprawczość czy kreatywny potencjał choroby jako praktyki życiowej eksplorowano na przykład na niedawnej wystawie *Kreatywne stany chorobowe* zorganizowanej w poznańskim Arsenale przez grupę badawczą (Luiza Kempieńska, Paweł Leszkowicz, Zofia nierodzińska, Jacek Zwierzyński), prezentującej prace zarówno artystek, jak i aktywistów (Amazonki, Szymon Adamczak, Dobrawa Borkała, Vala T. Foltyn, Barbora Kleinhamplová, Bartek Arobal Kociemba, Olga Lewicka, Piotr Macha, Iza Moczarna-Pasiek, Piotr Nathan, Jaśmina Wójcik, Inga Zimprich). Innego rodzaju projektem okołochorobowym była ekspozycja zrealizowana w budapeszteńskim Muzeum Historii Medycyny Semmelweis *Waiting Room. Women Healers and Patients on the Periphery of Medicine* pokazująca prace

grupy artystek podejmujących problem genderowego aspektu choroby i opieki zdrowotnej (Ágnes Eperjesi, Viola Fátyol, Lilla Szász, Zsuzsanna Simon, Balázs Varju Tóth, Dominika Trapp, kuratorki: Flóra Gadó, Eszter Lázár, Edina Nagy, Eszter Óze)²⁴. Warto zauważyć, że zarówno wspomniane wystawy, jak i mikroinstytucje/kolektywy powiązane są najczęściej z dyskursem feministycznym oraz współtworzone są przede wszystkim przez artystki. Na stronie *Rewolucji opiekuńczych* przeczytać można manifest pandemiczny The Marxists Feminist Collective, którego pierwsze zdanie nawiązuje do teorii reprodukcji społecznej Pierre’a Bourdieu: „Produkcja życia jest podporządkowana wymogom produkcji zysku”²⁵. W nim też zawiera się odpowiedź na pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy. Zainteresowanie opieką przejawiane przez współczesny feminizm nie wynika oczywiście z esencjalizującego podejścia łączącego „kobiecość” i opiekuńczość, ale wiąże się z całościowym spojrzeniem na system wyzysku, uwzględniającym także zawodową pozycję kobiet w polu sztuki oraz dziedzictwo drugofalowego feminizmu, którego archiwa odczytywane są dzisiaj na nowo przez współczesne artystki-aktywistki. Jednym z głównych obszarów działalności Feminist Health Care Research Group jest na przykład gromadzenie dokumentów i wywiadów związanych z praktykami radykalnej opieki

23 *Siedem tez o pandemii koronawirusa...*, dz. cyt.

24 *Várószoba*, Artportal.hu, 28.02.2020, <https://artportal.hu/program/varoszoba/> [dostęp: 17.04.2021].
25 *Siedem tez o pandemii koronawirusa...*, dz. cyt.



Viola Fátyol, *Portrait of Mária Szommer* fotografia, 2020, dzięki uprzejmości artystek

zdrowotnej z przełomu lat 70. i 80., która w Berlinie Zachodnim powiązana była z ruchem feministycznym²⁶. We wspomnianym *Manifesto for Maintenance Art* Mierle Laderman Ukeles pisała w 1969 roku o dwóch głównych systemach organizacji: rozwoju (*development*) i o – trudno przetłumaczalnym – *maintenance* – utrzymywaniu/trosce. W obrębie *maintenance* mieści się nie tylko dbanie o zrównoważone relacje społeczne i środowisko naturalne (*earth-care*), ale także *self-care*, ponieważ środowiskowa równowaga nie jest możliwa bez troski o samą siebie. *Manifesto for Maintenance Art* to jeden z korzeni współczesnego interseksjonalnego ekofeminizmu, zajmującego się teorią dominacji i analizą jej praktycznych skutków (kapitalizm, patriarchat, kolonializm). Ważne zatem, aby podkreślić, że nie chodzi tylko o przemęczenie artystek, ale o kondycję na planecie Ziemia, i o propozycje regeneracji przynoszona przez tę część świata sztuki.

26 Zobacz także: *Praktyki radykalnej opieki zdrowotnej w latach 70. i 80. w Berlinie Zachodnim*, Magazyn RTV, nr 8, <http://magazynrtv.com/wydanie-8/kanal-sztuki/praktyki-radykalnej-opieki-zdrowotnej/> [dostęp: 17.04.2021].

Z Ewą Ciepielewską rozmawiają Ania Batko i Kola Śliwińska

Fotografie: Karolina Wojtas

Rowek

Kola Śliwińska: Ostatnio oglądałam film dokumentalny o facecie, który przez rok obserwował w oceanie ośmiornicę i w końcu się w niej zakochał. Od razu pomyślałam o tobie.

Ewa Ciepielewska: Wydaje mi się to zupełnie oczywiste, że zwierzęta powinno się traktować poważnie i z uczuciem, jak partnerów. Ostatnio Fundacja Centaurus przesłała mi historię młodej kłaczki, która miała pójść na rzeź, ale okazało się że jest w bliźniaczej ciąży. Teraz jej nie zabijają, ale zrobią to, kiedy urodzi. Potrzeba 11 tys. złotych, żeby ją wykupić, ale też kolejnych kilku, żeby ją utrzymać. Nie wiem, co mogę z tym zrobić, zwłaszcza że to niejedyna taka historia. Niedawno wylądowałam na Nocy Biologów i tam ktoś powiedział, że im więcej rozmawiamy o przyrodzie, ale też o ekologii, co zresztą w bańce, w której żyjemy, jest po prostu modne, tym mniej mamy z nią kontaktu. Wszyscy o niej mówią, co już przeszło w sferę narracyjną, ale nikt jej nie przeżywa. Zresztą to całe gadanie o ekologii też w żaden sposób nie wpływa na świadomość zwykłych ludzi. Mam wrażenie, że większość z nas żyje w dziwnym akwarium. Wydaje się straszne pieniądze tylko po to, by uczynić świat gorszym.





Ania Batko: Im więcej mówimy o katastrofie klimatycznej, tym mniej w nią wierzymy. Cały czas poruszamy się wokół jeszcze dziewiętnastowiecznego konstruktu dzikiej przyrody.
No właśnie. A to się dzieje. I jeśli jest jakaś nadzieja, to w uważności. W ekofeminizmie rozumianym jako troska w stosunku do wszystkich istot żywych.

A.B.: Międzygatunkowa miłość towarzyszy ci właściwie od zawsze. W latach 80. malowałaś dzikie i egzotyczne zwierzęta, między innymi pantery. Chodziłam wtedy do zoo i wpatrywałam się w czarną panterę, ale jej się to wcale nie podobało. Była po prostu wkurwiona, a ja to widziałam. Było mi głupio, że jestem na wolności, a ona w klatce. Powiem wam, że chętnie bym ją stamtąd wypuściła. Malowałam też wtedy małpy i był tam taki samiec, który napierdzielał, czym się dało, w zwiedzających. I tam było widać nie tylko dzikość, ale też gniew, a my tu sobie prowadzimy takie grzeczne rozmowy. Oglądałam ostatnio film *Kobieta idzie na wojnę*, o siostrach bliźniaczkach na Islandii. Jedna próbuje zniszczyć linię wysokiego napięcia, która powiązana jest z produkcją aluminium, a druga uczy jogi. I to jest nasz dylemat – z jednej strony wiesz, że jak nic nie

takiej wiary. Zawsze szukałam niewidzialnego i głębokiego porozumienia z naturą. Już jak byłam dzieckiem, zamiast chodzić na muzykę, uciekałam do lasu. Mój ojciec mi w tym wtórował, bo często wychodziliśmy z domu z założeniem, że idziemy na mszę, i szliśmy tak bardzo, bardzo wolno, że jak przychodziliśmy do kościoła, to akurat było podniesienie, czyli ta najważniejsza część. Potem było jeszcze błogosławieństwo i po wszystkim szliśmy na długą wycieczkę do lasu. Jako nastolatka, zamiast chodzić do kościoła, chodziłam ładnie ubrana do lasu. I to mi zostało do dzisiaj. Jak mam coś ładnego, to trzymam, żeby to włożyć, gdy będę się wybierać na jakąś wycieczkę.

A.B.: Skąd w takim razie wziął się pomysł zdawania na wrocławską akademię? Wydawałoby się, że bliżej ci było do biolożki albo leśniczki.
Wtedy chciałam być lekarką, wybierałam się na studia medyczne, ale też gdzieś z tyłu głowy miałam, że jeśli się nie uda, to pójdę na orientalistykę i będę studiować języki buddyjskich mistrzów. Chciałam jechać na Borneo, nie wiem czemu. Po prostu bardzo mnie pociągała Indonezja. W każdym razie w ostatnie wakacje przed maturą pojechałam pierwszy raz sama z moją przyjaciółką do Gdańska i tam zobaczyłam na Długim Targu

W latach 80. chodziłam do zoo i wpatrywałam się w czarną panterę, ale jej się to wcale nie podobało. Była po prostu wkurwiona, a ja to widziałam. Było mi głupio, że jestem na wolności, a ona w klatce. Chętnie bym ją stamtąd wypuściła.

zrobisz, to ktoś zdecyduje za ciebie, a z drugiej strony bez przemiany duchowej i pracy u podstaw nic się nie zmienia. Dlatego bliska jest mi idea sąsiedztwa. Myślenie o najbliższym otoczeniu: dżdżownicach, ślimakach, ale też kotach czy wiewiórkach, jak o sąsiadach. Wszyscy jesteśmy ze sobą bardzo głęboko połączeni. Inna sprawa, że kiedy malowałam pantery, zawsze miałam poczucie, że tak naprawdę maluję dzikie zwierzęta, które we mnie siedzą. One też rwą się na wolność.

K.Ś.: To mocno antropozoficzne podejście. Nie wszyscy mogą nawiązać kontakt ze światem duchów natury, a ty chyba jesteś taką osobą.
Czasami zdarza się, że zostawiam coś duchom natury, zwłaszcza jak mam coś bardzo dobrego i cennego. Zostawiam im na talerzyku najsmaczniejsze kąski. W przedchrześcijańskiej kulturze szczególnym szacunkiem otaczano węże. Nikt im nic złego nie robił. Na Litwie pod progiem ustawiało się dla nich miseczkę z mlekiem. Podobno te węże zaprzyjaźniały się z bydłem i nawet ssały mleko z wymion. I potem taka krowa, kiedy wąż się nie pojawiał, była bardzo smutna. Od razu było widać, że czegoś jej brakuje. I ja jestem właśnie

półnagiego mężczyznę z kolczykiem w uchu, który sprzedawał na perskim dywanie figurki Buddy. To był Krzysiu Siemiński i ja z miejsca się w nim zakochałam. Chodziliśmy razem do baru Flisak i piliśmy trunek, który się nazywał Cuba Libre. Krzysiu wytłumaczył mi wtedy, że nie nadaję się do niczego innego niż na Akademię Sztuk Pięknych. Mówił, że ma kolegę we Wrocławiu, który wszystko załatwi i który świetnie mnie do tego przygotuje. Tym kolegą był Jurek Kosałka. I rzeczywiście z niczego zrobiłam teczkę. Spodobało mi się to całe malowanie. Pamiętam, że naczelną zasadą było, żeby nie używać czarnego koloru. Czarna farba – za radą Jurka – od razu wyleciała. Na początku studiów malowałam bardzo realistycznie i pewnie gdybym nie trafiła do Konrada Jarodzkiego, to zajmowałabym się hiperrealizmem. Zresztą Jarodzki, jak przyszedłam do jego pracowni, wyśmiał mnie i zapytał: „Co ty tutaj za socrealizm uprawiasz?”. Wtedy postanowiłam zaszałeć. Zaczęłam używać takiej palety, która się absolutnie z socrealizmem nie kojarzy. Podobały mi się wtedy obrazy Eda Paschkego, widziałam je tylko w czasopiśmie „Sztuka” i, trochę tym zainspirowana, zaczęłam malować takie elektryzujące wizje. Fascynowały mnie błyski, aury i bliki. Malowałam tak, żeby waliło po oczach.



Ewa Ciepielewska, Magda Mosiewicz, *Wernisaż z wody*
akcja plenerowa, skałki na Zakrzówku, Kraków, lipiec, 1995
fot. Ewa Ciepielewska

A.B.: To ciekawe, że wszystko zaczyna się u ciebie od sytuacji towarzyskich. Tak też było z Luxusem. Zawsze interesowały mnie istoty wokół. Lubię zaczepiać ludzi i zaczynać rozmowę. Na przykład na przystanku przychodzi mi coś do głowy i od razu się tym dziele, przez co ludzie biorą mnie za wariatkę. Uprawiam taki trochę *freak show*. Z Luxusem byliśmy w jednej pracowni, z której był widok na Odrę i park. We Wrocławiu jest zresztą zupełnie inne światło, jak z obrazów Caspara Davida Friedricha. Piękne miejsce, ale wtedy pod tymi oknami jeździły czołgi. Kiedy internowano naszego profesora, Konrada Jarodzkiego, cała ta sytuacja jakoś nas uwspólnotowiła i zaczęliśmy wydawać „Magazyn Luxus”. To była dla nas działalność wywrotowa, ale też trochę terapeutyczna. Było w nim wszystko. Do pierwszego numeru zrobiłam reklamę Margaret Astor. Chodziliśmy razem pod Pewex i tam grzebaliśmy w śmietniku,

wyciągaliśmy reklamy i opakowania, przynosiliśmy to na uczelnię i na tym malowaliśmy. W pracowni mieliśmy też dużo magazynów „Ameryka”. Od początku staraliśmy się przebić własną legendę, wymyślając hasła typu: „Legendarny LUXUS po raz pierwszy w Warszawie”. Działaliśmy trochę jak klub kulturalny. Przychodziliśmy do pracowni o 9.00 i wychodziliśmy wieczorem. Byliśmy taką dziwną grupą, że w sumie nie piliśmy alkoholu. Potrafiliśmy się upić jedną butelką malagi; to był nasz ulubiony trunek. No i mieliśmy marihuanę.

A.B.: Albo kwas. Z Bożeną Grzyb-Jarodzką wycinaliśmy go z kartki. To było w stanie wojennym. Dziewczyny przyjechały do mnie do Szczawna, kupiliśmy pół litra na melinie, a jak się ta wódka skończyła, to stwierdziłyśmy, że mamy ochotę

na coś jeszcze. Pocięliśmy białą kartkę papieru na kwadraciki i udawałyśmy, że to kwas. Robiliśmy wtedy ćwiczenia jogiczne. Stawałyśmy na głowie i śmiałyśmy się tak, że w końcu przyszła sąsiadka. Przez cały ten czas smarowałyśmy się olejkami paczuli. Jak wracałyśmy do Wrocławia taksówką – a w tamtych czasach nie było tak łatwo znaleźć taryfę – to kierowca się tym zapachem paczuli dusił. Była zima, a on cały czas otwierał okna.

A.B.: W tym czasie malowałaś też dużo takich obrazów jak *Święty Sebastian z akrylu*, które miały podtekst polityczny. Żyło się wtedy na bakier z systemem. Robiło się jakieś okładki, trzymało się jakieś bibuły... Chociaż akurat w tym konspirowaniu słabo się orientowałam. Raz mi się zdarzyło, że przyszła dziewczyna i zapytała: „Cześć, możesz mi pożyczyć trochę mąki?”. I ja ją odprawiłam. Akurat nie miałam mąki. A po dwóch dniach ktoś mi powiedział, że spaliłam kontakt. Brałam też zresztą udział w demonstracjach, aresztowali mnie i trochę fikałam, ale nigdy nie byłam bardzo zaangażowana w podziemną działalność. Z Luxusem zajmowaliśmy się raczej działalnością prześmiewczą. Potrzeba buntu i demonstracji była w nas żywa, więc robiliśmy to, co robiliśmy.

A.B.: Koledzy z Luxusu mówią, że rozsadza cię żywiołowość i że jesteś kobietą demonem. Wspominają też, że w latach 80. cały czas się rozbierałaś

Jarodzki, jak przyszłam do jego pracowni, wyśmiał mnie i zapytał: „Co ty tutaj za socrealizm uprawiasz?”. Wtedy postanowiłam zaszaleć. Zaczęłam używać takiej palety, która się absolutnie z socrealizmem nie kojarzy. Fascynowały mnie błyski, aury i bliki. Malowałam tak, żeby waliło po oczach.

i że najchętniej chodziłabyś nago, nawet jeśli jednocześnie cały czas byłaś otulona jakimiś romantycznymi chustami i kolorowymi jedwabiami. Wydaje się, że trochę im te męskie fantazje rozbijałaś. Razem z Bożeną Grzyb-Jarodzką na wystawę *Wieża bab* przygotowałyście specjalny numer magazynu zatytułowany „Lady Luxus”. To wszystko prawda. Miałam wtedy trochę wyrzutów sumienia, że mam małe dziecko, a tu robię sobie, co chcę. Ten numer magazynu przygotowałam z moich i Bożeny szablonów. Powstał tylko jeden egzemplarz. To miał być dziewczynski odpowiednik „Playboya”. Taki „Playgirl”. Tam było dużo atrakcyjnych i opalonych mężczyzn, często w mundurach. Zresztą cały numer robiłam na gazecie „Żołnierz Wolności”. Była tam „niebieska wolność” i jej partner, dość erotycznie wyidealizowany żołnierz. Ostatnio

przygotowałyśmy dla Zachęty drugi numer tego magazynu, w całości poświęcony aktualnym wydarzeniom.

A.B.: Hasło: „Ugryź księdza w kolano, byle rano”, jest dalej aktualne. W Luxusie odgrywałaś rolę łączniczki, ale też tricksterki. Podobno na studiach jako jedną z prac zaliczeniowych przyniosłaś elektrokar-diogram i kiedy komisja nie chciała ci go zaliczyć, zamknęłaś drzwi i zaczęłaś ich szantażować. Musiałam wtedy zrobić coś, co pobiłoby moje wcześniejsze osiągnięcia. Raz zrobiłam taką pracę, że podpisałam wszystkie sprzęty, które były w pracowni i ponaklejałam na nie takie małe lusterka, żeby cała sala się w nich odbijała. Innym razem w ramach zaliczenia napisałam na tablicy: „Kocham Pana, Panie Kaćma”. Chciałam go tym przekupić. A wtedy nie zrobiłam nic. Na egzamin wysłałam Pawła Jarodzkiego, który miał powiedzieć, że nie mam żadnej pracy, ale za to mam prezent. I to była taka wielka szpula, którą komisja musiała rozwinąć. Rozwijali ją i w związku z tym musieli wyjść na korytarz. Wskoczyłam wtedy do pracowni i zamknęłam drzwi na klucz, powiedziałam, że ich nie wpuszczę, dopóki nie dostanę piątki. To mi się pojawiło w głowie ot, tak. Indeks przecisnęłam przez szparę w drzwiach. Profesor Kaćma był ze mnie bardzo zadowolony. Prowadził wiedzę wizualną i chociaż wszyscy wykładowcy byli fajni, to on był moim ulubionym. On po prostu myślał inaczej. Pamiętam, że jak pierwszy raz zjadłam grzyby, to od



Ewa Cieplewska, Krzysztof Sieminski, Księżycowy Rok Małpy, akcja multimedialna
Galeria Zderzak, Szara Kamienica, Kraków, luty 1992, fot. Ewa Cieplewska



Jedliśmy tylko tłuszcze i białko. Szliśmy do knajpy i zamawialiśmy kielbasę z wódką albo żółty ser z masłem, a do tego wódka. W ogóle nie rozpatrywaliśmy składu wódki.

egzaminacyjną. To były sylwetki profesorów na dykcie, w skali 1:1. Składało się to z trzech części i było malowane w stylu socrealizmu albo nieporadnego realizmu. W każdym razie jak profesorowie przyszli na obronę, to te ich portrety już czekały na krzesłach. Ja stałam i oni też musieli stać. Chyba było im trochę niewygodnie, ale Kaćma wyglądał na zadowolonego.

A.B.: Po studiach przeprowadziłaś się i przez chwilę mieszkałaś w Tychach. Powstały wtedy takie astrologiczne, trochę nawet witkacowskie rysunki – akwarele, dziwne, wykrzywione potwory popijające herbatę albo prowadzące dyskusje. Chwilę później zaczęłaś też robić chińskie kalendarze.

Te akwarele powstały na fali moich doświadczeń z grzybami. Pierwsze grzyby jedliśmy jeszcze przed dyplomem, jesienią 1984 roku. I to były takie psychodeliczne wizje. Wiecie, ten obraz świata zostawia głęboki ślad. Potem on już w tobie jest, jest też pamięć i przestrzeń. I to wszystko później wypływa całymi kałużami. Albo przynajmniej kapie. Te obrazy we mnie drzemały. Jak znalazłam się z Krzysiem w Tychach, to

zaczęły się wybudzać. Po prostu musiałam je rysować. O takich rzeczach czyta się w książkach, o tym, że artysta miał wizję i dlatego tworzył. A ja tak miałam. Z kolei kalendarze zaczęłam malować już w Krakowie. Akurat był to rok węża. A potem rok konia. Podobała mi się ta przemiana konia w węża. W ogóle to dla mnie nic nie znaczyło, ale cieszyłam się, że znowu maluję zwierzęta. Nadawało to życiu jakiś rytm. Te zwierzęta – jest ich dwanaście i każde symbolizuje kolejny rok – były nie do omińnięcia, zwłaszcza że już wtedy interesowałam się Księgą Przemian – I Ching, a do Krakowa przyjeżdżało wielu tybetańskich nauczycieli. Fascynowała mnie filozofia Wschodu, zwłaszcza to, że świat jest jednym organizmem. Wcale nie trzeba było dokonywać przewrotu, żeby dojść do idei międzygatunkowego porozumienia. Pamiętam, że te kalendarze pokazałam na jakiejś wystawie, na której pojawił się Piotr Rypson. Podobno powiedział: „Too far out”, za bardzo odjechane. I już wiedziałam, że kariery nie zrobię, ale jakoś się tym nie przejęłam. Bardziej zależało mi na tym, żeby robić to, co mi się podoba. Przez kilka godzin gotować serek tofu albo wychodzić sobie na Babią Górę z wielkim płótnem pod pachą, żeby tam malować w plenerze, albo organizować beztrudne wycieczki.

1 Ewa Ciepielewska, Magda Mosiewicz, *Wernisaż z wody*, akcja plenerowa, Skalki na Zakrzówku, obraz Ewy Ciepielewskiej, *Sny o lataniu*, akryl, płótno, 268 x 368 cm Kraków, lipiec 1995, fot. Ewa Ciepielewska

2 Lanckorońska Majówka Sztuki, Lanckorona, maj 1995 na zdjęciu od lewej: Filip Konieczny, Ewa Ciepielewska Piotr Bondarek, fot. z archiwum Ewy Ciepielewskiej



1



2

K.Ś.: Beztroskie wycieczki to jeszcze jedna wspólnota, tym razem taka, która w dużej mierze wyrastała z potrzeby kontaktu z naturą.

To był kolektyw, w skład którego wchodziliśmy ja, Krzys i dużo różnych freaków miejskich. Wśród nich był też Maciek Maleńczuk, on zawsze grał na tych naszych księżycowych spotkaniach. Nazywaliśmy je Powitaniem Nowego Roku Księżycowego. Spędzaliśmy wtedy pełnię księżyca w naturze, czasami tym pełniom towarzyszyły wystawy, koncerty i pokazy filmów. Na pierwszym puszczailiśmy *Żywoł Briana*. Wychodziliśmy z miasta, czasem była to Babia Góra, innym razem Dolina Kobylańska. Patrzyliśmy na księżyc i paliliśmy ognisko, a potem w tej przyrodzie spędzaliśmy noc. Czasem przy ognisku odbywały się rave’owe imprezy. Tak było, kiedy malowałam mural na krakowskim Zabłociu; tam grali właśnie Maleńczuk i Korbowód – grali w chaszczach, wokół walały się jakieś postindustrialne resztki i żelbety. Ale też w Bieszczadach, gdzie malowałam obraz na zaproszenie dyrektora szkoły w Czarnej. Wcześniej jeździłam tam od lat i dobrze się z nim znałam. Postanowiłam malować w plenerze. Akurat była piękna pogoda. Ja zszyłam płótno, a kolega zbudował mi blejtram. Był tak wielki, że musiałam pod nim zamieszkać, bo nie dało się nigdzie z nim łązić. I tak przez

Wyjście z miasta i wyjście z cywilizacji jest nagrodą, ale tym samym powrót do cywilizacji daje się przeżyć właśnie dlatego, że wcześniej było się w lesie.

dwa tygodnie malowałam pejzaż, *Holenderskie ruskie*. Całość działała jak lustro. Paliłam na zboczu ogniska i odprawiałam dziwne rytuały, żeby nie padało i żebym dalej mogła malować. Po dwóch tygodniach, kiedy przyjechała ciężarówka i zabrała obraz, zaczął padać deszcz. Potem długo ten obraz wisiał w szkole, aż w końcu go zabrałam...

K.Ś.: Ja cię na to namówiłam. Mam krew na rękach. Karma mnie dopadnie.
A.B.: Mam nadzieję. To mogłaby być romantyczna sytuacja, a zamiast tego obraz leży zwinięty w pracowni. Ewo, wspomniłaś kiedyś o piknikach makrobiotycznych. Właściwie od końca lat 80. interesowałaś się zdrowym odżywianiem, ale wcześniej stosowałaś też dietę Jana Kwaśniewskiego, którą zresztą miał cię zarazić Jerzy Grotowski.
Grotowski był wtedy z koleżanką Krzysia, Magdą Ziemską. Pamiętam, że nawet spaliśmy razem w naszym małym pokoiku na rozkładanej wersalce. Nie wiem, jak się pomieściliśmy. Spaliśmy na tej wersalce w czwórkę, byłam wtedy w ciąży. W każdym razie spałam z Grotowskim i w ten sposób nawet

Józio, mój syn, z nim spał. I właśnie Grotowski i jego aktorzy przestrzegali diety Kwaśniewskiego. W czasach, kiedy totalnie nic nie było w sklepach, to było bardzo praktyczne. Jedliśmy tylko tłuszcze i białko. Szliśmy do knajpy i zamawialiśmy kiełbasę z wódką albo żółty ser z masłem, a do tego wódka. W ogóle nie rozpatrywaliśmy składu wódki. A potem zainteresowałam się makrobiotyką. Trochę dlatego, że to mięso nam się przejadło, ale też za sprawą mojego teścia, który był chory. Miałam dwadzieścia kilka lat i zaczęłam dokonywać rozliczeń.

K.Ś.: To był moment, w którym przestałaś jeść mięso.
Tak, to był wyraz empatii wobec zwierząt, wobec istot, które nie potrafią się bronić, ale też wiązało się to ze zmianą świadomości. Jeżeli ktoś ci podaje mięso na talerzu, to wszystko jest okej, ale kiedy sama musisz je przyrządzić, to ten proces wygląda już inaczej. Dzisiaj jadłam bataty z czosnkiem i dodałam do nich przecier pomidorowy... Nie, skłamałam. Miałam dodać, ale wypiął ten przecier. W każdym razie jadłam też kruchutkie ciasto z orzechami i wiśniami z mojego ogródka i wiecie, sam fakt, że to są moje wiśnie i moje orzechy, totalnie podnosi wartość tego posiłku, ale też daje poczucie bliskości. Tak też było z makrobiotyką. W latach 90. to było supertrudne.

okładałam się kostkami lodu. Z kolei na promie uwiłam sobie gniazdko i zaczęłam wyciągać wszystkie te swoje słoiczki. Ktoś z załogi statku kazał mi je schować. Luxus znowu musiał się za mnie wstydzić. Potem często włączałam te makrobiotyczne pikniki w nasze akcje i spotkania księżycowe. Na finisażu wystawy *Make Love or War* transmitowaliśmy wykład o makrobiotyce, ale w ramach performansu kulinarnego podawałam zwykły makaron. Gotowałam go na miejscu na przenośnych kuchenkach. Wyglądało to jak szalony, kosmiczny biwak, jak gdyby dziwni uchodźcy schronili się w BWA.

A.B.: Ta makrobiotyka wynikała z fascynacji filozofią Wschodu. Na początku lat 90. w podobnej stylistyce jak dzikie zwierzęta malowałaś buddyjskich mnichów. I ten buddyzm często łączy się u ciebie z New Age i antropozofią, tworząc kolaż różnych duchowości.

Wydaje mi się, że najbliższy jest mi do panteizmu – pierwotnej duchowości, która siłą rzeczy jest związana z naturą. Zresztą zawsze mnie zastanawiało, dlaczego w jaskiniach pojawiały się wizerunki zwierząt. Czy były to tylko magiczne sposoby pozyskiwania mięsa? Wydaje się, że tu nie chodziło o to, żeby mieć, ale o to, żeby być bardziej naprawdę. Katolicki rytuał nigdy mnie nie pociągnął, może poza mszą łacińską, i chyba dlatego zaczęłam szukać innych sposobów na życie wewnętrzne. Okazało się, że dużo lepiej czuję się, słuchając mistrzów buddyjskich. Oni odpowiadali na bardzo podstawowe pytania dotyczące codzienności. To była dla mnie metoda poznawania siebie, ale też niewikłania się w samonapędzające myśli. Medytacja i związane z nią nicnierobienie były w pewnym sensie przełomowe. Otwierały przestrzeń, w której może się coś pojawić. Fascynowały mnie wszystkie te historie o mnichach. Jak miałam 20 lat, czytałam wydaną przez Pusty Obłok autobiografię Xu Yuna, chińskiego mistrza, który był tak rozwiniętym duchowo człowiekiem, że nawet zwierzęta same do niego przychodziły, a on udzielał im schronienia. Jedzenie zupy miso i brązowego ryżu oraz słuchanie historii o Buddzie, który własnym ciałem nakarmił głodną tygrysicę, wydawały mi się po prostu ciekawsze od historii o św. Barbarze, której odcięto piersi skorupami muszli. Na tych obrazach pojawia się Tenga Rinpoche, pierwszy mnich tybetański, który udzielił mi schronienia. Emanował ciepłem, do dziś pamiętam, jak mi uścisnął ręce. Potem był inny nauczyciel, który też już nie żyje. Wywodził się z najstarszego buddyzmu tybetańskiego. Sportretowałam go z kotem i byłam taka dumna, że go namalowałam, że na jednym ze spotkań mu o tym powiedziałam. A on się tylko pobłażliwie uśmiechnął...

A.B.: Namalowałaś też wtedy swój portret z buddyjskimi, ale i newage'owymi symbolami. Masz na nim

złożone do modlitwy ręce i trochę szalone spojrzenie. Jesteś zanurzona w zieleni.

To była właściwie szamańska estetyka. Namalowałam go na kolejną wystawę cyklu, który zatytułowany był *Droga, prawda i życie* i w swojej naiwności wysłałam do Częstochowy. Ten obraz opisywał moją drogą duchową. W ogóle wszystko, co malowałam, wynikało z tego, co robiłam w życiu, i miało znaczenie terapeutyczne. Mój mąż Krzysiu tak zawsze mówił. Wtedy to w ogóle nie było takie oczywiste.

K.Ś.: No tak, z jednej strony terapia, a z drugiej aktywizm. Tak jest w przypadku *Flow*, wodnych rezydencji na Wiśle.

Jak zaczęłam pływać po Wiśle, to w ogóle nie zdawałam sobie sprawy z pewnych problemów. Z istnienia odwiecznego sporu, czy pozostawić Wisłę samą sobie, czy też coś z nią robić, czy ją regulować. Dopiero później się w to zaangażowałam. I rzeczywiście sztuka stała się jakimś narzędziem, sposobem na prowadzenie dialogu albo rodzajem tuby propagandowej. Zaczęła mieć znaczenie użytkowe. Czasem moje obrazy pokazują miejsca, które za chwilę mogą zniknąć. Tak jest na przykład z Sierzewem, gdzie ma powstać kolejna betonowa zapora na Wiśle, która zniszczy precyzyjnie wypracowany przez naturę ekosystem. To całe malowanie w plenerze ma wtedy sens. To nie jest fotografia, ale obraz transmutowany i przetrawiony przez czyjeś bebechy. Ostatnio fascynuje mnie idea obwoźnej wystawy po tych wszystkich nadwiślańskich wsiach i miasteczkach. Rozwiesić obrazy na drzewach, mieć obok stół i częstować mieszkańców herbatką. Stworzyć przestrzeń bezpretensjonalnego dialogu. Taka praca u podstaw. Nie lubię pozytywizmu, ale może właśnie dlatego powinnam się przełamać.

A.B.: Dużo tego typu wystaw organizowałaś w latach 90. Wtedy też wieszałaś swoje obrazy na drzewach albo na skałach.

Kiedyś robiliśmy taki plener na krakowskim Zakrzówku. Właściwie plener odbywał się w likwidowanych halach zakładów sodowych Solvay, a wystawa w należących do tej fabryki kamieniołomach. To było odwrócenie tradycyjnej sytuacji. W fabryce powstały wielkie obrazy, trzy na cztery metry, które malowaliśmy z krakowskimi artystami. Potem wieszałyśmy te obrazy na Zakrzówku. Wieszała je Magda Mosiewicz w specjalnej uprząży, miał nam w tym pomóc Bunkier Sztuki, ale panowie techniczni się zbuntowali. Nie chcieli skakać po skałkach. Razem z Magdą zawiązałyśmy wtedy kolektyw Niebieskie Pantery i organizowałyśmy Lotny Festiwal Poza Murami. Ten plener, ale też gigantyczna techniawa, którą Magda zrobiła później w Solvayu, to były niektóre



Ewa Cieplewska, *New Age, lat 33*, olej, płótno 180 x 130 cm, 1993, dzięki uprzejmości artystki

Wszystko, co się dzieje na Wiśle, jest jak akt miłosny. To zjednoczenie i oddanie się równocześnie. Jak tylko się położysz na Wiśle z rozłożonymi nogami, to już się cała, razem z głową, otwierasz.



Uwielbiam historię o bachantkach, zwykłych dziewczynach, matkach i żonach, które w ramach akceptowalnego wówczas rytuału nagie i szalone biegły do lasu. W pewnym momencie to chyba zaczęło drażnić społeczeństwo, bo pojawiły się historie, że one w tym lesie rozrywają i pożerają zwierzęta, chociaż nie wykluczam, że tak było. O takim szaleństwie marzę.

z jego odsłon. Potem był jeszcze wernisaż z wody. To chyba był 1995 rok. Polegało to na tym, że na Zakrzówek przyszliśmy w wieczorowych sukienkach i potem w nich pływałyśmy w tej ślicznej turkusowej wodzie. Ustawiliśmy tam też pomosty z palet i na tych pomostach stały dziewczyny w ubraniach z papieru i plastiku – to były recyklingowe projekty Marysi Niewiadomskiej. One właściwie dryfowały, zanurzone w tej wodzie do pół łydki. A chłopaki skakali ze skał, na tle naszych obrazów, do wody.

A.B.: Ta miłość do wody ci została. Od 12 lat pływasz łodzią, ostatnio z żaglem, który jest jednocześnie wyznaniem miłości: „W dzikiej kocham się Wiśle”. Jak się zakochałaś?
Zaczęło się od błota. Od błota i deszczu. Najpierw odkryłam w Bieszczadach, że błoto jest szlachetne. Błoto to dobro na swoim miejscu. Odkryłam też, że jak pada deszcz i jest błoto, to można się poślizgnąć i zjechać na tyłku do rzeki. I nie ma co się wściekać, bo to świetna zabawa. Czujesz wtedy, że jesteś tu i teraz. Nie ma udawania i pozowania. Może to jest powrót do dzieciństwa, ale też rodzaj niewinnej zabawy. Bezpośredniego doznania, które sprawia, że wszystko to, co robi się później, wydaje mi się o wiele bardziej istotne. Bo jak się już w tym błocie, deszczu i zimnie było, doświadczyło się tego, że jest trudno i niewygodnie, to potem, kiedy wraca się do cywilizacji, czuje się, że się ma po prostu do tego prawo. Do prysznica, łazienki, ogrzewania...

K.Ś.: Jak wracam z *Flow*, to wszystko wydaje mi się za małe, za ciasne i zupełnie niepotrzebne. Kąpiesz się w tej wielkiej wannie, jaką jest rzeka, a potem ładujesz w ciasnej łazience. Za każdym razem, kiedy spuszczam wodę, zastanawiam się, ile to gówna musi płynąć, ile tam jest kilometrów podziemnych korytarzy, a tu tylko wykopujesz sobie dołek.
To wyjście z miasta i wyjście z cywilizacji jest nagrodą, ale tym samym powrót do cywilizacji daje się przeżyć właśnie dlatego, że wcześniej było się w lesie. Nikt nie wie, gdzie to gówno płynie, i w dodatku jak nie ma oczyszczalni ścieków, to ono płynie do rzeki. Musimy zmienić system, bo to gówno za długo leci. Za długą ma drogę. Tyle że ludzie albo się boją, albo nie chcą. Ostatnio byłam w parku i czaiłam się na huśtawkę. Przy placu zabaw była jakaś para z dzieckiem i to dziecko podbiegło do huśtawki i mówi: „O nie, mokra”. Ojciec przyszedł i też: „Ale tu błoto”. Oni poszli, a ja wskoczyłam na tę huśtawkę. I tak sobie pomyślałam, że to okropne, że większość ludzi nie czuje żadnej bliskości z naturą.

A.B.: A gdzie było to drugie błoto?
W Nowym Korczynie. Leje deszcz. Jest maj, ale jest strasznie zimno. Ja jestem z moją córką Gają, która wtedy ma dziewięć lat. I jeszcze zupełnie nie mamy pojęcia, jak to będzie wyglądało, ten spływ czy łódka. Zaprosił nas na nią Kurczak, mój znajomy, który na wiosnę chciał przebyć tradycyjny szlak flisacki i dopłynąć łodzią do Gdańska. To była mała łódeczka, siedmiometrowa. Ja w butach na obcasach, które nawet w Szwajcarii się sprawdziły, ale na Wiśle rozkleiły się po dwóch dniach. Gaja w ogóle nie wymiękała, więc płynęłyśmy dalej, ale nie wiedziałam, ile wytrzymam. Okazało się, że każdy dzień jest lepszy od poprzedniego. Z łodzi wszystko wygląda inaczej niż na lądzie. Jest tylko woda, deszcz, łódź i kilka osób na niej. I to jest absolutnie wspaniałe. Także to, że właśnie można pójść w krzaki na siku. Zresztą zawsze lubiłam sikać w krzakach. Jak powiedział mój buddyjski mistrz, to też rodzaj medytacji, bo jak sikasz, to łączysz się z ziemią.

K.Ś.: Ja ostatnio sikałam na cmentarzu. Schowałam się za pięknym nagrobkiem. Byłam bardzo szczęśliwa.
A jak się już robi ciepło i nie ma deszczu, to czujesz się jak bohaterka. Potem pływałam sama, a w 2015 roku zaczęłam – zresztą właśnie z inicjatywy Koli, która mnie na to namówiła – organizować wodne rezydencje. Zaprosiłyśmy znajome artystki i artystów. Pierwszy raz płynęli z nami Amanda Wieczorek, Maria Łoboda, Slavs and Tatars, Mathilde Rosier i Agnieszka Brzeżańska. A potem Bartek Przybył-Ołowski zaproponował mi organizację kolejnej rezydencji we współpracy z Fundacją Razem Pamoja i z Agnieszką Brzeżańską, która już wtedy była zafascynowana rzeką. Wspólnie wymyśliłyśmy wtedy nazwę *Flow / Przepływ*.

K.Ś.: Pamiętam, że jeszcze zanim zorganizowałyśmy tę pierwszą rezydencję, to te coroczne spływy galarem miały już swój wymiar artystyczny.
Wcześniej była *Podróż damy z łasiczką flisem wiślanym*. Płynęłam wtedy z czterema kolegami. Dama była naszą bohaterką. Czytaliśmy jej perską poezję, a chłopcy założyli dla niej zespół White Weasels. Perkusja, bęben, gitara. Nie powinnam tego mówić, ale w jednym z nich totalnie się zakochałam. Połączyły nas Wisła i poezja. W miasteczkach, przez które przepływaliśmy, w Sandomierzu i Puławach, ale też mniejszych miejscowościach, robiliśmy koncerty. Ja do tej bluesowo-freestyleowej muzyki rapowałam tekstami Sebastiana Fabiana Klonowica, to były szesnastowieczne teksty o flisie. Ludzie przystawali i słuchali. Byli zachwyceni. To było superromantyczne.



Byliśmy wodną trupą artystów. Chcieliśmy dopłynąć do Gdańska, ale nie starczyło nam pieniędzy i w końcu pojechałam z jednym z tych muzyków pociągiem. Tam, na statku Narodowego Muzeum Morskiego, *Dama* miała być oficjalnie zaprezentowana. Miałam też rapować, ale dyrektor się nie zgodził, bo bęben nie jest polskim instrumentem. *Dama* w każdym razie wykapała się w Wiśle, a potem kupiło ją Muzeum Narodowe w Krakowie.

K.Ś.: A co z tą miłością?

Rozstaliśmy się i długo cierpiałam, ale dalej kochałam się w Wiśle. Wbrew pozorom to bardzo erotyczne doświadczenie. Zresztą wszystko, co się dzieje na Wiśle, jest jak akt miłosny. To zjednoczenie się i oddanie się równocześnie. Jak tylko się położysz się na Wiśle z rozłożonymi nogami, to już się cała, razem z głową, otwierasz.

A.B.: Przez długi czas malowałaś też kobiety – portrety ikonicznych albo zapomnianych bohaterek utrzymane w stylistyce przypominającej rewolucyjne plakaty.

Wszystko się zaczęło właśnie od *Damy z łasiczką*. Ona od początku była szablonem na płótnie. Zrobiłam ją zresztą jeszcze w 1989 roku do „Magazynu Luxus” i na długi czas o niej zapomniałam. W 2011 roku było głośno o tym, że obraz

Cały czas uprawiam *daydreaming*. Nie tyle śnię na jawie, ile właśnie marzę. Wszystko, co mi się przydarzyło, już wcześniej widziałam w głowie. Świat, jak chcą fizycy kwantowi, jest falą, a stół filozofów to nic więcej jak miliony drgających cząsteczek, które w końcu będą się musiały rozsypać w kosmosie...

Leonarda opuszcza kraj i przez kilka lat będzie podróżować po zagranicznych muzeach. I wtedy postanowiłam też moją *Damę* w ramach happeningu zabrać w podróż do Gdańska. Po powrocie do Krakowa pomyślałam, że jest mnóstwo takich kobiet, które chciałabym upamiętnić. Czytałam wtedy książkę o Władimirze Majakowskim i zafascynowały mnie Lila Brik i jej siostra Elsa. I tak się zaczęło. Malowałam między innymi Doris Lessing, Margaret Thatcher, Violettę Villas i Różę Luksemburg. Nie jestem do końca zadowolona z jej portretu, bo jest trochę szkolny, ale ona w tej potarganej sukience i w kapeluszu zawsze mnie wzrusza. Siedziała w więzieniu, robiła te swoje zielniki i pisała teksty – tak niezwykle przenikliwe i profetyczne opisy tego, co się dzieje i w którą stronę to zmierza, że to, jak ją potraktowała historia, naprawdę daje do myślenia. Interesowały mnie przede wszystkim postaci niejednoznaczne, żadne świetlane bohaterki, tylko dziewczyny, których nie sposób ocenić. Na tym zresztą polega cały ich urok. Są prawdziwymi kobietami, osobowościami z krwi i kości, a nie wymyślonymi bohaterkami, które spełniają założone wcześniej cele i zadania.

A.B.: W swoim biogramie piszesz, że jesteś jedną z wielu czarownic. Mam wrażenie, że wszystkie twoje performatywne działania są podszyte szaleństwem. Rodzajem dionizyjskiego szału, który pozwala na transgresję, uwolnienie, ale też magazynowanie energii. Platon, który był ojcem całej racjonalnej filozofii, twierdził, że najlepsze rzeczy ludzkość zawdzięcza szalonym wariatkom z Delf.

Wiecie, już w liceum było nas pięć psotnych przyjaciółek i koledzy przezywali nas liczysami, więc ta wiedźmowatość ma głębokie korzenie. Przypomina mi się jedno z czerwcowych świąt księżycowych. Najkrótszą noc świętowaliśmy wtedy na Kopcu Kościuszki. W pewnym momencie postanowiliśmy coś zrobić. Rozebraliśmy się i pobiegliśmy w las. Każdy osobno. Ostatnia rzecz, jaką pamiętam, to to, że biegnąc, resztkami świadomości zastanawiałam się, co z tego wyniknie. Potem nagle zobaczyłam, że świta, i uświadomiłam sobie, że stoję nad swoimi ubraniami. Nie wiem, jak tam trafiłam z powrotem, ale to, że trafiłam, było właśnie niesamowite. I takie szaleństwo mnie interesuje, stymulowane nie chemią, ale sytuacją. Przekraczanie normatywności i racjonalności, ale też odrzucanie już oswojonych narzędzi i metod. Czasami trzeba pójść dalej, zrezygnować z układów i wejść do ciemnego lasu. Uwielbiam zresztą historię o bachantkach, zwykłych dziewczynach, matkach i żonach, które w ramach akceptowalnego wówczas rytuału nagie i szalone biegły do lasu. W pewnym momencie to

chyba zaczęło drażnić społeczeństwo, bo pojawiły się historie, że one w tym lesie rozrywają i pożerają zwierzęta, chociaż nie wykluczam, że tak było. Może ten szal je do tego prowokował. Podobno na ramiona miały zarzucone płaszcze, które trzymały się na gołym ciele bez żadnego zapięcia. One były już w takim stanie, że wszelkie normy, nawet prawa fizyki, ich nie obowiązywały. I o takim szaleństwie marzę.

A.B.: „Tyfusie! Nie daj się nabrać na pseudopunków i fałszywych narkomanów! Tak naprawdę to grzeźnie śpią w łózkach! I mają gęby pełne wazeliny!”

Tyfus był wyłomem w Luxusie. Założyliśmy go z Piotrkim Gustą, przy okazji trzeciego numeru „Luxusu”, kiedy postanowiliśmy jechać z misją na Wybrzeże. Byliśmy wtedy parą i funkcjonowaliśmy trochę w opozycji do reszty. Zawsze wkurzał mnie dogmatyzm, a wierszyki, które wymyślał Piotrek, miały jakąś moc rozsadzania przyzwyczajęń. „Proszę przygotować nos, pragnę panu zadać cios” albo: „Tyfus to tyfus. Syf i koniec”. To ciekawe, że zawsze musiałam się tłumaczyć z tych swoich metod... Wracając jeszcze do szaleństwa – to moje



Ewa Ciepielewska, *Zielone uspokaja*, olej, płótno, 110 x 100 cm 2006, dzięki uprzejmości artystki

cały czas się pogłębia. Tak sobie teraz myślę, że racjonalizm to rodzaj umysłowego komfortu ugruntowany przez patriarchat i kapitalizm. Usytuowany i świetnie kryty. Myślenie magiczne, które pojawia się w dzieciństwie, kiedy dziecko wierzy, że jeśli czegoś bardzo chce, to to się wydarzy, z czasem jest korygowane właśnie przez *ratio*. Nigdy się temu nie poddałam. Cały czas uprawiam *daydreaming*. Nie tyle śnię na jawie, ile właśnie marzę. Wszystko, co mi się przydarzyło, już wcześniej widziałam w głowie. To nie tyle przewidywanie przyszłości, ile jej projekcja. Świat, jak chcą fizycy kwantowi, jest falą, a stół filozofów to nic więcej jak miliony drgających cząsteczek, które w końcu będą się musiały rozsypać w kosmosie... Słuchajcie, siedzę

sobie tu teraz, w Szczawnie, nie ma tu prądu ani wody, bo rury zamarzły, i widzę taką czerwoną poświatę – coś mi się zdaje, że to będzie wywiad z piekła rodem. Chciałam powiedzieć w tym wywiadzie coś ważnego. Coś, co naprawdę zostanie usłyszane. Ale na razie nie mam metody. Chciałabym, żeby ten wywiad był jak posianie ziarna, które z czasem wykiełkuje.

A.B.: Na razie chyba tylko wykopałyśmy dziurę. Albo rowek. I ten zygzakowaty rowek musi nam chyba wystarczyć.



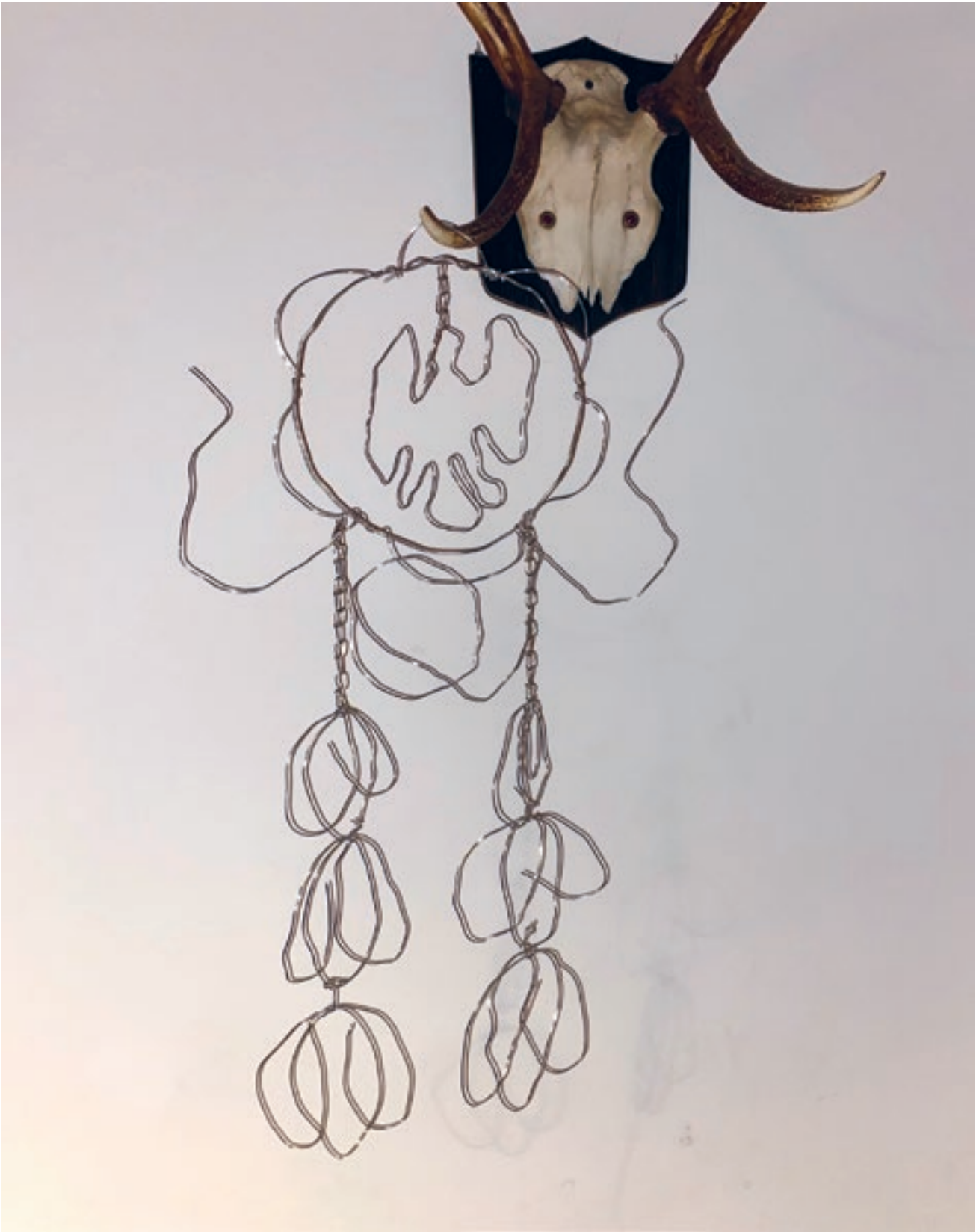
fot. Łukasz Sosiński







foto: lukasz Dziedzic



Recenzje

- 173

IZABELLA GUSTOWSKA, Bezwzględne cechy podobieństwa, tekst: Paweł Leszkowicz
- 179

KOŚCIÓŁ NIHILISTÓW, Martwi wszystkich narodów, łączcie się!, tekst: Katarzyna Oczkowska
- 182

ZUZANNA BARTOSZEK, Autoportret (Anatomia poetki), tekst: Jakub Knera
- 186

MARTA SMOLIŃSKA, Haptyczność poszerzona.
Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku, tekst: Piotr Kosiewski
- 189

Rzeźba w poszukiwaniu miejsca, tekst: Piotr Policht
- 193

RÓŻA LITWA, Dwie wieże, tekst: Stach Szablowski
- 196

Poganki, tekst: Agata Pyzik
- 200

AGATA ZBYLUT, Pamiętaj o obietnicy lepszego jutra, tekst: Katarzyna Oczkowska
- 205

ØLEG&KAŚKA, ZOFIA PAŁUCHA, Trzepot skrzydeł w koronach drzew, tekst: Piotr Policht
- 208

DIANA LELONEK, Kompost, tekst: Aleksy Wójtowicz



Izabella Gustowska, *Bezwzględne cechy podobieństwa*, widok wystawy, dzięki uprzejmości Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

IZABELLA GUSTOWSKA, Bezwzględne cechy podobieństwa

Centrum Kultury Zamek, Poznań
kuratorka: Jagna Domżańska
24 października 2020 – 28 lutego 2021

W Poznaniu nie ma nic bardziej kulturowo poznańskiego niż Zamek Cesarski i Izabella Gustowska. W Zamku mieści się popularne i znajdujące się w samym środku miasta Centrum Kultury z kinem i licznymi salami wystawienniczymi, a Izabella Gustowska to ikona poznańskiej sztuki. Z połączenia Zamku i artystki powstała nowa jakość wizualna i przestrzenna, w której można było się zanurzyć w ramach ostatniej wystawy Izabelli Gustowskiej *Bezwzględne cechy podobieństwa*. Ekspozycja ta jest rezultatem ponadrocznej rezydencji artystki w Centrum Kultury Zamek, trwającej w czasie, gdy zachodnie skrzydło Zamku podlegało gruntownej renowacji.

Wspaniale odnowione wnętrza po dwuletnim remoncie otwarto w lipcu 2020 roku. Podczas oglądania wystawy artystki można zatem było podziwiać odświeżone historyczne sale i detale, w które Gustowska wpisała swoje filmy i obiekty, częściowo powstałe z inspiracji zamkowymi

wnętrzami. Artystka przekształciła liczne pomieszczenia Zamku w sale kinowe, w których można było oglądać prace wideo. Każda przestrzeń oferowała kinowe doświadczenia ruchomych obrazów i projekcji, wzbogacone sugestywną muzyką Patryka Lichoty.

Od kilku lat Izabella Gustowska – identyfikowana z intermediami, multimediami i sztuką wideo – tworzy filmy eksperymentalne i jest jedną z głównych polskich przedstawicielek zwrotu filmowego w sztuce współczesnej. Pójście na jej ostatnią wystawę to zatem wyjście do kina, ale kina innego rodzaju, w którym narracja obrazowa nie rozgrywa się na jednym ekranie, ale na wielu, w siedmiu różnych salach. Ekspozycja oferowała rodzaj percepcji bliższej doświadczeniu filmowemu

niż wystawie sztuki współczesnej. Z jednej strony można nazwać ten projekt ekspozycją siedmiu immersyjnych instalacji wideo, z drugiej w procesie percepcji można się było poczuć, jakbyśmy przechodzili z jednej sali kinowej do drugiej. Nie były to jednak sale współczesnego multipleksu, ale wnętrza zabytkowych kin studyjnych – ze swoją architektoniczną dawną specyfiką i klimatem, który wzmacnia urok seansu. Artystka znakomicie wykorzystała odrestaurowane sale Zamku Cesarskiego, pośród których każda jest inna, aby zaprosić widzów do zmultiplikowanej wizyty w kinie, gdzie przechodziliśmy pomiędzy specyficznymi wnętrzami i projekcjami. Efekt ten był wzmocniony przez fakt, iż w Zamku znajduje się jedno z najlepszych poznańskich kin studyjnych, a ekspozycja rozpoczynała się w dużej sali wystawowej, znajdującej się tuż obok niego.

Wątkiem przewodnim wszystkich filmów Izabelli Gustowskiej jest motyw mostu – oglądaliśmy różne widoki mostów. Większość pojawiających się mostów została sfilmowana przez samą artystkę w różnych częściach globu. Kuratorka projektu, Jagna Domżańska, pisała, iż na tej wystawie sama artystka jest mostem pomiędzy światami. Staje się wizjonerką, która łączy różne wymiary

nieświadomości artystka proponowała bowiem strumień obrazów, połączonych właśnie przez motyw mostu. Drugą formą idealną i nieskończoną występującą na wystawie, obok wstęgi Möbiusa, była duża drewniana rzeźba *Świderek* – powiększony i uzupełniony o metalowe szpikulce kształt świdra, który może się wwiercać w naszą wizualną nieświadomość, tak jak artystka próbowała to czynić za pomocą swego strumienia obrazów.

Dotychczas w sztuce Izabelli Gustowskiej dominowała figuracja kobiecości – niezliczone autoportrety i portrety kobiet. Teraz do tej typowej dla autorki ikonografii dołączyły mosty ze swoją architekturą, krajobrazową siłą i różnorodną metaforą. Zaprezentowane filmy są impresjami na temat kobiet i mostów – impresjami, które się przenikają i wzajemnie dopełniają. Symbolika kobiecości i mostu intryguje w tych niezliczonych ruchomych obrazach, które są efektem prawdziwie rozszalałej wyobraźni. Trzecim tematem jest natomiast apokalipsa, wystawa ta była bowiem kreacją mrocznej imaginacji.

Nie przypadkiem jednym z powtarzających się wyobrażeń, wybranym również do promowania ekspozycji, jest autoportret artystki, która patrzy na świat poprzez czarny dysk zasłaniający

urzędników, jak i przede wszystkim do klimatycznej i epidemiologicznej katastrofy, która wisi nad światem. Wejście w tę wystawę to wejście w mrok, lęk i zagubienie, przetworzone jednak w malarski sposób przez film, tak aby dostarczały nam one wizualnej przyjemności związanej ze strachem, rozpadem, samotnością i śmiercią. Te mosty były również po to, aby kobiety mogły z nich skakać, rzucać się w wodną otchłań. To nie przypadek, że wystawa była otwarta w późnych godzinach, od 16.00 do 20.00 – tak, aby ciemność i światła wieczoru za oknami współgrały z mrokiem seansów stworzonych we wnętrzach. Poznański Zamek, który jest pod względem architektonicznym przytłaczająco ponury w swej neoromańskiej masowości, nigdy dotychczas nie był tak „gotycki” jak podczas wystawy Izabelli Gustowskiej.

Oglądałem tę ekspozycję w mglisty zimowy wieczór, kiedy wyszedłem z ciemności ulic i wszedłem w ciemność projekcji wykreowanych przez artystkę. Było to doświadczenie niesamowicie atmosferyczne, a jednocześnie głęboko alienujące i wywołujące zagubienie. W szaleństwie i melanchoлии wyobraźni Izabella Gustowska wykreowała tak wiele obrazów, iż widz w ich wnętrzu czuje się jak w labiryncie. Choć mosty są łącznikiem, nicią

Ariadny w tej ciemności filmowych strumieni, to nagromadzenie wielu innych motywów jest tak intensywne i fragmentaryczne, że dokonanie jakiegokolwiek syntezy jest niemożliwe. Widz jest zahipnotyzowany, a jednocześnie zagubiony, kiedy przechodzi z jednego wnętrza do kolejnego i próbuje ogarnąć umysłem niepokojące i często sprzeczne filmowe fragmenty, połączyć je w całość. W tym właśnie sensie wystawa Izabelli Gustowskiej w poznańskim Zamku jest doświadczeniem pokrewnym pod względem atmosfery zagubienia i alienacji lekturze powieści *Zamek* Franza Kafki. Puentą tutaj również był temat śmierci.

Najbardziej spektakularna część wystawy znajdowała się w największej sali – kominkowej. Wypełniała ją instalacja wideo *Wirus* odnosząca się oczywiście do Covid-19 i paraliżującej nas ciągle epidemii. To pięć projekcji na całą ciemną przestrzeń, które otaczały widza setkami białych świetlistych kropek, wśród których wędrowała widmowa postać artystki deklamująca wyliczankę: „Raz, dwa, trzy – teraz będziesz ty”. Znajdowaliśmy się w królestwie wirusa, którego cząsteczki są wszędzie wokół, wirują i tylko czekają, aby zaatakować. Jednocześnie efekt wizualny był niczym z lunaparku, urzekająco rozrywkowy,

Dotychczas w sztuce Izabelli Gustowskiej dominowała figuracja kobiecości. Teraz do tej typowej dla autorki ikonografii dołączyły mosty ze swoją architekturą, krajobrazową siłą i różnorodną metaforą. Zaprezentowane filmy są impresjami na temat kobiet i mostów – impresjami, które się przenikają i wzajemnie dopełniają.

rzeczywistości, jej narracje wizualne znajdują się na granicy realności i fikcji, a każde wnętrze jest zaproszeniem do takich pomieszanych światów. Mosty to ciekawa architektoniczna i rzeźbiarska forma rozpostarta pomiędzy wodą a niebem, a także pojemna metafora. Dla samej artystki mosty wiążą się z fascynującą ją od zawsze ideą bliźniaczości, gdyż łączą dwa równoległe, bliźniacze brzegi.

Pokazywane filmy były zapętlone, wyświetlane bez przerwy, co przy pojawiającej się w nich repetycji motywów wywoływało hipnotyczne wrażenie nieskończoności, podkreślane dodatkowo przez motyw wstęgi Möbiusa, która w jednej z sal pojawiła się na tle mostów. Jako symbol recyklingu i powtarzalności, wstęga podkreślała filmowy mistyczny rytm motywów i dźwięków i wciągała nas w strumień obrazów. Jako wersję strumienia

jej twarz – tak, że w centrum znajduje się jej oko otoczone czarnym okręgiem. Taki czarny okrąg jako forma projekcji lub wędrująca po obrazach duża czarna kropka jest częstym elementem kilku filmów Gustowskiej. Patrzenie poprzez ciemność to jeden z kluczy do tej skomplikowanej i wielowątkowej ekspozycji. Jak mówi artystka: „Czerń siedziała we mnie od dwóch lat”. I na tej wystawie ta czerń się wylała, była to czerń sztuki, która ratuje przed depresją i jednocześnie diagnozuje jej obrazowe przestrzenie.

Sam tytuł *Bezwzględne cechy podobieństwa* zapowiadał pesymistyczną atmosferę, a artystka go tłumaczyła tym, że żyjemy w bezwzględnych czasach. Jest w tym zarówno odniesienie do aktualnej sytuacji politycznej Polski rządzonej przez religijnych fundamentalistów i bezdusznych



Izabella Gustowska, *Bezwzględne cechy podobieństwa*, widok wystawy, dzięki uprzejmości Centrum Kultury Zamek w Poznaniu



Izabella Gustowska, *Bezwzględne cechy podobieństwa*, widok wystawy, dzięki uprzejmości Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

a jednocześnie psychodeliczny. Skojarzenia rozciągały się od światła dyskoteki po kultowe lustrzane *Infinity Mirrors* Yayoi Kusamy. To pulsujące wirującymi światłkami wewnątrz dotyczy jednak choroby i zagrożenia śmiercią. Nawet w chwili największej przyjemności wizualnej wystawa zachowywała swój apokaliptyczny charakter.

Większość projekcji pokazywanych w Zamku pochodzi z dwóch filmów, nad którymi artystka pracowała w ostatnich latach: *Trucizny* (2018) i *Bezwzględnych cech podobieństwa* (2020/2021). Klimat był zdominowany przez ciemne wizje z *Trucizny* pokazywanej w największej sali, w formie trzykanałowej instalacji wideo. Każdy strumień wizualny był wyświetlany na sąsiadujące ze sobą ekrany w kształcie łuku półkolistego, mogące kojarzyć się z przestrzeniami pod mostem. Ten trójdzielny czarno-biały film jest wzbogacony przejmującą industrialną muzyką Lichoty, tak że całość bardzo silnie oddziałuje na pogrążonego w ciemności widza.

Trucizna składa się w większości ze scen nakręconych przez samą artystkę i kilku cytatów – *found footage* z filmów długometrażowych, na przykład Alfreda Hitchcocka. Dominującym motywem są mosty i lotniska jako przestrzenie przejściowe i łączące, ludzie chodzący po moście, skacząca

z niego kobieta, jadące po nim pociągi, latające nad nim samoloty, w końcu walące się mosty. Ciało kobiety unosi się w wodzie pod mostem. Pojawiają się punktowe zbliżenia na ludzi na mostach, wyłaniających się z tłumu. Największe wrażenie robią jednak widoki nieba nad mostami oraz płynących pod nimi rzek. Niektóre mosty wyglądają, jakby unosiły się w przestworzach. *Trucizna* najbardziej zatruwa nas jednak scenami katastrof, szczególnie huraganów, potopów, wzbierającej wody, która rozlewa się falami na panoramy miast i ich architektury. Okazjonalnie pojawia się postać samej artystki w goglach i twarz starszej kobiety o siwych włosach – jako nawiązanie do dawnej sztuki artystki, koncentrującej się na portretowaniu kobiecości, tu zastąpionej apokaliptycznymi wizjami.

Ta filmowa ikonografia apokalipsy wywołuje skojarzenie z umierającym światem, który w ostatnim momencie przed śmiercią widzi całą swoją urbanistyczną historię w obrazach. Wydaje się, że artystka chciała w tym filmie stworzyć obrazową encyklopedię cywilizacji, która przemija na naszych oczach.

Na wystawie Izabella Gustowska to nie tylko artystka wizualna, ale i w dużej mierze poetka (!) – jej wiersze ilustrujące poszczególne projekcje zostały wydrukowane w towarzyszącej

prezentacji ulotce, sama je również deklamowała, jej głos rozlegał się we wnętrzach. W jednej z sal znajdowały się fotografie będące swoistym archiwum sztuki i życia artystki, wydrukowane na tablicach emaliowanych z kodami QR, które można było odtworzyć na własnych komórkach i posłuchać opowiadanych przez artystkę poetyckich historii – jej drobnych narracji o kobietach.

Wiersz towarzyszący *Truciznie* jest tak sugestywny jak składające się na nią sceny. Oto kilka wersów: „Trucizna wsącza się w nasze ciała i dusze, w szczeliny naszych domów, miast i państw. Wkrótce będzie już wszędzie... Czy zdążymy uciec? Czy nauczymy się żyć w jej cieniu?”. Podkreślić trzeba, że profetyczna *Trucizna*

Z takiej inspiracji wyniknęły też obiekty-rzeźby, które były częścią wystawy, na przykład duży metalowy żyrandol i wieża ze stołków. To elementy, które artystka znalazła w piwnicach Zamku podczas jego remontu, a następnie umiejętnie zestawiała i podświetliła, tworząc wokół nich instalacje świetlne, w których cień niejako przybierał kształt wirusa.

Filmy w dwóch salach były od siebie tematycznie odmienne, oddalały się od scen *Trucizny*. W pokoju jesionowym mogliśmy oglądać wideo pod tytułem *Demon*, a w pokoju brzozowym *Drżące portrety*. *Demon* to enigmatyczny portret mężczyzny tańczącego na balkonie, na tle gęstego groźnego lasu, w upiornej masce żyrafy i w długim płaszczu. W płynnym i demonicznym tańcu jego sylwetka

Wejście w tę wystawę to wejście w mrok, lęk i zagubienie, przetworzone jednak w malarski sposób przez film, tak aby dostarczały nam wizualnej przyjemności związanej ze strachem, rozpadem, samotnością i śmiercią. Te mosty były również po to, aby kobiety mogły z nich skakać, rzucać się w wodną otchłań.

powstała w 2018 roku, dwa lata przed epidemią, w pewnym stopniu z inspiracji sytuacją polityczną w Polsce, a teraz nabiera zupełnie nowego charakteru. Gustowska jest na tej wystawie nie tylko wizjonerką, ale i artystką profetyczną, prowadzącą nas w stronę mroku.

W kolejnych salach odremontowanego skrzydła zachodniego Zamku, czyli jego dawnej części mieszkalnej, rozgrywały się kolejne odsłony *Bezwzględnych cech podobieństwa*, wyświetlane w malowniczo nazwanych wnętrzach: pokój orzechowy, pokój brzozowy, pokój marmurowy i pokój jesionowy. W większości były to wrażeniowe sekwencje scen, znane z *Trucizny*, w której obserwowaliśmy rzeczywistość, znajdując się – żeby sparafrazować powiedzenie – raz na moście, raz pod mostem. Kunszt projekcji polegał na znakomitym wpasowaniu ich w architekturę historycznych wnętrz, w rytm podziałów ścian i ich okładzin. Jakość wykreowanych obrazów współgrała z pięknem i barwą odnowionego kamienia i drewna na boazeriach, drzwiach i oknach. Są to teraz wnętrza, które przyciągają swoim rozmachem, pełnym subtelnych zabiegów estetycznych, a Izabella Gustowska jeszcze to uwypukliła, wpisując filmy w ściany, których dekoracje stały się ramą dla jej sztuki.

Praca odwołująca się do architektury Zamku uczyniła tę wystawę projektem *site-specific*.

podlega deformacji, tak jakby przenikały się różne wymiary. Ta praca najmocniej podkreślała przynależność aktualnego projektu Izabelli Gustowskiej do kultury nowego gotycyzmu XXI wieku. Gotycyzm jako fascynacja traumą, lękami, ciemnością, śmiercią i tym, co paranormalne, znakomicie oddaje polityczne, klimatyczne i medyczne dramaty współczesności, które artystka przenosi na poziom onirycznych, mrocznych i apokaliptycznych obrazów.

Gotycyzm nieubłagane łączy się z historią Zamku Cesarskiego. Został on zaprojektowany przez Franza Schwechтена i zbudowany w czasach pruskich dla cesarza niemieckiego Wilhelma II. Budowa zakończyła się w 1910 roku. Jednak podczas drugiej wojny światowej budynek został gruntownie przebudowany przez Niemców i stał się siedzibą Adolfa Hitlera, choć ten prawdopodobnie nigdy w nim nie był. Zakończone właśnie prace przywróciły zamkowemu wnętrzu wygląd z lat 40. XX wieku, czyli okresu, gdy miały one służyć Hitlerowi. Wystawa Izabelli Gustowskiej w zachodnim skrzydle odbywała się właśnie w jego docelowych wnętrzach mieszkalnych. Zamek jest zatem wielowarstwową strukturą symboliczną i historyczną, i w podobny wielopoziomowy sposób artystka, jako rezydentka Zamku, zbudowała swoje instalacje wideo.

Papugi były na tej wystawie niczym promyk nadziei w mroku, most łączący artystkę i widza z lepszą przyszłością, która być może wszystkich nas czeka, gdy czas bezwzględności się skończy, a jakiś most pozwoli nam przedostać się na drugą stronę.

Częścią gotyku jest również groteska – i rzeczywiście, elementy komediowe pojawiły się w niektórych salach wystawy, na przykład w różnych miejscach artystka umieściła 12 kolorowych figurek papug. A jednym z *Drżących portretów* było wideo, którego bohaterem jest piękny dalmatyńczyk sfilmowany w salach Zamku i grający łapą w piłkę. W pokoju brzozowym umieszczone zostało także wideo pod tytułem *Antonina*, będące fragmencem najnowszego filmu o tytule *Bezwzględne cechy podobieństwa*. Ta nazwa to oczywiście nawiązanie do *Względnych cech podobieństwa* – monumentalnego cyklu kobiecych portretów i autoportretów, nad którym Gustowska pracowała od lat 70. do 1990 roku, tworząc fundamenty intermedialnej i feministycznej sztuki za żelazną kurtyną. *Antonina* była jedynym rozwiniętym portretem kobiecym na wystawie. To również najbardziej autobiograficzna część ekspozycji, *Antonina* to bowiem drugie imię artystki oraz imię jej prababci, pochodzącej z Włoch

arystokratki, Antoniny de Lodi. W wideo *Antonina* oglądaliśmy kobietę wędrującą po wnętrzach Zamku podczas remontu i kontemplacyjnie mu się przyglądającą. To zapewne alter ego samej artystki, która musiała w podobny sposób chodzić po Zamku jako rezydentka w czasie jego renowacji. W ramach tej pracy na chwilę wstrzymany został czarno-biały ciąg wszystkich filmów. Zbliżenie na twarz kobiety ukazywało siedzącą na jej ramieniu papugę. W tej scenie powróciły barwy! Papugi na tej wystawie były niczym promyk nadziei w mroku, most łączący artystkę i widza z lepszą przyszłością, która być może wszystkich nas czeka, gdy czas bezwzględności się skończy, a jakiś most pozwoli nam przedostać się na drugą stronę.

—
Paweł Leszkowicz

Izabella Gustowska, *Bezwzględne cechy podobieństwa*, widok wystawy, dzięki uprzejmości Centrum Kultury Zamek w Poznaniu



KOŚCIÓŁ NIHILISTÓW, Martwi wszystkich narodów, łączcie się!

Rondo Sztuki, Katowice
kurator: Adrian Chorębała
29 stycznia – 7 marca 2021



Kościół Nihilistów, *Martwi wszystkich narodów, łączcie się!*, widok wystawy fot. Barbara Kuśka, dzięki uprzejmości Galerii Rondo Sztuki w Katowicach

Narracja kultowego filmu Ridleya Scotta *Łowca androidów* z 1982 roku, opartego na motywach powieści Philipa K. Dicka zatytułowanej *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*, rozgrywa się w 2019 roku. To niezwykle, jak w dystopijnych wizjach przyszłości wyobrażano sobie to, co dla nas w czasie rzeczywistym jest już minione. W 2021 roku daleko nam do rozbłyskujących neonami, brutalistycznych, kiczowato-eklektycznych przestrzeni miast czy zniewalających, ale i niebezpiecznych cybernetycznych organizmów, które wyłapywać i niszczyć ma właśnie łowca androidów. Jednak jeśli przyjrzeć się tej postludzkiej propozycji nieco bliżej, dostrzeżemy, że zarówno logika opresyjnej władzy, maszynowa hybrydyzacja rzeczywistości, jak i biopolityczny terror są nam przecież na wskroś bliskie. Czy aby słowa przeznaczonego do likwidacji

filmowego replikanta Roya: „Ciekawe doświadczenie żyć w strachu, oto co czuje niewolnik”, nie stanowią horyzontu współczesnego doświadczania rzeczywistości? Swoistą hybrydę tego, co czysto fikcyjne w warstwie wizualnej, ale niepokojąco realne w obszarze znaczeniowym, odnaleźć można było na wystawie *Martwi wszystkich narodów, łączcie się!* Kościoła Nihilistów, kuratorowanej przez Adriana Chorębałę w katowickim Rondzie Sztuki. Kościół Nihilistów, a więc wrocławska parareligijna grupa artystyczna, stanie się dla mnie figurą tytułowych łowców androidów czy raczej dwóch łowców i łowczyni, bo w skład kolektywu wchodzi Justyna Baśnik-Andrzejewska, Paweł Baśnik i Jędrzej Sierpiński. Tyle że owa figura zostanie tutaj nieco przeformułowana względem literacko-filmowej wersji.

Kościół Nihilistów jest, według mnie, jednym z ciekawszych zjawisk artystycznych, jeśli chodzi o młodą sztukę w Polsce. Ich konsekwentnie rozwijana trashowa estetyka z cyberpunkowym sznytem realizuje się w malarstwie, podejściu do przestrzeni – bo Kościół Nihilistów jest też nomadyczną galerią oraz zespołem kuratorskim – jak również w wideo o charakterze dokumentalno-reportażowo-performerskim na youtube’owym kanale przemijam tv. W ich podejściu do medium, displayu i performatywności odbijają się echa estetyki warszawskiej Galerii Śmierć Frajerom, której zresztą byli członkowie brali udział w wydawniach czy wystawach realizowanych wspólnie z Kościołem. Podejście to opiera się w dużej mierze na spójności estetycznej prac i przestrzeni, w której są pokazywane. Często odbiega ona od klasycznego white cube’a na rzecz industrialnych czy opuszczonych miejsc. Dlatego można było mieć obawę, że wystawa w Rondzie Sztuki przez swoje tradycyjne instytucjonalne ramowanie przestrzeni straci wywrotowy potencjał i trashową estetykę Kościoła Nihilistów. Tak się jednak nie stało. Co więcej, niewielka przestrzeń została rozegrana nie tylko obrazami, ale i instalacjami z przedmiotów znalezionych, które można byłoby tu nazwać resztkami czy odpadami rzeczywistości. Jednak paradoksalnie owe odpady stały się tu (dosłownie!) podatnym gruntem do stworzenia dystopijnej wizji – bo to na kawałkach strzaskanych nagrobków, cmentarnych kamieni oraz wypalonych zniczy rozpościerała się wystawa Kościoła Nihilistów. Efektem była bardzo spójna, konsekwentna i ciekawa propozycja pokazująca charakterystyczną dla Kościoła Nihilistów malarską estetykę. I to bez popadania w często wybrzmiewający w przypadku wystaw malarstwa banał white cube’a.

Już przy samym wejściu na wystawę pojawił się jasny komunikat wyznaczający jej kierunek – *Homo Deus* Pawła Baśnika. Wielkoformatowy obraz ukazuje monstrualną maszynowo-człowieczą – albo raczej boską, jak wskazywałby tytuł – hybrydę. Być może to właśnie połączenie człowieka i maszyny daje obraz nowego boga lub bogini, bo właściwie *homo deus* Baśnika jest postacią androgyniczną. Zaraz za nim jako rodzaj malarskiego rewersu znajdował się *Feniks* – przeskalowany mityczny ptak, będący przecież symbolem ponownych narodzin. Te oraz pozostałe obrazy Baśnika, w których splatają się motywy naukowe i fantastyczne, człowiecze i maszynowe czy wątki życia i śmierci, stanowią reminiscencje literacko-filmowych surowych wizji postapokaliptycznej, postludzkiej rzeczywistości. Jedna z namalowanych przez niego maszyn przypomina mi gigantycznego robota z *Ghost in the Shell* – mangi Masamune Shirowa, później anime Mamoru



Kościół Nihilistów, *Martwi wszystkich narodów, łączcie się!* widok wystawy, fot. Barbara Kubska, dzięki uprzejmości Galerii Rondo Sztuki w Katowicach

Oshiiego i wreszcie zachwycającego wizualnie filmu Ruperta Sandersa. A jeśli już mowa o estetyce anime, to ta w całej okazałości pojawia się u Jędrzeja Sierpińskiego, biorącego na warsztat jeden z najpopularniejszych motywów japońskiej popkultury, czyli kobiecego cyborga. Zresztą jedna z kultowych cyborgiń, która zмага się ze swoją cybernetyczną tożsamością, pochodzi właśnie z *Ghost in the Shell*. Manga Shirowa i anime Oshiiego (w filmie Sandersa wątek ten został zmarginalizowany i dość mocno spłaszczony) stawiają podobne pytanie jak powieść Dicka, na podstawie której nakręcony został *Łowca androidów*. Czy androidy śnią o elektrycznych owcach, czy ich horyzont rzeczywistości wyznaczony jest przez zupełnie inne od ludzkiego doświadczenie poznawcze? I wreszcie czy cyborg jako ewolucyjny fenomen, który zyskał samoświadomość, jest w stanie wytworzyć coś takiego jak dusza, która często staje się stawką w grze postapokaliptycznych narracji? Cyborgini Sierpińskiego nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, puszcza natomiast do nas oko, robiąc dziubek i wykonując charakterystyczny gest dłonią – *victory hand* z wyciągniętym wskazującym i środkowym palcem. Warto w tym kontekście przywołać nietracące na aktualności słowa Donny Haraway

Kościół Nihilistów zupełnie inaczej niż kościoły, które kojarzymy na co dzień, nie moralizuje, nie przestrzega, nie represjonuje, ale snuje opowieść o pozornie mrocznym postświecie, w którego mroku można jednak odnaleźć wzniosłość, piękno i potencjał wyzwalającej subwersji.

z *Manifestu cyborgów*, opublikowanego w 1985 roku. Autorka traktuje cyborga jako figurę emancypacyjną i określa go jako fikcję odwzorowującą naszą społeczną i cielesną rzeczywistość oraz źródło wyobrażeń, które dają nadzieję na wiele owocnych połączeń, otwartość czy zniesienie dotychczasowych społeczno-politycznych ograniczeń. „Opowiadał się za przyjemnością w rozmywaniu granic i za odpowiedzialnością za ich konstruowanie” – pisze Haraway, podkreślając, że w gruncie rzeczy cyborgami jesteśmy my wszystkie i wszyscy jako chimery, wymyślone oraz sfabrykowane hybrydy naszych czasów.

Justyna Baśnik-Andrzejewska jako jedyna z kościelno-nihilistycznej trójki odchodzi od figuratywnych przedstawień, malując gradientowe, tribalowe motywy. Zawężona, kontrastowa kolorystyka wijących się tribali (głęboka czerwień zestawiona z ciemnymi barwami) i bardzo precyzyjna forma obrazów sprawia, że mają one w sobie coś medytacyjnego, a jednocześnie agresywnego. To właśnie prace Baśnik-Andrzejewskiej zrobiły na mnie – za sprawą tego rodzaju napięcia – największe wrażenie. Zestawione ze sobą w różnych formatach, zajmowały całą ścianę i wyglądały trochę jak trashowe freski nowej trashowej świątyni. Jeśli artystce złożono by kiedyś propozycję umieszczenia jej prac w jakiejś kaplicy – najlepiej w wielkoformatowym tryptyku (tutaj ukłon w stronę bezwyznaniowej kaplicy Rothko w Houston), to z wielką chęcią bym się wybrała do takiego miejsca. Choć w sumie po co miałyby czekać na propozycję? Jako członkini Kościoła Nihilistów może zrobić własną.

Trzy zupełnie różne estetyki malarskie spajały tanatologiczne instalacje, na których obrazy wyrastały niczym na gruzach swoistego cmentarzyska. Odnaleźć można tu było stare płyty nagrobne, obrzydliwe sztuczne kwiaty, wypalone znicze czy porozrzucane kamienie, które momentami stapały się z rozlaną gdzieś na ich powierzchni malarską materią. Motyw hybrydyzacji uwidaczniał się na wystawie na wielu poziomach.

Tytuł ekspozycji: *Martwi wszystkich narodów, łączcie się!* jest oczywistym nawiązaniem do hasła z *Manifestu komunistycznego*. Tyle że wezwanie do rewolucji dotyczy tutaj nie wykreowania komunistycznej utopii, a raczej postludzkiej, płynnej,

nomadycznej rzeczywistości, w której śmierć bynajmniej nie jest końcem (powróćmy w tym miejscu do *Feniksa* Baśnika). Jeśli przytoczyć zdanie poprzedzające słynną odezwę Karola Marksa i Fryderyka Engelsa: „Proletariusze nie mają w niej [to jest w rewolucji] nic do stracenia prócz swych kajdan”, to staje się ona bliska przytoczonej wcześniej wypowiedzi replikanta Roya. Kościół Nihilistów, który nazwałam łowcami androidów, stawia sobie za cel nie wyłapywanie i unieszkodliwianie produktów patologicznego systemu, które przecież same w sobie patologiczne nie są, ale raczej ekspozowanie oraz afirmowanie niepokojącej, płynnej, hybrydycznej natury dystopijnego świata. Zresztą ostatecznie tego rodzaju zmiana perspektywy dotyczy również tytułowego łowcy z filmu Ridleya Scotta. Kościół Nihilistów zupełnie inaczej niż kościoły, które kojarzymy na co dzień, nie moralizuje, nie przestrzega, nie represjonuje, ale snuje opowieść o pozornie mrocznym postświecie, w którego mroku można jednak odnaleźć wzniosłość, piękno i potencjał wyzwalającej subwersji.

Katarzyna Oczkowska

ZUZANNA BARTOSZEK, Autoportret (Anatomia poetki)

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
5 marca – 3 maja 2021
kurator: Adam Mazur

Od roku szaleje pandemia, od pół roku w większym lub mniejszym nasileniu trwa Strajk Kobiet, chorych w szpitalach jest coraz więcej, polski rząd nie radzi sobie z zarządzaniem państwem, a kolejne wprowadzane przez partię rządzącą ustawy są coraz bardziej absurdalne. Tymczasem na najwyższym piętrze Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie za sprawą wystawy Zuzanny Bartoszek możemy przenieść się do zupełnie innego świata, w którym wszystkie te problemy wydają się nieistotne i w którym – pozornie – nic się nie dzieje.

„Ze wszystkich na ziemi wybrałam właśnie siebie” – słysząc początek jednego z wierszy czytanych przez autorkę, które w formie nagrań towarzyszą ekspozycji. Zuzanna Bartoszek jest zarówno artystką wizualną, jak i poetką, a *Autoportret (Anatomia poetki)* to pierwsza jej tak duża wystawa, która łączy obie dziedziny. Na pierwszy rzut oka można odnieść wrażenie, że stykamy się na niej z bląhą codziennością, drobnymi sprawami, które urastają do rangi wielkich problemów. Bartoszek opowiada o skali mikro, zwyczajnej codzienności. Co wybrzmiewa szczególnie mocno w pandemicznym czasie marazmu, kiedy tkwimy uwięzieni w domach jak w bańkach, odcięci od świata zewnętrznego.

Codzienne sytuacje artystka wynosi do rangi barwnych spektakli wizualnych, w których intensywne kolory zamieniają zwyczajne wydarzenia w surrealistyczne zjawiska. Kiedy maluje, decyduje, co jest najważniejsze, wysuwa na pierwszy plan detale, w tle ukrywa resztę scenarii, ale i bohaterów. Tytułami nadaje pracom drugą warstwę znaczeń, żonglując narracją i tym, co obserwator(ka) może zobaczyć za pierwszym razem, a co dostrzeże po jakimś czasie wpatrywania się w obraz.

Bartoszek maluje farbami olejnymi na płótnie lub gwaszem na papierze. Wykonane w tej drugiej technice prace wyglądają jak zapiski, przygotowane na szybko kadry, obficie zamalowane kartki. Pierwsze sprawiają wrażenie, jakby powstały w sposób niemal medytacyjny – skrupulatnie zamalowane płótno, intensywne kolory, wyróżnienie detali, zamazanie rzeczy nieistotnych lub tych, których nie chce się pamiętać. Jak *Autoportret z MP3*, w którym odtwarzacz, dziś relikw sprzód 10 lat, rzuca się w oczy najbardziej, a w tle widzimy najeżoną postać i niewyraźny wakacyjny krajobraz, opowieść o zezłoszczonej nastolatce na rodzinnej wycieczce.

Prace z sopockiej wystawy powstawały przez ostatnie dwa lata, ale przywołują historie z różnych okresów. *Stalowa wola* może opowiadać o nieporadności, decyzyjnym uwięzieniu albo o tkwieniu w stanie zawieszenia. *Co Ty widziałeś na imprezie* jako jedna z nielicznych prac wpisuje się w aktualny dyskurs, opisywany chociażby przez Rebeccę Solnit. To zestawienie dwóch rozbieżnych perspektyw: niewyraźne wspomnienie po jednej stronie i traumatyczna, krwawa historia z ucieczką w tle po drugiej.

Bartoszek maluje surrealistycznie, sięga po abstrakcję, ale z tej ostatniej wyłaniają się jak najbardziej realne sytuacje. Tak jakby opowiedzenie o nich wprost było niewystarczające; trzeba nasycić je formą, wizualną opowieścią – wtedy zyskają wyraźną dramaturgię. Jak sugestywny *Czerwony pokój*, pocięty w mroczną szachownicę, a jednocześnie pusty. Albo *Przyjaciele czekający na mnie na zewnątrz*, jedna z najciekawszych prac na całej wystawie. Za pustym holem wyglądającym jak sala w opuszczonym pałacu widać tłoczące się postaci, jakby czekające na jakieś wydarzenie, coś, co ma zaraz nastąpić. Patrzymy na tę sytuację z perspektywy bohaterki i zastanawiamy się razem z nią: wyjść do nich z ciszy i melancholii w gwar rozmów i small talków czy zostać w tej chłodnej i spokojnej przestrzeni?

Najlepszym na wystawie obrazem, który zostaje na długo w pamięci, jest *Widok na krowę z samochodu rodziców* – banalna sytuacja oglądania świata z tylnego fotela pojazdu. Perspektywa, uproszczenie świata jedynie do dwóch kolorów – szarego wnętrza w kolorze tapicerki i błękitnej rzeczywistości z mijaną stojącą przy drodze krową – podkreśla funkcjonowanie samochodu-kapsuły, zamkniętego świata na czterech kółkach, z którego w okresie nastoletnim obserwuje się otoczenie, a to, co często niezauważalne (ogromny dach auta), urasta do rangi dominanty, determinuje postrzeganie rzeczywistości.

Bartoszek zazwyczaj w poszczególnych pracach bazuje na kilku kolorach, czasem jednak kładzie farbę gęsto i maluje zamasyście. Kontury postaci i miejsc są zamazane, niewyraźne – jakby malowane sytuacje nie były do końca jasne. Pod względem formalnym to obrazy proste, niekiedy lakoniczne, czasem z większą ilością detali – ważniejsze jest tu całościowe wrażenie, oddające atmosferę sytuacji, często podkreślaną pojedynczym

Zuzanna Bartoszek, *Afryka*, gwasz na papierze 42 x 30 cm, 2020
dzięki uprzejmości artystki | Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie



intensywnym kolorem. Dominują jednak barwy ciemne, mroczne – jeśli pojawiają się jaśniejsze, to w zamaszystej, psychodelicznej odsłonie, przeja-skrawiającej przedstawianą sytuację, jak w *Wisielcu*. Albo w dziwacznej, trudnej do zidentyfikowania scenerii z drzewem, sznurem (girlandą?) i zabudo-waniami w tle, nazwanej przekornie *Emo pejzaż*.

Bartoszek czasem maluje tak, jakby robiła to impulsywnie, pod wpływem chwili. Wtedy mozaika *Kawa i zgiełk* układa się w kubistyczne wzory, a spacer po mieście na obrazie *Łódź* jawi jako wyprawa w głąb surrealizmu z Salvadorem Dalim pod rękę. Frapujące są jej ujęcia stanów emocjonal-nych – jak *Chłopak w depresji i piesek AIBO*, w którym podzielona na różne barwy postać siedzi w bez-władnej pozycji obok elektronicznego czworonoga. Artystka przeświewa bohatera, pokazuje, jak wiele dzieje się w jego wnętrzu. Detalem potrafi zmienić wymowę sytuacji – gdy patrzy na pokój w *Mieszkaniu studenckim* przez pryzmat opróżnionej butelki albo maluje zaciemniony *Pokój nastolatka*, w którym poza łóżkiem i komputerem cały świat stracił znaczenie, ożywiają go tylko żółto-niebieskie barwy świecą-cego monitora. Wygląda jak świat nierealny, wyjęty z gry komputerowej. Niektóre z obrazów cechują rozmyta perspektywa i zniekształcony obraz – kon-kretnych sytuacji lub poszczególnych bohaterów

w procesie postprodukcji. Wejście do sali PGS – pozbawionej okien i naturalnego światła, z trochę przytłumionym oświetleniem – jest jak wejście do pokoju, miejsca intymnego, tajemniczego. Choć ogromne sale nieco to wrażenie zaburzają, a i prac na wystawie jest za dużo – w ich natłoku wiele się pomija, trudno uciec od wrażenia nadmiaru, stłoczenia treści, przez co zamiast skupić się na sugestywnym i ekspresyjnym przekazie, można się w tym chaosie pogubić. Wystawie na pewno dobrze zrobiłaby selekcja, tym bardziej że pokazywane w PGS prace są nierówne. A niektóre nawet nieco infantylne, jak te, w których artystka odbija ślady swoich dłoni i stóp: *Nagła ochota na wyskoczenie do wsi po deszczu* to praca utrzymana w ostrym pomarańczu z tłącą się pośrodku scenerią miasteczka, a w dosłow-nym *Zajmuję cały Twój pokój* proste i nieciekawe wnętrze mieszkania jest wypełnione śladami stóp i rąk, zanurzonych wcześniej w farbie. Ta banalność razi też w *Chciałabym mieć klucze do moich poprzednich domów*, w którym na pierwszy plan wysuwa się brązowa figura geometryczna w kształcie domu, do której okien przyczepione są... kłódki. Albo *FILTE* – akronim frazy *Falling in Love Too Easily* – z preten-sjonalną, bezradną, pokrojoną na części postacią wyobrazającą zniewolenie w związku. Zawieszone w wyeksponowanych miejscach, odwracają uwagę

Wystawa w Państwowej Galerii Sztuki jest tak enigmatyczna jak sama Bartoszek. Artystka opowiada o swojej zwyczajnej codzienności, którą formalnie przedstawia jako zestaw niezwykłych wydarzeń. „Zostałam powołana do tego, co robię/ sama przez siebie/ jestem szefem” – mówi w jednym tekstów.

zepchniętych na drugi plan. Tak jest w *Sąsiadce*, którą ogląda się przez wizjer, *Śtuczce*, w której za bohaterami przy drodze majaczy coś na kształt wieży Eiffla, albo w *Widoku szerokokątnym*, odwzoro-wującym złudzenie optyczne powstające, gdy zbyt długo bada się wzrokiem przestrzeń.

Warstwę znaczeniową wystawy poszerzają wiersze artystki, w części opublikowane także w towarzyszącym ekspozycji katalogu. Kilku-nastominutowe zapętlone nagranie wzmacnia odbiór poszczególnych obrazów, chociaż wiersze nie odnoszą się do nich bezpośrednio. Intymne teksty i obserwacje wręcz kontrastują z nimi swoją naturalnością. Jeśli na obrazach dominują żywe, psychodeliczne kolory, światy pełne surrealizmu i abstrakcji, to z głośników dobiega głos zareje-strowany po prostu w pokoju, bez upiększania

od innych, o wiele ciekawszych obrazów. Zwłasz-cza druga, mniejsza sala sprawia wrażenie, jakby prace były do niej wcisnięte na siłę, co kontrastuje z dobrym rozplanowaniem większej przestrzeni.

Prace Bartoszek potrzebują miejsca sprzy-jającego tematyce jej tekstów i obrazów. A skoro te są intymne i osobiste, o wiele lepiej odnalazłyby się w bardziej kameralnie zaplanowanym układzie pomieszczeń – być może podzielonym na mniejsze części, w formie pokoi, a nie ogromnej przestrzeni, w której intymny głos zdaje się ginąć. Także dosłownie, kiedy wiersze czytane przez poetkę są rozmywane z powodu akustyki sali. O wiele lepiej byłoby słuchać ich przez słuchawki, by skrócić dystans między autorką a odbiorcą, stworzyć wrażenie rozmowy. To zrozumiałe, że z powodu pandemii odsłuchiwanie nagrań przez słuchawki

Zuzanna Bartoszek, *Szpilki na zmyślonej przedśkolnej wykładzinie, gwasz na papierze* 30 x 21 cm, 2019, dzięki uprzejmości artystki i Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie



może budzić pewne obiekcje, szkoda jednak, że kurator i artystka nie pomyśleli o innym rozwiąza-niu, na przykład udostępnieniu nagrań w formie pliku możliwego do odsłuchania po opuszczeniu PGS na własnym smartfonie.

Bartoszek rozkłada swoje stany emo-cjonalne na części pierwsze. Urzeczywistnienie idei widać w obrazie tytułowym, najbardziej się wyróżniającym, w którym wspomniana anatomia jest uwzględniona naturalistycznie, jako wyrazisty zestaw czarnych elementów, jawiących się na tle błękitnej, bladej rzeczywistości jako to, co naturalne i prawdziwe: książka, łańcuszek, nogawka, miecz, serce i głowa. Wrażliwość i wyczulenie na detal.

Sopocka wystawa jest tak enigmatyczna jak sama Bartoszek. Artystka opowiada o swo-jej zwyczajnej codzienności, którą formalnie przedstawia jako zestaw niezwykłych wydarzeń. „Zostałam powołana do tego, co robię/ sama przez siebie/ jestem szefem” – mówi w jednym z tekstów. Można to też odnieść do jej wizerunku, który świadomie kreuje w mediach społeczno-ściowych czy w wywiadach i który został poka-zany w filmie *Serce miłości*. Jest to bez wątpienia wizerunek niezwykle barwny, do tego stopnia, że podczas oglądania wystawy w PGS chciałoby

się zapytać, co na niej jest atrakcyjniejsze: prace artystki czy ona sama?

Po powrocie do domu przeglądam wywiady z Bartoszek dostępne w sieci, w któ-rych artystka szczerze dzieli się opowieściami o swoim życiu, co poszerza pole percepcji obejrza-nej ekspozycji, a w zasadzie osoby, która za nią stoi. W przeważającej mierze obracają się one wokół samej artystki, w mniejszym stopniu dotyczą jej twórczości. Na facebookowym profilu Państwo-wej Galerii Sztuki Bartoszek w krótkich filmach opowiada o niektórych ze swoich obrazów, ale trudno nie odnieść wrażenia, że to raczej opowieść o jej życiu, a nie sztuce – tak jakby (powtórzmy) to autorka przykuwała uwagę bardziej niż jej dzieła. W innym filmie kurator, Adam Mazur, deklaruje, że Bartoszek to jedna z najciekawszych artystek młodego pokolenia. Jednak prezentacja w PGS nie dostarcza argumentów na poparcie tej tezy. Więcej znajdziemy ich w internecie, w katalogu wystawy czy podczas bezpośredniego spotkania z artystką na wieczorku poetyckim.

MARTA SMOLIŃSKA, Haptyczność poszerzona

Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku

Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS
Kraków 2020

W 2015 roku w toruńskim CSW Znaki Czasu miała miejsce wystawa *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*. Jej kuratorka, Marta Smolińska, zgromadziła prace 30 artystek i artystów reprezentujących kilka pokoleń: od Erny Rosenstein, Andrzeja Pawłowskiego i Aliny Szapocznikow po Pawła Matyszewskiego, Martynę Grzeszczak i Dawida Czyzcha. Wszystkie odwoływały się do zmysłów, w szczególności dotyku, ale też smaku.

Ekspozycja w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej miała być propozycją zaprezentowania innej historii sztuki polskiej, wykraczającej poza podziały utarte w krytyce i w badaniach nad twórczością po 1945 roku. Wystawa nie doczekała się własnego katalogu. Wydana niedawno książka Smolińskiej *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* jest jej rozwinięciem, a także propozycją wytyczenia teoretycznych ram dla tej nowej, haptycznej historii sztuki. Oryginalnym, intrygującym, imponującym pod względem ilości odwołań – od Johanna Gottfrieda Herdera, Aloisa Riegla i Heinricha Wölfflina po Georges’a Didiego-Hubermana.

Oczywiste może wydać się pytanie o rolę zmysłów w sztuce. Jednak najczęściej odwołujemy się do tylko do jednego: wzroku. Marta Smolińska pokazuje znaczenie innego zmysłu – dotyku. Od starożytności zwracano uwagę na jego rolę. Arystoteles podkreślał, że dotyk może istnieć bez innych zmysłów. Lecz – jak relacjonował Jacques Derrida – „bez niego żaden inny zmysł istnieć by nie mógł”.

Marta Smolińska sugeruje, by przez pryzmat haptyczności spojrzeć na dzieła i na ich sposób odbioru. Jednak autorka nie ograniczyła się do najczęstszego rozumienia haptyczności. Proponuje znacznie szersze jego rozumienie, wprowadzając też rozróżnienie między haptycznością i taktylnością. Haptyczny w takim ujęciu okazuje się wzrok, ale i smak, słuch czy węch, a nawet „całe ciało odbiorcy”. Jeśli tak jest, to – dodaje – „jako haptyczne mogą być interpretowane również zmysł kinestetyczny i zmysł równowagi” (s. 21).

Haptyczność poszerzona zwraca zatem uwagę na sferę dotąd trochę pomijaną. Wskazuje na nowe narzędzia interpretacyjne, podsuwa nieoczywiste

tropy. To wystarczający powód, by lekturę książki Marty Smolińskiej uznać za obowiązkową – choć niekonieczne poddawać się „haptycznej gorączce”, której sama badaczka uległa. Autorka często odwołuje się do własnego doświadczenia, wyniesionego z prac kuratorskich, ale także z namysłu nad własnym odbiorem dzieł. Połączenie teoretycznego namysłu z uważnym przyglądaniem się wybranym pracom to kolejna zaleta tej książki. Zaczyna się ona od opisu konkretnego dzieła – *Stymulatorów wrażeń nieadekwatnych* Andrzeja Pawłowskiego, którego istotą było budowanie u odbiorcy napięcia między tym, co widziane (szklany obiekt), a tym, co wyczuwane dotykiem (kawałek drewna); na silnym kontraście między informacjami, które docierają do mózgu przez oczy i przez dłonie. A gdyby rozwinąć idee Pawłowskiego? – zastanawia się Marta Smolińska. Gdyby na przykład dotykało się czegoś przyjemnego, a jednocześnie czuło się odrażający zapach? A gdyby „dotykając czegoś bardzo miękkiego – można było coś smakować, na przykład lizaka o twardej, gładkiej powierzchni?” (s. 12). Cała książka zbudowana jest na chwilami bardzo autorskiej analizie poszczególnych dzieł i ich odbioru, połączonej z autorefleksją oraz otwartością w stawianiu pytań, nawet tych ryzykownych.

Marta Smolińska w kolejnych rozdziałach analizuje haptyczne widzenie. Przygląda się na przykładach prac Sławomira Tomana i Marcina Zawickiego współczesnym *trompe-l’œils* i obrazom iluzjonistycznym. Analizuje wprowadzanie do obrazów przedmiotów znalezionych lub gotowych u Tadeusza Kantora, Tomasza Ciecierskiego czy Bartosza Kokosińskiego. Opisuje – jak ma to miejsce w przypadku Jadwigi Maziarskiej czy Włodzimierza Pawlaka – grę materią malarską, rozmaitymi deformacjami płaszczyzny dzieł, których powierzchnia, jak pisze, uwodzi i wabi zarówno oko, jak i dotyk. Skłania do nawiązania kontaktu z nią. Z kolei na przykładzie znanego cyklu *Sztuka konsumpcyjna* (1972–1975) Natalii LL oraz prac Anny Królikiewicz autorka rehabilituje zmysły uznane w sztuce za poślednie, wręcz zwierzęce, czyli smak i węch, przez wieki deprecjonowane, bo niemogące jakoby zapewnić estetycznej czy duchowej satysfakcji.



Autorka zajmuje się też pożądaniami i dotykową rozkoszą, przyjemnościami, jakie może dawać sztuka, nie tylko związanymi z erotyzmem. Bo, jak pisał przywołany przez Smolińską Juhani Pallasmaa, „oko bada, kontroluje i śledzi, natomiast dotyk zbliża i pieści” (s. 224). Wreszcie przygląda się dziełom, które działają przez dźwięk, które, jak w przypadku prac Konrada Smoleńskiego czy Aleksandry Ska, za pomocą słuchu wprawiają w drżenie całe ciało. Sprawiają, że dźwięk staje się fizycznie namacalny.

Już to krótkie wymienienie wybranych wątków i nazwisk artystów pokazuje obszerność problematyki poruszonej w książce. Co ważne, Smolińska przygląda się też działaniom nieoczywistym, jak próby ustanowienia „nowej wspólnej przestrzeni, w której człowiek będzie częścią natury”; łączeniu przez artystów tego, co ludzkie, z tym, co nieludzkie, zwierzęce,

biologiczne; budowaniu łączności z naturą, także za pośrednictwem tego najbardziej prymarnego ze zmysłów, czyli dotyku.

Marta Smolińska zwraca też uwagę na inne aspekty związane ze sferą haptyczności, jak zakaz dotykania obiektów na wystawach. Z własnego kuratorskiego doświadczenia wie, jak poważny jest to problem w przypadku dzieł powstających współcześnie, których twórcy zakładają aktywny udział odbiorców. Jednak jeszcze większym wyzwaniem są dzieła historyczne. W książce przywołany jest przykład wystawy prac Roberta Morrisa w londyńskiej Tate Modern – artysta zakładał, że widzowie będą wchodzić w interakcje z jego obiektami. Tutaj wyzwaniem były względy bezpieczeństwa odbiorców – standardy z nimi związane w wielu instytucjach świata Zachodu (także z powodów prawnych) są dziś mocno wyśrubowane. Tymczasem, należy dodać, najtrudniejszym

wyzwaniem, przed jakim stają instytucje wystawiennicze, jest jednak ochrona prac ze względu na ich wartość. Restrykcyjne wymagania sprawiają, że odbiór niektórych dzieł staje się szczególnie ułomny, czego przykładem mogą być kompozycje Adama Marczyńskiego z lat 70. ubiegłego wieku, których elementem są niewielkie kasetony. Można było je uchylać, otwierać i zamykać – pozwalało to odbiorcy tworzyć własną, oryginalną kompozycję. Dziś dzieła w zamiarze artyści „otwarte” ze względu na wystawiennicze ograniczenia stały się dla widzów „zastygłe” w bezruchu, wręcz „martwe”.

Zwrócenie uwagi na problem „zakazu dotykania” na wystawach to jeden z wątków przez Martę Smolińską zaledwie zasygnalizowanych, a jednocześnie skłaniających do głębszego namysłu, otwierających nowe obszary do refleksji. Jednak lektura książki przede wszystkim przywraca dzieła w ich fizycznym wymiarze. Zwraca uwagę na znaczenie bezpośredniego kontaktu z obiektami, bo tylko w ten sposób można odkryć w pełni ich haptyczny wymiar: od nierówności powierzchni po ich zapach. Każdy kontakt zapośredniczony – jak za pomocą cyfrowego

***Haptyczność poszerzona* zwraca uwagę na sferę dotąd trochę pomijaną. Wskazuje na nowe narzędzia interpretacyjne, podsuwa nieoczywiste tropy. To wystarczający powód, by lekturę książki Marty Smolińskiej uznać za obowiązkową.**

obrazu – w przypadku wielu dzieł jest bardzo ułomny. Marta Smolińska jest uważną obserwatorką. Potrafi też przekładać swe obserwacje na tekst. „«Przytula» poszczególne gąbki do siebie – okiem na koniuszkach palców dotykamy więc miękkich form, które dotykają siebie wzajemnie, co wpływa na intensyfikację haptycznych efektów” – pisze o cyklu prac Tomasza Ciecierskiego z lat 2012–2013. „Kolory poszczególnych gąbek lub pozostawienie na niektórych spośród nich niewypłukanej farby generują haptyczną przestrzeń i atmosferę pomiędzy odbiorcą a obrazem” (s. 120). To tylko jeden z bardzo sugestywnych opisów – pokazujący, jaki potencjał niesie ze sobą dostrzeganie haptycznego wymiaru sztuki.

Jest jednak w tej propozycji oglądu sztuki coś niepokojącego. Zasugerowane przez Martę Smolińską spojrzenie na pewno otwiera nowe możliwości interpretacyjne, ale jest to też propozycja spojrzenia na dzieła przede wszystkim od ich formalnej strony. Owszem, umożliwia to między innymi przywrócenie przede wszystkim ignorowanej kategorii przyjemności w kontakcie

ze sztuką. Jednak pewne istotne wymiary twórczości artystycznej, jak te polityczne czy społeczne, są niemalże nieobecne lub marginalizowane. Dobrym przykładem jest zaaprobowana przez Martę Smolińską interpretacja głośnej, wystawionej w 2009 roku w Hali Turbin Tate Modern instalacji Mirosława Bałki *How It Is*. Owszem, autorka zaznacza, że jest ona interpretowana jako czarna dziura, metafora Holocaustu lub opowieść o nielegalnych imigrantach przekraczających granice w zamkniętych ciężarówkach czy stłoczonych pod pokładami łodzi. To jednak tylko wspomnienie na marginesie, niemalże nieistotne. Według Smolińskiej *How It Is* jest przede wszystkim okazją do opowiedzenia o przeżyciach w kontakcie z tym dziełem, konfrontacją haptycznego, empatycznego podmiotu „z materialnością i gęstością mroku” (s. 334).

W książce znalazło się mnóstwo intrygujących interpretacji konkretnych dzieł, które na pewno powinny zapisać się w powszechnej pamięci. Jednak autorka wyznaczyła sobie dalekosiężny cel. Postawiła pytanie o kanon sztuki polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku. I przekonuje, że odejście od wzrokocentryczności prowadzi do jego przewartościowania. Czy rzeczywiście? W moim przekonaniu *Haptyczność poszerzona* nie zmienia dotychczasowych hierarchii polskiej sztuki ostatnich dekad – za sprawą pojedynczej publikacji czy

wystawy jest to zresztą właściwie nieosiągalne. Przyjęta przez autorkę zasada bardzo szerokiej formuły haptyczności sprawia, że wiele dzieł – jeżeli ograniczymy się do ich strony formalnej – można oczywiście za pomocą tej kategorii zinterpretować. W efekcie publikacja chwilami przypomina rozbudowany katalog, którego twórczyni postanowiła zebrać przykłady wszystkich możliwych „obiektów” do obserwacji. Marcie Smolińskiej udało się za to zmienić parytet płci – w książce omawia twórczość 37 artystek i 30 artystów. Proponuje też namysł nad płcią dotyku, jednak tylko w binarnym ujęciu (inne są zresztą w tej książce właściwie nieobecne). I ostatnia uwaga: propozycja „haptycznej” historii sztuki niesie ze sobą niebezpieczeństwo redukcji istotnej części współczesnej twórczości. I samej haptyczności, która przecież ma także społeczny, a nawet polityczny wymiar. Pomijając je, łatwo zredukować pozaformalne funkcje sztuki – co pewnie nie było celem autorki książki. I sprowadzić jej odbiór wyłącznie do bezpiecznej, przyjemnej kontemplacji. Smakowania jej, zmysłowej delektacji.

—

Piotr Kosiewski

Rzeźba w poszukiwaniu miejsca, widok wystawy, fot. Daniel Rumiancew
dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



Rzeźba w poszukiwaniu miejsca

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
1 lutego – 25 kwietnia 2021
kuratorka: Anna Maria Leśniewska

O czym właściwie jest *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*? Wbrew pozorom naprawdę niełatwo znaleźć na to pytanie rozsądną odpowiedź. Zdaniem kuratorki Anny Marii Leśniewskiej wystawa w Zachęcie opowiada o „tożsamości rzeźby polskiej ostatnich sześćdziesięciu lat”. Nie jest to jednak encyklopedyczny, chronologiczny pokaz kanonicznych prac i tendencji, tylko – jak rzecze Leśniewska – wizualny esej. Esey jednak, powiedzmy to sobie od razu, do tego stopnia nieprzemyślany, że wydaje się raczej projektem wychodzącym spod ręki studenta

pierwszego roku historii sztuki niż akademicki skrupulatnie podkreślającej swój badawczy staż w zajmowaniu się tematem rzeźby.

W wielu osobach już sam pomysł organizowania monumentalnej wystawy poświęconej tożsamości jednego klasycznego medium wzbudza wątpliwości, ale nie byłbym aż tak radykalny. Czy można zrobić dziś dobrą popularyzatorską, popową wystawę historyczną na temat poszerzonego pola współczesnej rzeźby? Można, jak najbardziej, jeszcze jak. Nie trzeba szczególnie głęboko grzebać

w historii, żeby przypomnieć sobie taką właśnie wystawę w samej Zachęcie, czyli *Nową rzeźbę?* Marii Brewińskiej sprzed dziewięciu lat. Tamta ekspozycja koncentrowała się na relacji współczesnej rzeźby do tradycji modernistycznej. *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca* jest przez Zachętę wpisywana w nieformalny cykl poświęcony konkretnym mediom – po *Splendorze tkaniny* Michała Jachuły i *Zmianie ustawienia* Roberta Rumasa. Zwłaszcza ta ostatnia jest dobrym przykładem mającego ręce i nogi historycznego blockbustera, przedstawiającego polityczne konteksty i formalno-technologiczną ewolucję scenografii zarówno teatralnej, jak i społecznej, stanowiącej między innymi oprawę publicznych wydarzeń, od propagandowych państwowych obchodów różnorodnych rocznic po pielgrzymki papieskie i imprezy sportowe.

Deklarowane przez Leśniewską ambicje były jednak nieco inne – *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca* ma bowiem opisywać współczesny status rzeźby, być istotnym autorskim głosem w dyskusji na ten temat, a na dodatek kuratorka „pragnie, aby tą wystawą wpisać polski idiom sztuki przestrzeni w powszechną historię sztuki”, jak dowiadujemy się z katalogowego wstępu. Czy Alina Szapocznikow, Teresa Murak czy Monika Sosnowska, których prace pokazano na wystawie, nie należą do powszechnej historii sztuki? Najwyraźniej te wszystkie wystawy w MoMA, pokazy na Biennale w Wenecji i prace w kolekcji Tate jeszcze nie wpisały ich w międzynarodowy kanon. Nie troskajcie się jednak, z pewnością zmieni to wystawa w Zachęcie.

Rzeźba w poszukiwaniu miejsca, widok wystawy, fot. Daniel Rumiancew dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



Pozwólcie, że przywołam jeszcze jeden dłuższy fragment owego katalogowego eseju: „Obecnie wyjątkowo płynny status pojęcia rzeźby staje się przedmiotem szczególnej uwagi, gdyż konieczne jest przyjrzenie się temu, czym stała się forma. Rzeźba została uwolniona z ograniczających ją konwencji, wskutek czego odnalazła swoje miejsce wszędzie – zarówno w monumentalnej realizacji, jak i niewielkim szkicu, w trwałym materiale bądź w postaci rysunku, ale też w inkorporowaniu fotografii czy filmu, co ukazuje niniejsza wystawa”. Jestem naprawdę ciekaw, dla kogo ów płynny status pojęcia rzeźby staje się dziś przedmiotem szczególnej uwagi, bo odnoszę wrażenie, że dla wszystkich poza Anną Marią Leśniewską jest to rzecz boleśnie oczywista od czasu *Rzeźby w poszerzonym polu* Rosalind Krauss. Z każdym kolejnym zdaniem w katalogu i salą na wystawie można jednak utwierdzić się w przekonaniu, że kuratorka ostatnie kilka dekad spędziła w komorze kriogenicznej i przedstawia nam swoje rewelacje świeżo po odmrożeniu.

Początek wcale jednak nie zwiastuje katastrofy. W holu galerii wita nas zestawienie dwóch prac ramujących całą narrację – przed klatką schodową stoją *Kobiety brzemiennie* Xawerego Dunińskiego, pod świetlikiem podwieszona jest praca *Płynąc z falami w kierunku równowagi* Izzy Tarasewicz.

Z każdą kolejną salą można utwierdzić się w przekonaniu, że kuratorka ostatnie kilka dekad spędziła w komorze kriogenicznej i przedstawia nam swoje rewelacje świeżo po odmrożeniu.

Postrobinowska, ściągnięta już z postumentu, choć wciąż dość tradycyjna grupa rzeźbiarska z brązu z jednej strony i przestrzenna instalacja, oparta na matematycznym rygorze i ilustrująca model filozoficzny w skrajnie syntetycznej formie z drugiej. Klasyka początku wieku XX i klasyka początku wieku XXI.

Właściwa opowieść również zaczyna się podręcznikowo – od Katarzyny Kobro i rzeźby redefiniowanej jako przestrzeń, a nie zamknięta bryła do oglądania z kilku perspektyw. Już w pierwszej sali, poświęconej właśnie zagadnieniu przestrzeni, wszystko jednak zaczyna się powoli sypać. Pomijam dość kuriozalną animację stworzoną przez Cypriana Piwowskiego we współpracy z historykiem sztuki Januszem Zagrodzkim, w której trójwymiarowy model jednej z kompozycji przestrzennych Kobro zostaje na koniec zmultiplikowany i zamieniony w dziwaczny konstruktivistyczny transformersa – przede wszystkim to sama aranżacja tej sali staje okoniem wobec rozważań o przestrzeni. Poza monumentalnym abakanem pośrodku sali niemal wszystkie prace przyklejone zostały do ścian i optycznie spłaszczono. To zresztą, jak przekonujemy się dalej, zasadniczy model displayowy na tej wystawie – jeden monumentalny kłoc pośrodku, mniejsze obiekty grzecznie w rzędzie wzdłuż ścian.

Aranżacyjną biedę dałoby się jednak wybaczyć, gdyby nie to, że w kolejnych rozdziałach gubi się też narracyjna spójność. Leśniewska operuje takimi kategoriami jak „żywioty”, jednak o do bólu klasycznym rozumieniu rzeźby wiele mówi fakt, że na przykład ziemię reprezentuje tu nie teoretyczna spuścizna po Robercie Smithsonie, a wielki kamor włączony do galerii przez Roberta Kuśmirowskiego. O szerszej opowieści na temat materiałów we współczesnej rzeźbie, jak choćby samozasklepiający się w sytuacji uszkodzenia beton z biologicznie czynną mieszkanką wykorzystywany przez Gizelę Mickiewicz, nie ma co marzyć.

Dalej kuratorka operuje między innymi tak wielkimi kwantifikatorami jak „człowiek”. W refleksji nad drugą po przestrzeni kluczową dla rzeźby kategorią, czyli ciałem, mieści się w tym przypadku symbolicznie zaznaczona perspektywa genderowa w kilku pracach Marii Pinińskiej-Bereś, kategoria ciała chorego, prekarne, reprezentowanego przez *Zielnik* Aliny Szapocznikow czy haptyczność i wyjście poza materialność w zapachowej instalacji Anny Królikiewicz. Można by się zżymać na brak szerszego rozwinięcia tych wątków choćby o perspektywę queerową, wszak aż się prosi, by Szapocznikow i Pinińską-Bereś dopowiedzieć na przykład *Strachami* Daniela Rycharskiego, trzymajmy się jednak tego, co na wystawie jest. A jest w rozdziale *Człowiek* obok wyżej wspomnianych między innymi *Prezydent* Pawła Althamera.

Kompletne wyabstrahowanie tej pracy z kontekstu społecznego tylko uwypukla całkowite pominięcie na wystawie wątku funkcjonowania rzeźby w przestrzeni publicznej.

A to w przypadku narracji roszczącej sobie pretensje do definiowania współczesnej kondycji akurat rzeźby jest nie tyle niedopatrzaniem, ile zwyczajnie piramidalnym absurdem. Zamiast refleksji nad rzeźbą w przestrzeni publicznej kuratorka raczy nas umiarkowanie produktywną teoretyczną kategorią „domu / pracowni”, pokazując między innymi monumentalną instalację fotograficzną Anny Zagrodzkiej prezentującą wnętrza pracowni wybranych artystek i artystów współczesnych.

O ile wykastrowanie pracy Althamera z kontekstu rzeźby społecznej można uznać za zabawną nieporadność, o tyle mniej zabawne jest ułożenie w jej sąsiedztwie między innymi drewnianych ludowych figur religijnych i afrykańskich masek. Samo wyjście poza kontekst globalnej Północy oraz rozszerzenie podręcznikowego kanonu o sztukę ludową i twórczość outsiderów jest oczywiście strategią jak najbardziej słuszną, problem w tym, że Leśniewska również i te prace kompletnie wyabstrahowuje z kontekstu. Innymi słowy, kuratorka nie rozszczelnia i nie kwestionuje modernistycznych kanonów na wzór weneckiego *Pałacu encyklopedycznego* Massimiliana Gioniego (2013), nie pokazuje twórczości outsiderów jako nacechowanej politycznie, różnorodnej i nowoczesnej formalnie, jak w wystawie *Po co wojny są na świecie*, którą w MSN (2016) przygotowały Katarzyna Karwańska i Zofia Płoska, ani nie traktuje sztuki ludowej jako mogącej współtworzyć historyczną narrację na równych prawach z pracami współczesnych artystów z samego jądra pola sztuki, jak na wystawie *pany chłopcy chłopcy pany* Magdaleny Ujmy i Wojciecha Szymańskiego w BWA Sokół (2016). Przeciwnie, trzon wystawy nadal podpira niekwestionowany kanon drugiej połowy XX wieku, a wrzucone tu i ówdzie zbiory drewnianych rzeźb ludowych czy kutych żelaznych krzyży pasują jak kwiatek do kożucha, rodzaj formalnej ciekawostki.

Co więcej, jako ciekawostkę kuratorka traktuje też prezentowaną w rozdziale *Ciało* kolekcję afrykańskich masek. Wydawałoby się, że zbiór niedatowanych masek z Afryki zupełnie wypranych z kontekstu i wrzuconych na wystawę jako dekoracyjne tło to coś, co po dekadach rozwoju studiów postkolonialnych i wszystkich dekolonizacyjnych dyskusjach w polu sztuki nie ma prawa się w poważnej instytucji w 2021 roku wydarzyć. Wtedy wchodzi Anna Maria Leśniewska, cała na

biało, swobodnie używająca określeń takich jak „sztuka prymitywna”, która owe maski prezentuje ze względu na, trzymajcie się mocno krzesel, „tkwiącą w nich pierwotną siłę wyrazu”.

Wystawę zamyka rozdział zatytułowany *Maszyna*, który z pewnością spodoba się miłośnikom retrofuturyzmu, jednak jako refleksja nad nowoczesnymi formami, materiałami i technologiami wydaje się kolejnym ponurym żartem. „Nowoczesnym” materiałem w oczach kuratorki jest na przykład... metal, który „wyzwolił nowe działania, nieobciążone tradycją rzeźby”. Gdyby ową stanowiącą punkt odniesienia tradycją były archaiczne kurosy, to i owszem, ale wzięwszy pod uwagę, że narracja wystawy (z pominięciem Dunikowskiego w prologu) zaczyna się od lat 60., można tylko coraz szerzej otwierać oczy ze zdziwienia. Najwyraźniej cała przedwojenna awangarda już się, zdaniem Leśniewskiej, do tradycji rzeźby nie zalicza (a klasyczny do bólu brząz do metali nie należy). Na wskroś nowoczesną technologią jest za to najwyraźniej telewizja – w rozdziale *Maszyna* znajdziemy między innymi *Telewizor powiatowy* Władysława Hasióra.

Show jednak kradnie w tym miejscu rekonstrukcja *Senstera* Edwarda Ihnatowicza z 1970 roku, kinetyczna rzeźba o kształcie robotycznego zwierzaka reagująca na ruch i dźwięk. Jako historyczny kontekst dla współczesnej sztuki praca Ihnatowicza jest oczywiście interesująca i warta pokazania, problem w tym, że ową współczesność reprezentuje tu równie oldskulowa kinetyczna rzeźba Piotra Jędrzejewskiego. Jeśli to ona, zamiast prac chociażby Agnieszki Kurant czy Weroniki Wysockiej, ma opisywać technologiczny horyzont w czasie, gdy Singapur patrolują robotyczne psy z Boston Dynamics, to tylko kolejny dowód na to, że kuratorka została najwyraźniej uwieczniona w mentalnym limbo wczesnych lat 70. i o technologii wie mniej więcej tyle co stereotypowy wuj proszący o skonfigurowanie nowego smartfona podczas wigilijnej wieszery.

Oczywiście żadna wystawa o tak szeroko zakrojonej perspektywie nie może być „kompletna”, jednak w tym przypadku nie chodzi o czepialstwo czy utyskiwanie na brak jednego czy dwóch artystów w danej części wystawy złożonej z około 100 prac, ale o zupełne prześlepienie całych zjawisk i momentów historycznych. Nawet jeśli da się jakoś zbudować mądrą wystawę o współczesnej polskiej rzeźbie, w której na liście artystek pod literą „O” zamiast Dominiki Olszowy znajdziemy Ludwikę Ogorzelec (choć mam co do tego wątpliwości), to już z pewnością nie da się tego zrobić, ignorując niemal zupełnie na przykład rzeźbę lat 80. spod znaku Koła Klipsa czy Neue Bierieminnost’. Leśniewska co prawda umieszcza na wystawie



Rzeźba w poszukiwaniu miejsca, widok wystawy
fot. Daniel Rumiancew, dzięki uprzejmości
Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

jedną pracę Knafa (*Koncert na trumnę* z 1999 roku), jednak szerszy kontekst dziedzictwa rzeźbiarskiej odmiany nowej ekspresji lat 80. ignoruje kompletnie. Tymczasem po fali rzeźby wyrastającej z postminimalizmu doprawionego teorią realizmu spekulatywnego to właśnie nowoekspresyjny idiom, tak jak kilka lat wcześniej w malarstwie, zaczyna być dla najmłodszego pokolenia coraz wyraźniejszym punktem odniesienia we współczesnej rzeźbie, co widać choćby w pracach Wiktorii Walendzik czy Jana Baszaka. Najlepszą metaforą merytorycznego poziomu *Rzeźby w poszukiwaniu miejsca* zdaje się eksponowana w materiałach promocyjnych nowa realizacja Oskara Dawickiego, który w pustych salach zamkniętej w czasie pandemii galerii bawił się z psem, radośnie aportującym piłkę z zamkniętymi w środku własnymi jądrami usuniętymi podczas zabiegu kastracji. Sami dopowiedzcie sobie, co jest czym w tej metaforze.

Piotr Policht

RÓŻA LITWA, Dwie wieże

Galeria Monopol, Warszawa
26 lutego – 30 kwietnia 2021

Delikatność prac Róży Litwy jest zwodnicza. Wystawy indywidualne tej artystki są natomiast nieczęste. Od czasu debiutu przed 13 laty odbyło się ich dosłownie kilka. Litwa to malarka, która przemawia przyciszonym głosem, zarówno jeżeli chodzi o obecność na scenie artystycznej, jak i ton wizualnej wypowiedzi. Kiedy jednak ten głos wybrzmiewa, to słucha się go w napięciu, a jego echo pozostaje w świadomości na dłużej. Ja miałem tak po *Dwóch wieżach*, które Litwa pokazała wiosną w Monopolu.

Brzmienie, echo, głos, ton – dźwiękowe metafory dobrze opisują wizualność prac Róży Litwy, która lubi posługiwać się w malarstwie frazami mającymi swoje odpowiedniki w muzyce. Chętnie buduje przedstawienia w oparciu o rytmy, loopy, rezonanse; podejrzewam, że jej niektóre prace dałoby się potraktować jak partytury i coś z nich zagrać. Nie przypadkiem również figury

ucha, ust i krtani odgrywały zawsze w ikonografii Litwy ważną rolę.

Litwa gra *piano*. Jej ulubionym medium jest olej na papierze; artystka pozwala wsiąkać farbie w powierzchnię kart. Zdarzało jej się używać także samego oleju, bez pigmentu; powstawały w ten sposób półprzeźroczyste widma malarskich gestów. Dziś jej przedstawienia są konkretniejsze, ale paleta malarki pozostaje rygorystycznie ograniczona. Szarość, która niemal nigdy nie osiąga nasycenia pełnej czerni. Chłodny błękit. Zgaszona czerwień, która kojarzy się z rdzawymi plamami krwi zaschniętymi na papierze. Fiolet przywodzący na myśl ślady gencjany. Kiedy pod koniec *Dwóch wież* w nowych pracach pojawia się nagle toksyczna żółć, aż mrużymy oczy na widok intensywności, od której zdążyliśmy się odzwyczaić.



Róża Litwa, Dwie wieże, widok wystawy, fot. Michał Matejko, dzięki uprzejmości Galerii Monopol w Warszawie



Róża Litwa, *Dwie wieże*, widok wystawy, fot. Michał Matejko
działki uprzejmości Galerii Monopol w Warszawie

Róża Litwa jest artystką figuratywną, i to w głębokim sensie tego pojęcia. Figura ludzka to nie tylko jej wielki temat i główny motyw ikonograficzny, lecz również podstawowa fraza jej języka wizualnego.

Spotkania z twórczością Róży Litwy są na tyle rzadkie, że kiedy już się przydarzają, mają dla mnie walor świeżego odkrycia, dokonywanego wciąż od nowa: za każdym razem jestem pod wrażeniem plastycznej jakości jej propozycji. Rozumiane w ścisłym sensie kompetencje i wrażliwość plastyczna nie są niezbędne do zaistnienia w malarstwie, czego dowodem są kariery wielu osób zajmujących się w Polsce tą dziedziną, ale – umówmy się – takie zdolności w uprawianiu sztuki przecież nie przeszkadzają. Litwa przykuwała uwagę wysoką kulturą malarską już w 2008 roku, kiedy debiutowała w Galerii m². Dziś to ta sama malarka – Litwa nie należy do artystek,

które wymyślają się wciąż od nowa, jej metoda polega raczej na konsekwentnym pogłębianiu raz podjętej problematyki. Malarka jest więc ta sama, ale nie taka sama, tylko bogatsza o kilkanaście lat doskonalenia swojego wizualnego języka – i doświadczenie to widać w *Dwóch wieżach*.

Chciałoby się powiedzieć, że aż przyjemnie popatrzeć na prace kogoś, kto z takim kunsztem porusza się w granicach własnego, świadomie zdefiniowanego malarskiego uniwersum.

Ale czy na pewno przyjemnie jest patrzeć na prace z *Dwóch wież*?

Litwa jest artystką figuratywną, i to w głębokim sensie tego pojęcia. Figura ludzka to

nie tylko jej wielki temat i główny motyw ikonograficzny, lecz również podstawowa fraza języka wizualnego, w którym formułuje wypowiedzi artystyczne. Wiele jej prac to kompozycje na pierwszy rzut oka ornamentalne, jednak wzory te powstają w drodze manipulowania przedstawieniem postaci, które jest multiplikowane, odbijane, obracane tak długo, aż zmieni się w pozornie abstrakcyjne układy, w których pobrzmiewa echo rozet, maswerków, a nawet swastyk. Artystka poddaje przedstawienia postaci nie tylko zwielokrotnieniu, ale również fragmentaryzacji; *Dwie wieże* pełne są wizerunków oczu bez głów, serc bez ciał, ust bez twarzy, mózgów bez czaszek. Ludzkie figury Litwy są pozbawione tożsamości; to nie bohaterowie jej prac, lecz rodzaj wizualno-symbolicznej materii.

Tytułowe wieże również zbudowane są z ludzi, a właściwie – ludzików. Tym razem Litwa porzuca bowiem ulubiony olej na papierze i sięga po surową nieszkliwioną ceramikę. Z tego materiału artystka buduje konstrukcje przypominające dwie wieże gotyckiej katedry, ale i dwie ludzkie piramidy z jakiegoś upiornego cyrku. Jedna z tych wież stoi stabilnie, ale druga odchyła się niebezpiecznie od pionu, jakby skomplikowana budowla wzniesiona ze splecionych ciał miała zaraz zawalić się pod własnym ciężarem.

Przejście z papieru do małej formy rzeźbiarskiej oznacza zmianę artystycznej materii, ale nie poetyki ani tematyki. Rzeźby Litwy są o tym samym, o czym od lat opowiadają jej prace balansujące na pograniczu malarstwa i rysunku. To pokrewieństwo widać było aż nadto wyraźnie na ustawionym w Galerii Monopol stole; ceramiczne figurki stały wokół położonych na blacie prac na papierze; niektóre rzeźby wchodziły na obrazy. Kiedy Róża Litwa kreśli farbą postaci, nie obdarza ich wprawdzie tożsamością, ale potrafi tchnąć w nie rodzaj bezosobowego, biologicznego życia. Ta sama operacja udała się artystce w eksperymentach z ceramiką. Ulepione przez nią figurki, bardziej golemu niż osoby, komponowane są często w pary i grupy oraz ukazane w rozmaitych relacjach, uściskach i splotach. W niektórych z nich doszukać się można oznak miłości albo pożądania, inne jednak przedstawiają sceny opresji, uwikłania w siebie nawzajem, a nawet przemocy.

W imaginarium Róży Litwy zawsze obecna była pewna ambiwalencja. Jej wizualnie uwodzący sposób obrazowania miał wymiar liryczny, ale podszyty był również niepokojem, mrocznym potencjałem ukrytym w delikatnej materii prac. Na *Dwóch wieżach* subtelność została, ale próżno tu szukać liryki – w grę wchodzi już nie tyle niepokój, ile drapieżność i deliryczna atmosfera koszmaru. Czy jest to koszmar senny? Litwa, ze

swoim upodobaniem do powtórzeń, zwielokrotnień oraz hybrydalnych, alternatywnych anatomii, ma w swoim DNA surrealistyczny gen. W wypadku wystawy w Monopolu byłyby to jednak raczej sen na jawie niż oniryczna wizja. Oczywistym punktem odniesienia dla skądinąd odrealnionych wyobrażeń z tej wystawy jest rzeczywistość życia zbiorowego. Czym innym są bowiem zwielokrotnione postaci, ornamenty i wieże budowane z figur ludzkich jak nie alegorią człowieczeństwa zredukowanego do elementu pewnego systemu? Przy czym trafniejsze wydaje się tu pojęcie tłumy niż społeczeństwa. Nie chodzi bowiem o samoświadomy społeczny organizm, lecz o zbiór ciał, oczu, uszu, serc, ust i zębów – rezerwuar form, zasoby ludzkie tworzące rodzaj plastycznej biomasy. Jesteśmy zatem w porządku biopolitycznym, w rzeczywistości, w której postaci ludzkie nie posiadają podmiotowości, mają jedynie emocje. Litwa pokazuje człowieka dokonującego zdecydowanego afektywnego zwrotu, ale w jej interpretacji trudno doszukać się w tej hiperemocjonalności emancypacyjnego potencjału. Przeciwnie, w perspektywie jej prac podążająca za afektami zbiorowość jawi się jako uprzedmiotawiana i przebodźcowana, posiadająca niczym nieosłonięte mózgi oraz zbyt wiele oczu i zbyt wiele ust, a zbyt mało twarzy i tożsamości. Oto rozedrgane, podatne na manipulacje „nagie życie”, z którego biopolityczny reżim buduje swoje chwiejne wieże.

W towarzyszącym wystawie tekście Monopol proponuje oglądanie prac Róży Litwy na tle bieżących wydarzeń, w kontekście lęków i frustracji związanych z pandemią, w świetle gniewu prowokowanego przez wydarzenia polityczne, a także dezorientacji i kryzysu poznawczego wywołanego informacyjnym chaosem, strumieniami fake newsów i dyskursów odwołujących się do emocji z pominięciem krytycznego rozumu. Taka interpretacja wchodzi w grę, nie jest nadużyciem. W dobie sanitarnych reżimów, ale również takich sporów, jak konflikt wokół praw reprodukcyjnych czy swobody do samookreślenia tożsamości płciowej człowieka, biopolityka od dawna przestała być akademickim pojęciem, ewoluowała natomiast w zasadę, która organizuje życie publiczne. Sama Litwa jednak takiego zawężonego odczytania nie tylko nie narzuca, ale nawet go nie podpowiada. Pozostawia raczej taką możliwość, na wypadek gdyby ktoś potrzebował do odbioru jej prac punktu zaczepienia w aktualnych realiach. To kolejna rzecz, która artystce udała się w *Dwóch wieżach*, bo wystawa jest rzeczywiście w tych realiach solidnie umocowana, a jednocześnie aktualność i doraźne skojarzenia przekracza, o co w sztuce przecież ostatecznie chodzi – nieprawdaż?

Stach Szablowski



Kinga Michalska, *Miri* z cyklu *Diary*, 2011–2021, dzięki uprzejmości artystki i galerii lokal_30 w Warszawie

Poganki

lokal_30, Warszawa
24 kwietnia – 5 czerwca 2021
kuratorka: Agnieszka Rayzacher

Podobno zawartość plemników w męskiej spermie od lat drastycznie spada, od 1973 roku obniżyła się o 60 procent. Przyczyną są między innymi chemikalia zawarte w przedmiotach codziennego użytku, ale mnie ta informacja zainteresowała z innego powodu. Spadek płodności to mniej dzieci, a mniej dzieci równa się więcej wolności dla kobiet. Brutalne, lecz prawdziwe. Dołączmy do tego rozwijającą się bardzo szybko technologię umożliwiającą rozwój płodu poza macicą kobiety – między innymi da się wyhodować organiczną błonę maciczną, trwając też badania nad tym, czy ciężę będą mogli donaszać mężczyźni – a będziemy mieli wreszcie prawdziwą drogę do emancypacji.

Choć macierzyństwo nie jest bynajmniej głównym tematem *Poganek* – jest nią miłość

i pożądanie kobiet do kobiet – to jako miłość „nieprodukująca” dzieci i pożądanie okazywane poza kontekstem prokreacji każe zadać i takie pytania. Inspiracją do zorganizowanej w lokalu_30 wystawy stały się niedawne wydarzenia polityczne w Polsce dotyczące praw reprodukcyjnych kobiet i praw osób LGBTQ+, i ten drugi wątek, queerowy, jest tutaj kluczowy. Agnieszka Rayzacher, kuratorka wystawy, tłumaczy, że ważnym bodźcem do podjęcia tego tematu było aresztowanie Margot, budzącej skrajne emocje niebinarnej aktywistki, do którego doszło na ulicy Wilczej w Warszawie, czyli tej, przy której kilkadziesiąt metrów dalej znajduje się lokal_30. Zaczynam jest też tutaj Seminarium Feministyczne, współprowadzone przez Rayzacher oraz krytyczki i kuratorki, takie jak Magdalena Ujma, czy artystki,

jak Zuzanna Janin. To tam wykluwają się idee i pomysły na kolejne wystawy w lokalu_30, które od lat krążą wokół tematów feministycznych.

Innym impulsem była śmierć pionierki krytyki feministycznej w Polsce, nieodżałowanej Marii Janion. Uczyniła ona polską historię – i historię literatury – na powrót „sexy” dla pokoleń młodych badaczy, a przede wszystkim badaczek. To dzięki badaniom profesor Janion rozwinęła się krytyka queerująca pozytywizm, na popularności zyskała postać Marii Komornickiej aka Piotra Odmieńca Własta, jednej z nielicznych otwarcie transseksualnych osób dziewiętnastowiecznego życia publicznego w Polsce, którą/którym zajmowała się Izabela Filipiak, obecnie Morska, pisarka otwarcie queerowa i lesbijska. W tym alternatywnym queerowym panteonie od dłuższego czasu figuruje też Maria Konopnicka, której relacja z malarką Marią Dulębianką od lat jest już postrzegana jako coś więcej niż przyjaźń i kohabitacja, oraz Narcyza Żmichowska, pionierka sufrażyzmu i feminizmu w Polsce, założycielka grupy tak zwanych entuzjastek, skupiającej warszawskie emancypantki w Polsce czasu rozbiorów. To właśnie Żmichowska jest autorką powieści *Poganka*, od której tytuł wzięła wystawa. Jak się okazuje, Żmichowska była także osobą queer, której korespondencja z uczennicami i współpracownikami jasno wskazuje nie tylko na przyjacielską zażyłość. Oczywiście trudno tę relację precyzyjnie uchwycić, gdyż, jak pisała poetka i feministka Adrienne Rich w swojej książce *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience*, kobiecie pożądanie trafniej określa pojęcie kontinuum, czyli ogół relacji kobiet z kobietami, od tych dyktowanych przez więzy krwi, przez przyjaźń, aż do miłości i relacji seksualnych. Lesbijstwo nie zawsze musi polegać na pożądaniu genitaliów drugiej kobiety i seksualnym skonsumowaniu związku. Więc choć dziś nie wiemy, jak dokładnie związku Konopnickiej czy Żmichowskiej przebiegały i wyglądały, prawdą jest, że zawiązały one niezwykle intensywne relacje z różnymi kobietami.

Poganka, powieść napisana trudno przyswajalnym dziś językiem, to gotycki romans opowiadający o Beniaminie, młodym mężczyźnie ryzykującym wszystko – swoją reputację, pozycję społeczną, a w końcu i życie – w imię namiętności do tytułowej „poganki”, kobiety, niechrześcijanki, mieszkającej w niesamowitym zamczysku w Aspazji. W figurze tej – kobiety wiodącej mężczyzn ku zgubie – nietrudno doszukiwać się alter ego samej autorki. Autorki, która nie mogła o swoim doświadczeniu pożądania czutego do kobiet mówić wprost. Jej miłością była arystokratka Paulina Zbyszewska, kryjąca się pod postacią Aspazji, a Żmichowska po porzuceniu przez nią szukała już odtąd wyłącznie

relacji „posiestrzenia”, jak to opisywała, w grupie entuzjastek i podobnie myślących kobiet.

Artystką, która na wystawie odwołuje się wprost do powieści Żmichowskiej, jest Liliana Zeic, do niedawna Piskorska. W czasie pandemii postanowiła urzędowo przyjąć nazwisko matki, która samotnie ją wychowywała. Praca Zeic, niezwykle złożona, odnosi się do życia lesbijek i nieheteronormatywnych kobiet w Polsce na przestrzeni pokoleń i opowiada je na tle rozmaitych historii i legend. Ekspozycję rozpoczyna zdjęcie „panien borówczanek” z książki dla dzieci *Na jagody* Marii Konopnickiej, leśnych dziewczynek-siostr, które Zeic interpretuje jako skautki żyjące razem w „separatystycznym kobiecym świecie”, jak to określa artystka w towarzyszącym wystawie zinnie. Borówczanki Zeic mają długie, kręcone blond peruki i ewidentnie są klonami. Czy to zaprzeczenie pożądania hetero, które musi się opierać na różnicy? Czy nie tylko przeciwieństwa się przyciągają? Skauting i las powracają w pracy o innej znanej pisarce, o której tylko niewielu wie, że utrzymywała intymne relacje z kobietami, czyli o Marii Rodziewiczównie, niezwykle poczytnej autorce bestsellerów opowiadających zazwyczaj o metafizycznej zażyłości człowieka z naturą. Rodziewiczówna natomiast wyglądała jak Gertruda Stein – nie dość, że kilkadziesiąt lat przed Stein, to jeszcze w ziemiańskiej Polsce; miała włosy ostrzyżone na zapałkę, nosiła męskie ubrania i była typowym butchem w relacji z kilkoma *femmes*. W kwestii miłości uprawiała poliamorię: na przemian z Heleną Weychert, również noszącą się po męsku, i Jadwigą Skirmunttówną, która określała ich związek słowem zaczerpniętym z Goethego, *Wahlverwandschaft*, czyli powinowactwem z wyboru. Z inspiracji relacjami tej trójki powstała bardzo ciekawa praca pod takim właśnie tytułem: trójgłowa wisząca „rzeźba” utkana z konopnego sznurka. Zajęcie „wyplatania” kojarzy się z robotą kobiecą, ale rzeźba ma kształt falliczny. Rodziewiczówna była niezwykle sprawną zarządczynią i bizneswoman swoich czasów, dużo zarabiała, ale i dużo pisała – i obywała się całkowicie bez mężczyzn w typowo męskim świecie, z powodzeniem stając się „kobietą falliczną”.

Ale czy musimy przywoływać fallusa jako takiego? Kolejną feministką i osobą nieheteronormatywną interesującą Zeic jest Sławomira Walczewska, aktywistka, eseistka i pisarka, której teksty zebrane w sławnym tomie *Damy, rycerze i feministki* stały się biblią feministek lat 90. Zeic dowiedziała się o niej z tekstu Ann Snitow, amerykańskiej feministki zafascynowanej ruchem opozycji demokratycznej w PRL, która odwiedziła Walczewską na początku lat 90. w jej mieszkaniu w Krakowie, w dawnym domu spółdzielczym dla niezamężnych

Wystawa pokazuje, że kobiece pożądanie najtrafniej określa pojęcie kontinuum, czyli ogół relacji kobiet z kobietami, od tych dyktowanych przez więzy krwi, przez przyjaźń, aż do miłości i relacji seksualnych. Lesbijstwo nie zawsze musi polegać na pożądaniu genitaliów drugiej kobiety i seksualnym skonsumowaniu związku.

kobiet, pracownic poczty. „W tym momencie myślę sobie no tak, feminizm jest lokalny. We wszystkich europejskich krajach istniały ruchy kobiece w XIX wieku. Feminizm Sławki pochodzi z gleby pod tym domem, a ja jestem jedynie gościnią, nie-wtrącającą się, niemającą wpływów – co za ulga” – pisze Snitow w książce *Feminizm niepewności*. Słowo *indigenous*, którego używa Snitow, przetłumaczone jako „lokalne”, oznacza też rdzenny, autochtoniczny, ale i plemienny. Czy sugeruje też peryferyjność, oddalenie od rzekomego centrum? Ulga, jaką czuje Snitow, to ulga centrum, że jednak nie „wymyśliło” kultury, którą nazajutrz narzuciło innym. Zeic zareagowała na określenie „gleba pod tym domem” stworzeniem nowego godła: strzały skrzyżowanej z piłą, czymś w rodzaju sierpa i młota feministek polskich, które nie odżegnywałyby się od naszych „korzeni” w sensie jak najbardziej dosłownym. Z kolei obraz-portret Żmichowskiej Zeic stworzyła, ulepiwszy postać kobietą ze swoich ciuchów i domowych betów, bluz Adidasa i góralskich chust. Dała sobie przy tym prawo do estetycznego określania, kim ta myślicielka może być dla niej – młodej, emancypującej się lesbijki w 2021 roku.

Ziemia i konkretne tu i teraz zainspirowały też Katarzynę Perlak, zamieszkałą na stałe w Anglii, która wybrała się na polską wieś. W wideo *Niolam ja se kochaneckze* znajome Perlak, współczesne dziewczyny, również niebiałe, noszą tradycyjne stroje ludowe i kominiarki Pussy Riot i śpiewają pieśni regionalne, które brzmią szalenie zmysłowo. Perlak zwraca w ten sposób uwagę na częsty klasizm „miejskiego” feminizmu, który pomija kobiety wiejskie, mniej zamożne, z dużo mniejszym kapitałem kulturowym. A te przecież od wieków budują swoje komuny, mają swoją osobną kulturę, tworzą intymne, siostrzeńskie więzi.

Inną obecną na *Pogankach* artystką jest Marta Bogdańska. Wyjechała ona na pobyt twórczy do Landskrony, szwedzkiej miejscowości, w której zamieszkiwała inna wielka pisarka, pierwsza laureatka literackiego Nobla, Selma Lagerlöf, autorka *Cudownej podróży*. Podobnie jak powieści Rodziewiczówny w Polsce, książki Lagerlöf były w Szwecji rekordy popularności i uczyniły z ich autorki zamożną kobietę. W Landskronie Lagerlöf urządziła swoją przystań, w której mogła w spokoju

oddawać się twórczości – i miłości do kobiet. Bogdańska stworzyła prawdziwe *environment*, składające się z fototapety z archiwalnego zdjęcia Lagerlöf, fotografii poznanych w Landskronie ludzi i wideo przedstawiającego, jak współczesne osoby queer czytają pełne erotyki listy noblistki do ukochanej.

Lesbianizm to też „sposób życia”. Praktyczne znaczenie lesbijskiego kontinuum eksploruje fotografka Kinga Michalska w swoim dzienniku z lat 2011–2021. Michalska wyjechała z Polski do Kanady 10 lat temu w poszukiwaniu wolności – dziś uważa się za część „queerowej diaspory”. Fotografie i film pokazują bardzo intymny, pełen ciepła, a przy tym zabawny portret mieszkańców komuny w Montrealu, której Michalska stała się częścią. Pokazana intymność niekoniecznie jest seksualna, choć w pewnym sensie jest ona erotyczna. Bliskość ma miejsce za sprawą kontinuum. Część mieszkańców to zwolennicy BDSM, są też fragmenty występów w ballroomie – to jednak nie historia o seksie, ale raczej o bezpieczeństwie i wzajemnej trosce, co w czasie pandemii oczywiście nabiera nowych znaczeń.

Przedkładanie nowej queerowej rodziny nad rodzinę biologiczną to często życiowa konieczność, ale i wybór, to tak zwane powinowactwa z wyboru. Takim zapisem są prace Katarzyny Górnej z okresu jej współmieszkania i współdzielenia pracowni na warszawskiej Pradze z Katarzyną Kozyrą. Te stare zdjęcia z początku lat 90. pokazują dwie roześmiane nagie kobiety, ustawiające się tak, jakby trochę parodiowały zadania mistrza z ASP, profesora Grzegorza Kowalskiego. Artystki uobecniają coś, czego brakuje w performansach z Kowalni, czyli śmiech, radość, kabaret, wygłupy; to działanie pozbawione „męskiej”, fallicznej superwizji – nie tylko w znaczeniu, że „mężczyzna patrzy”, ale też, że „sztuka patrzy”, koledzy patrzą, rodzą się jakieś artystyczne oczekiwania. W relacji Górnej i Kozyry nie ma żadnej rywalizacji czy wymuszonej symboliki, co sprawia, że seria wygląda bardzo świeżo. Obok wiszą zdjęcia Karoliny Sobel (cykl *Jeśli jesteś OK, ja też jestem OK*), fotografującej swoją partnerkę w stylizacji *pin up sexy girl*, trochę porno, trochę kpiarsko, w bujnej peruce i obfitym makijażu. Nic zatem nie wydaje się tu poważne – portret oblubienicy, choć seksownej i atrakcyjnej, nie nadawałaby się do powieszenia nad żołnierskim łóżkiem.



I w końcu wieńczący wystawę cykl Karoliny Breguły *Niech nas zobaczą*. Cieszę się, że Rayzacher do niego wróciła. O tej pracy napisano już milion razy, powtórzę więc tylko, że nadal jest świetna i bezpretensjonalna; uderzyło mnie, że jeszcze trudniej byłoby ją pokazać na przystankach czy billboard teraz, 20 lat po premierze. Radykalny zwrot w prawo przeorał przestrzeń publiczną. Podobne wrażenie odniosłam, kiedy oglądałam piękne wideo *Amour Parkour* Aleki Polis, w którym Polis wraz ze swoją partnerką przechadzają się po ulicach Warszawy, nie tylko całując się i obejmując, ale odbywając narzucony samym sobie swoisty „bieg z przeszkodami”, miłosny parkour. Odwzorowują w ten sposób przeszkody piętrzone w polskim społeczeństwie, co dobrze opisała Zofia Krawiec w książce *Miłosny performans*. Wiem z niej, że ta miłość nie skończyła się dobrze. Pozostaje jednak unikatowym wizualnym wyrazem publicznego okazywania sobie miłości przez kobiety w polskiej przestrzeni publicznej, gdzie przechodnie są chyba nawet bardziej zaskoczeni niż agresywni, bo erotyka damsko-damska pozostaje wciąż nieznany lądem.

Ta skromna wystawa z konieczności jest przepołowiona: na część z nowymi pracami,

naładowanymi współczesną myślą queer i odkrywaniem postaci Żmichowskiej, oraz tymi trochę starszymi, które opowiadają o Polsce innego czasu – ten dystans wyraźnie widać. Estetyka queer nie stoi w miejscu, bardzo wpłynęły na nią media społecznościowe i popularyzacja myśli queerowej w prasie, książkach, nauce. Do tego stopnia, że prace Polis, Breguły czy Górnej są może nie „retro”, ale patrzy się na nie z łezką w oku, bo stanowiły obietnicę czegoś, co nie nadeszło. A może się mylę? W końcu Kinga Michalska, tworząca swoją komunę tu i teraz, pisze w swoim statemencie, jak bardzo chce połączyć oba te światy, kanadyjski, „zachodni”, diasporyczny, i polski. „Tu, z tej gleby i z tego domu” brzmi jak nowe credo polskich lesbijek, które pod władzą prawicy stały się tylko silniejsze, bardziej waleczne i nie oddadzą swojego pola.

Agata Pyzik

AGATA ZBYLUT, Pamiętaj o obietnicy lepszego jutra

BWA Jelenia Góra
4–27 marca 2021
kuratorka: Magdalena Swacha-Komborska



Agata Zbylut, *Pamiętaj o obietnicy lepszego jutra*, kadr z wideo, 2021
postprodukcja: Jakub Kączyni, dzięki uprzejmości artystki i BWA Jelenia Góra

Twórczość Agaty Zbylut śledzę od dawna. A zwłaszcza jej ostatnie działania, które artystka na bieżąco dokumentuje na swoim instagramowym profilu. Choć dokumentacja nie jest tu do końca odpowiednim słowem, a przynajmniej nie jedynym. Bo praktyka artystyczna Zbylut, opierająca się głównie na medium własnego ciała, to również wytwarzanie hybrydycznego wizerunku oraz konstruowanie i badanie alternatywnej tożsamości. I dopiero ich dokumentowanie. I to wszystko uzupełnione feministycznym komentarzem, nawiązującym zarówno do osobistych doświadczeń Zbylut, jak i do klasyczek teoretycznego dyskursu, choćby Naomi Klein, która w *Micie urody* analizuje zależność między wyglądem a tożsamością kobiet. Zbylut poprzez konstruowanie swoistych luster, w których przegląda się jako kobieta i jako artystka, lokuje się w tradycji polskiej sztuki poruszającej wątki feministyczne – od Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii LL, Ewy Partum po Krystynę Piotrowską, Izabellę Gustowską czy Zofię Kulik. Tyle że Zbylut inaczej niż duża część tych i innych artystek wyraźnie określa swoją sztukę jako feministyczną i eksponuje ten jej aspekt. Znamienne, że wiele z polskich twórczyń (ale również

kuraterek czy krytyczek) niechętnie stosowała i nadal stosuje określenie „sztuka feministyczna” w obawie przed pejoratywnym wydźwiękiem czy zaszufladkowaniem. Na przykład w przypadku Gustowskiej widoczna jest przepaść między jej pracami, skądinąd świetnymi, a wypowiedziami, w których odcina się od feminizmu. Zbylut natomiast, przeglądając się w lustrach powstałych na bazie stereotypów i społecznych konwencji czy przemilczeń, doskonale zdaje sobie sprawę, że samo odbicie jest niewystarczające. Równie ważne jest przejść na drugą stronę lustra. Jeśli feministyczny wydźwięk sztuki ma być rzeczywiście efektywny, ma przynosić realną zmianę, to dobrze, jeśli jest spójną, świadomą wypowiedzią.

Wystawa *Pamiętaj o obietnicy lepszego jutra* w Galerii Sztuki BWA Jelenia Góra, kuratorowana przez Magdalene Swachę-Komborską, stanowiła rodzaj soczewki, w której skupiały się dotychczasowe wątki podejmowane przez Agatę Zbylut – począwszy od wczesnych prac, powstałych tuż po studiach, aż po obecne projekty, poprzez które artystka przygląda się temu, jak wyglądała jej droga emancypacji, co podkreśla zresztą w tekście do wystawy. To przyglądanie

Agata Zbylut ani nie afirmuje, ani nie krytykuje, po prostu pokazuje, jak jest, świadoma swoich uwikłań w reprodukowanie wzorców narzuconych kobietom. Bawi się nimi, podchodząc do radykalnych sądów z dystansem.

się sobie nieprzypadkowo miało miejsce w Jeleniej Górze, bo to właśnie tutaj podczas studiów w latach 90. w Instytucie Kultury i Sztuki Plastycznej WSP Zbylut zaczęła artystyczną drogę. Dlatego wystawę można potraktować jako retrospektywną podróż, cofnięcie się do początków, ale naznaczone obecnymi wiedzą, doświadczeniem i świadomością. W tym kontekście tytuł wystawy brzmi dwuznacznie – z jednej strony jako realna obietnica, przekonująca, że jeszcze będzie przepięknie, jeszcze będzie normalnie; z drugiej jako niepozostawiające złudzeń, ironiczne rozpoznanie sugerujące, że wciąż obiecywane i wyczekiwane jutro nie nadejdzie nigdy. Zresztą tego rodzaju dwuznaczność wpisana jest w całą twórczość Zbylut, w której ironiczny uśmiech miesza się ze śmiertelną powagą. Jeden z takich uśmiechów przykuł moją uwagę w pierwszej z trzech części wystawy. Dosłownie pojawia się on w serii fotografii *Tak czyli nie* z 2007 roku umieszczonych na złotej ścianie naprzeciwko wejścia. Zdjęcia, podobnie jak te wyeksponowane obok i pochodzące z serii *Najpiękniejszy dzień w życiu*, powstały na bazie autentycznych fotografii ślubnych koleżanek artystki. Jednak na miejscu ich wizerunków Zbylut umieściła własny, fabrykując w ten sposób swoje kolejne fikcyjne śluby, niejako nadmiarowo spełniając oczekiwania rodziny i otoczenia w kwestii zamążpójścia. Na kolejnych kiczowatych fotografiach artystka przymierza kolejne sukienki, mężów oraz sztuczny uśmiech, którego apogeum jest przerysowane podniesienie jednego kącika ust na fotografii w obecności przyszywanego męża i rodziny. Wątek ślubu jako fetyszizowanego, opresyjnego przymusu społecznego pojawia się także w pracy *Ponad miarę, ale w normie* z 2001 roku, czyli serii fotografii z salonu ślubnego w specjalnie zamówionej, za dużej o 10 rozmiarów sukni. Zdjęciom towarzyszyła ta właśnie suknia, którą artystka kupiła. Rażąca swoją ultrabiela, kaskadami falban oraz koralików, ustawiona została w centralnej części przestrzeni, gdzie dumnie i kiczowato prezentowała się przez wychodzące na ulicę okna. Artystka podkreśla, że to jedyna suknia ślubna, jaką kiedykolwiek kupiła, i że wkładając ten o wiele za duży strój, czuła się jak dziecko, które nigdy do niej nie dorósł.

Kontrapunktem do tych prac były fotografie z serii *Pańcia* z 2018 roku i *The Power of Love*, powstałe rok później. Zbylut skupia się w nich na pozornie

innych problemach niż kulturowy przymus wchodzenia w związek małżeński, ale zasadniczo źródło opresji i w tych, i w ślubnych pracach jest zbliżone. Wynika ze społecznych oczekiwań wobec kobiet, a więc najpierw zawarcia ślubu i założenia rodziny, następnie dbania o wygląd oraz ukrywania oznak starzenia się. W *The Power of Love* Zbylut na tle złotej, estradowej zasłony pozuje w blond peruce i z plastrami liftingującymi, użytymi w niewłaściwy sposób. Bo zamiast naciągać oraz wygładzać, deformują one fragmenty ciała, tworząc w ten sposób waginalne formy. Zbylut jako gwiazda estrady, diwa *à rebours*, pokazuje nam w przewrotny sposób tytułową siłę miłości (czy raczej automiłości) i zadaje pytanie o jej uwarunkowania. Złota kurtyna widoczna na fotografiach powieszona została również w przestrzeni galerii, gdzie koresponduje ze złotem ściany, na której znalazły się fotografie ślubne. Natomiast w *Pańci* artystka prezentuje swoje portrety zrobione zaraz po wykonaniu różnego rodzaju zabiegów z zakresu medycyny estetycznej – ostryknięciu kwasem hialuronowym, botoksem czy zastosowaniu nici liftingujących. Fotografie eksponują wyraźne ślady po zabiegach, a więc to, co zazwyczaj jest niewidoczne, bo zwykle widzimy tylko ich efekty (lub nie, bo istotną stawką jest tu również kategoria tak zwanej naturalności). Zbylut do zabiegów podeszła z jednej strony z ciekawością, bo dłaczego nie spróbować, z drugiej ze świadomością swojego uwikłania w kulturowe wzorce urody, których przymus reprodukcji odczuwa. Fotografiom towarzyszy wideo, w którym w bardzo profesjonalny, a momentami także zabawny sposób o zabiegach opowiada lekarka medycyny estetycznej. Artystka stawia w tej pracy pytanie o starcie między przymusem zatrzymania upływu czasu czy poprawek wyglądu narzuconego kobietom a kosztami, również ekonomicznymi, jakie w związku z tym są ponoszone. Fotografie nie mają jednoznacznie negatywnego wydźwięku, tak jak w przypadku prac Krystyny Piotrowskiej, która na przełomie lat 70. i 80. również podjęła ten temat, dość radykalnie się do niego ustosunkowując i krytykując kobiety poddające się zabiegom. Tylko że, po pierwsze, Piotrowska nie działała z czymś, co znała z własnego doświadczenia, lecz krytykowała z niejako „lepszej”, „uświadomionej” pozycji tej, która dobrze zna wszystkie gierki i uwikłania

w trajektorię męskiego spojrzenia. Po drugie, Piotrowska tworzyła w czasach, w których, inaczej niż obecnie, dla przeciętnej kobiety w komunistycznej Polsce medycyna estetyczna – czy idąc dalej: operacje plastyczne – była co najmniej abstrakcją. W *Pańci* nie ma tego rodzaju moralizatorstwa i odwróconej formy opresji (bo cały czas jest to dyskurs na temat tego, że kobieta czegoś nie powinna), ale realistyczne przedstawienie osobistego doświadczenia. Zbylut ani nie afirmuje, ani nie krytykuje, po prostu pokazuje, jak jest, świadoma swoich uwikłań w reprodukowanie narzuconych wzorców. Bawi się nimi, podchodząc do radykalnych sądów z dystansem. Jeśli kobieta ma ochotę zrobić sobie botoks, to nikt nie powinien z przyczyn innych niż medyczne/zdrowotne mówić jej, żeby go nie robiła. Jak pisze Lucy Lippard w odniesieniu do kobiecej sztuki performansu: „Kobieta używająca swej twarzy i swego ciała ma prawo zrobić z tym, co zechce” – a należałoby to rozszerzyć na wszystkie sfery aktywności kobiet.

Drugą częścią wystawy była niewielka, ciemna przestrzeń, do której docierało się schodami prowadzącymi w dół. Znajdowała się tam praca *Światliki* z 2016 roku, czyli 30 telefonów Nokia 3310, które raz po raz włączały się i wyłączały, migocząc na wzór tytułowych chrząszczy. W tych krótkich momentach zielonkawego migotania można było odczytać pojawiające się na ekranach wiadomości, pochodzące z zainstalowanych przez artystkę na telefonach kart prepaidowych. Esmesy kierowane do poprzednich właścicieli i właścicielek kart układały się w chaotyczny, migotliwy kolaż windykatorskich ponagleń, propozycji pożyczek czy obietnic miłości w zamian za odesłanie płatnej wiadomości zwrotnej. Praca sama w sobie jest ciekawa i pod względem wizualnym, i technicznym. Szybkie rozświetlanie i gaśnięcie telefonów wywołuje poczucie niedosytu, pragnienia, aby włączyły się ponownie, po to by móc odczytać absurdalne niekiedy wiadomości. Natomiast detale displayu pozostawiały wiele do życzenia. Wyciemniona przestrzeń odgradzona była od schodów kotarą, za którą znajdował się składzik krzeseł czy innych przedmiotów. Po dopracowanych elementach i ładnie poprowadzonych przestrzennych relacjach pierwszej części wystawy tego samego oczekiwałabym również dalej.

Trzecia część wystawy znajdowała się na piętrze, gdzie można było obejrzeć fotografie z serii *Most Shocking Is Not How Shocked You Are Now, but How Unshocked You Will Be in the Future* z 2017 roku. Oprawione w celowo nieforemne ramy zdjęcia ukazują artystkę wykonującą ćwiczenia fizyczne na kuchennych meblach. Zakwestionowanie zarówno standardowego przeznaczenia kuchni oraz klasycznej formy oprawy, jak i prezentacji fotografii staje się próbą wymknięcia się schematom, w które wtłaczane są i kobiety, i sztuka. Podobne wątki podjęła Zbylut również w umieszczonej obok dużo wcześniejszej (z 2005 roku) pracy *Martwa natura z owocami*. Artystka razem ze swoją suczką pozuje w łózkowo-śniadaniowym entourage’u, który normatywnie kojarzymy z chwilami spędzanymi z partnerem czy partnerką. Naprzeciwko znajdowały się natomiast fotografie z serii *W sztuce marzenia się spełniają, ale nie wszystkim* z 2009 roku, stanowiące bezpośrednią odpowiedź na pracę Katarzyny Kozyry zatytułowaną *W sztuce marzenia*

stają się rzeczywistością z 2006 roku. Cykl *Kozyry* jest krytycznym, choć jednocześnie fascynującym zapisem procesu „stawania się kobietą” oraz marzenia o tworzeniu sztuki totalnej. Zbylut natomiast podkreśla, że dla niej sztuka jest obszarem ciągłej walki oraz przestrzenią nie tyle do spełniania marzeń, ile ich przeformułowywania. Z kilkunastu fotografii z serii artystka pokazała na wystawie te, które dokumentują moment nadania jej tytułu profesory przez Lecha Kaczyńskiego. Jednak to, co najciekawsze w tej części albo w ogóle w całej wystawie, stanowiące jej moment kulminacyjny, a jednocześnie podsumowanie, znajdowało się za zamkniętymi drzwiami.

W osobnej przestrzeni wyświetlany był film przygotowany specjalnie na wystawę. Blisko godzinny seans, który – inaczej niż w przypadku wielu przydługich wideo prezentowanych na wystawach – oglądałam z ogromną ciekawością, fascynacją i nieraz parskałam śmiechem. *Pamiętaj o obietnicy lepszego jutra*, bo taki tytuł nosi film i od niego nazwę wzięła cała ekspozycja, to mockument zrobiony trochę w stylu formatu *Ukrytej prawdy* czy innych tego rodzaju produkcji. W niebanalny sposób podsumowuje on dotychczasową twórczość Zbylut i niejako stanowi jej pełną dystansu i autoironii kwintesencję. A to dlatego, że w pracy tej spotykają się wszystkie ważne wątki, którymi artystka zajmowała się w przeszłości, oraz strategię twórcze, jakie stosuje obecnie, a więc badanie hybrydycznych tożsamości i wykorzystywanie medium Instagrama. Zbylut wciela się bowiem w trzy wykreowane przez siebie postaci, reprezentujące jakiś fragment jej osobowości, ale doprowadzony do hiperbolizacji. Każda z tych postaci snuje własną opowieść o Agacie Zbylut, a w ich narracjach fakty mieszają się z fikcją. W filmie występuje kuratorka Joanna, a więc postarzona wersja Zbylut, która staje się odbiciem w krzywym zwierciadle tego, jak stereotypowo wyobrażamy sobie profesjonalne pracownice muzeów w średnim wieku – zdystansowana, nieco apodyktyczna, mówiąca monotonnym głosem i zachowująca się, jakby, jak to się mówi, pozjadała wszystkie rozumy. Kuratorka początkowo określa Zbylut jako wielką artystkę swojego pokolenia, ale następnie staje się wobec niej nawet nie krytyczna, tylko zwyczajnie złośliwa.

Drugą postacią jest Bella, moja ulubienica, zarówno ze względu na kreację aktorską oraz sposób ekspresji, jak i ogromną dozę dystansu do siebie, którą operuje artystka, gdy mówi o niełatwych sprawach. Nie tylko pomysł na tę performatywną pracę mnie zaciekał – byłam też pod dużym wrażeniem umiejętności aktorskich Zbylut, wcielającej się w trzy postaci o zupełnie różnych temperamentach. Ale wracając do Belli – jej ekspresję można

w uproszczeniu określić jako wygadana pańcia, lambadziara (niepejoratywnie, rzecz jasna, uwielbiam lambadziary), która to, co trzeba, to obrobi przed kamerami, ale w sumie jest poczciwa. Bella jest bliską koleżanką Agaty, znają się z wczesnej młodości, tyle że wybrała zupełnie inną życiową drogę, bo u boku męża. Wśród wielu smakowitych opowieści Belli na temat Agaty pojawiają się choćby takie, że zakazała mężowi powieszenia prac Zbylut w gabinecie, na wyprodukowanie jednej z prac pożyczyli jej kilkanaście tysięcy złotych i że wymyślili taki żart, że jak ktoś się skompromituje, to mówią: „Ale się zezbyluciłeś!”.

I wreszcie trzeci bohater, czyli Joachim – pracownik techniczny, od lat zakochany w Agacie. Joachim jest prostym chłopem, nie umniejszając niczego prostym chłopem, który początkowo opisuje ukochaną w słowach uwielbienia (na przykład tak, że Agata jest światłem, do którego jak ćmy lecą mężczyźni w każdym wieku). Ale tak jak i dwie pozostałe bohaterki, również on z początkowo pozytywnej narracji przechodzi w coraz bardziej negatywny ton. Te trzy alter ego artystki opowiadają idealną wersję samej siebie, którą chciałaby

usłyszeć Zbylut, jednak bardzo szybko jej sprzymierzeńcy stają się wrogami, punktują wszystkie słabości i potknięcia. Film jest nie tylko opowieścią o twórczości Zbylut, ale także rodzajem performatywno-konfesyjnej sztuki w najlepszym wydaniu, która równolegle rozwijana jest również za pośrednictwem Instagrama, bo to właśnie tam zaczęli funkcjonować Bella i Joachim (kuratorka Joanna powstała nieco później na potrzeby filmu). Poprzez wejście w te role artystka mierzy się z samą sobą, swoją przeszłością i teraźniejszością, z wyobrażeniami, aspiracjami, rozczarowaniami, lękami. I paradoksalnie jest to o wiele prostsze, niż gdyby miała to zrobić bez kostiumów, charakterystyki, wypracowanej ekspresji.

Dodam, że film można było oglądać na szeslongu retro, obok którego stała wypchana suczka artystki, pojawiająca się wcześniej w *Martwej naturze z owocami*. Zresztą temat suczki będącej rzekomo substytutem „prawdziwej” relacji także pojawia się w wideo. Jedyną rzeczą, do której mogłabym mieć zarzuty w tej części wystawy, są znów kwestie displayu. Pierwszą, czysto techniczną, był montaż wideo i fakt, że górne lampy rzucały cień na pole



Agata Zbylut, *Pamiętaj o obietnicy lepszego jutra*, widok wystawy
fot. Aleksandra Hojczyk, dzięki uprzejmości BWA Jelenia Góra



Agata Zbylut, *Pamiętaj o obietnicy lepszego jutra*, kadr z wideo, 2021
postprodukcja: Jakub Łączny, dzięki uprzejmości artystki i BWA Jelenia Góra

obrazu, co trochę irytowało i odciągało uwagę. Druga kwestia, czysto estetyczna, to szeszlong, którego wytarte siedzisko przykryte zostało jakimś materiałem. Oczywiście efekt szeszlonga byłby tu świetny, ale tylko w przypadku jego niewyświechtanej wersji. W innym wypadku postawiłabym na niepotrzebujący wątpliwego odświeżenia minimalizm.

Jeśli potraktować twórczość Agaty Zbylut jako przywołane na początku przeglądanie się w różnego rodzaju lustrach, ale także ich konstruowanie czy wreszcie przechodzenie na drugą stronę lustrzanej powierzchni, to wystawa *Pamiętaj o obietnicy lepszego jutra* całkiem dobrze oddawałaby ten proces. Największą wartością tej ekspozycji, pomimo kilku drobnych niedociągnięć, jest, po pierwsze, oddanie głosu artystce, co widać już na poziomie tekstu do wystawy – wypowiada się w nim sama Zbylut; po drugie, produkcja tytułowego wideo, które traktuję jako odważny manifest

dotyczący jej sztuki i jej samej. Ciekawy jest też lokalny, jeleniogórski kontekst, a więc miejsce położone poza głównymi ośrodkami wystawieniczymi, do którego Zbylut wraca jako dojrzała artystka o ugruntowanej pozycji i profesora. Ono samo stało się niejako lustrem, w którym mogła przejrzeć się z innej perspektywy. Z jakiej? Oczywiście feministycznej. „Patrząc na świat z kobiecej perspektywy, można dostrzec wiele zjawisk, które z męskiej są niewidzialne. Nie jest łatwo odnaleźć ten punkt widzenia” – pisze Zbylut. I to niełatwe, ale konsekwentne odnajdywanie realizowane przez artystkę w zasadzie nie jest obietnicą lepszego jutra. Jest natomiast obietnicą lustra, w którym można oglądać się właśnie oczami kobiety.

Katarzyna Oczkowska

ØLEG&KAŚKA, ZOFIA PAŁUCHA, Trzepot skrzydeł w koronach drzew

Gdańska Galeria Miejska
4 maja – 27 czerwca 2021
kuratorka: Gabriela Warzycka-Tutak

Malarstwo dziś daje się łatwiej kategoryzować na podstawie emocji niż cech dystynktywnych stylu. Linie demarkacyjne przebiegają raczej na poziomie afektów i sposobów konstruowania narracji niż wzdłuż podziałów na abstrakcję i figurację czy gałęzi wyrastających z konkretnych historycznych źródeł. W efekcie malarki wręcz programowo astylowe, jak Allison Katz, zdają się reprezentować postawy najbardziej spójne. Øleg&Kaśka oraz Zofia Pałucha, zaproszeni przez Gabriłę Warzycką-Tutak do wspólnej wystawy *Trzepot skrzydeł w koronach drzew* w Gdańskiej Galerii Miejskiej, nawet jeśli formalnie należą do nieco różnych bajek, pochodzą z tego samego uniwersum. Oboje (Øleg&Kaśka konsekwentnie przedstawiają się jako jeden organizm czy też artystyczny brand) uprawiają więc malarstwo, które za Chrisem Sharpem można by nazwać po prostu *cool painting* – takie, które wymyka się

bezpośrednim przyporządkowaniom, ale które sprawia, że na język ciśnie się mnóstwo przymiotników. Fajnomalarstwo na dzisiejszej scenie sąsiaduje więc z malarstwem analitycznym i autotelicznym (Tomasz Kręcicki, Emilia Kina), wylewnym i zaangażowanym jednocześnie (Karolina Jabłońska, Martyna Czech, Agata Słowak) i erudycyjnie narracyjnym (Mikołaj Sobczak, Dominika Kowynia).

Wydawałoby się, że cool malarstwo jest z tego wszystkiego uprawiać najprościej. Nie musi ono mieć żadnej politycznej agendy, przeprowadzać tożsamościowej wiwisekcji ani starać się poszerzać granic medium. Znamienne, że wystawie w GGM towarzyszy tekst przypominający raczej krótkie impresyjne opowiadanie o przechadzce po parku niż klasyczną narrację kuratorską, która proponowałaby jakiegokolwiek tezy lub interpretacje – idealne tekstowe dopełnienie fajnomalarskiego

Øleg&Kaśka i Zofia Pałucha, *Trzepot skrzydeł w koronach drzew*, widok wystawy
fot. Tomasz Koszewnik, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej



pokazu. A jednak ta łatwość jest zwodnicza. Niewymuszona *sprezzatura* to stan trudny do osiągnięcia, któremu nie sposób przypisać zestaw określonych cech. A nie ma nic bardziej ciężkostrawnego niż wymuszona swoboda i wymęczona fajność, co przez kontrast pomiędzy pracami Ølega&Kaški i Zofii Pałuchy udowadnia gdańska wystawa.

W galerii wita nas kilkanaście obrazów i dwuczęściowa rzeźbiarska instalacja *Wishful Tree* Ølega&Kaški. W jednym rogu sali zwisa brązowo-szary kokon z masy papierowej utworzonej z recyklingowanych kartonów, uformowany na szkielecie z metalowej siatki, wypełniony prześwitującymi srebrzystymi wstążkami. Jedną z nich można ze środka wyciągnąć i wypowiadając w myślach życzenie, zawiesić po drugiej stronie sali – na gałęzi rozłożystego drzewa z tego samego materiału, wyrastającego z piasku pośrodku drewnianej platformy, przed którą ustawiono parę *geta*, tradycyjnych japońskich drewnianych sandałów.

Podczas gdy obrazy Ølega&Kaški są swobodne jak pomysły notowane luźno w szkicowniku, płótna Pałuchy sprawiają wrażenie, jakby powstały podczas odrabiania codziennej żmudnej szychty w pracowni.



Øleg&Kaška i Zofia Pałucha. Trzepot skrzydeł w koronach drzew, widok wystawy
fot. Tomasz Koszewnik, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

Przypomina to umowny scenograficzny ogród zen, raczej ze szkolnego przedstawienia niż wysokobudżetowej produkcji teatralnej. Wcześniej drzewo ponoć trochę bardziej przypominało wierzbę płaczącą, ale kiedy dotarłem na wystawę, obwieszone wstążkami na niemal wszystkich gałęziach wyglądało raczej jak świąteczna choinka dekorowana przez bandę dzieciaków, z których każde koniecznie chce dorzucić na wolnym skrawku gałęzi coś od siebie. Ale nic nie szkodzi, Øleg&Kaška ewidentnie nie ma napinki na aranżację wystawy od linijki i gustuje raczej w przestrzeniach do zabawy niż do kontemplacji.

Zaproszenie do zabawy w wieszanie wstążek i wypowiadanie życzeń rodem z jakiegoś lokalnego, folklorystycznego rytuału zdaje się przy okazji odzwierciedlać stosunek Ølega&Kaški do

potencjału samej sztuki. Chodzi tu raczej o wspólne celebrowanie niż o wiarę w to, że konkretny obiekt jest w stanie zmienić świat, o zbiorowe doświadczenie i zanurzanie się w opowieści, nie o dydaktykę. Gdańska wystawa nie jest – na szczęście – opowieścią w stylu „jak artyści wyobrażają sobie świat po pandemii”, ale siłą rzeczy prace Ølega&Kaški zdają się w bardzo delikatny, niebezpośredni sposób mówić właśnie o tym w kontekście tak prozaicznej czynności jak chodzenie na wystawy i oglądanie obrazów na żywo – o fizycznej przyjemności oglądania paru płócien po zdrowym wielomiesięcznym detoksie od zwyczajnego wystawowego rytmu. Cała ta zabawa z drzewem życzeń to jakby próba dokopania się do resztek myślenia o przestrzeni galerii w kontekście „świątyni”, a nie połączenia biura, fabryki i butiku, choć raczej świątyni w formie małej kapliczki *shintō* pośród drzew niż posępnej katedry.

Mięsem wystawy w GGM jest jednak malarstwo, w przypadku zarówno Ølega&Kaški, jak i Zofii Pałuchy układające się w wyraziste formalne cykle. Øleg&Kaška pokazuje w Gdańsku serię obrazów akrylowo-kredkowych, miękko malowanych, pudrowych, matowych, ilustracyjnie uproszczonych, trochę jak u Coline Marotty. Powraca w nich jedna bohaterka. Blond włosy, skośne oczy, mały, spiczasty nos – twarz w typie Tove Jansson z autoportretów. Raz, na małych formatach, wypełnia ona całe płótno, wywalając język lub szczerząc się od ucha do ucha, na innych, wielkoformatowych, obrazach kuli się z groźną miną pod futrem z wilczej skóry lub zamienia w ogromną, nieporadną gigantkę rodem z *Shingeki no Kyojin* (Øleg&Kaška ostatnimi czasy zdradza wyraźną fascynację anime, niedawno w Rondzie Sztuki w Katowicach można było zobaczyć obrazy nawiązujące między innymi do *Naruto*).

Umieszczona na pozbawionym jakichkolwiek szczegółów różowym tle bohaterka wydaje się uwięziona w nieokreślonej pustej przestrzeni i jak gdyby wciela się w kolejne role we własnej głowie, nawet uśmiech sprawia tu wrażenie aż zbyt szerokiego, jakby był tylko wycwiczonym udawaniem emocji. Trudno z tych strzępków poskładać jednolitą narrację, łatwo jednak wyczuć, że urywki te tylko pozornie składają się na opowieść kreskówkowo niewinną. Jak w płótnach Ernsta Yohjiego Jägera za granicami tego sennego świata ewidentnie czai się jakaś nieokreślona opresja – czy to szklany kloz własnej psychiki, czy ściany fizycznego więzienia, w którym tkwi bohaterka.

Pałucha dla odmiany trzyma się realizmu czy nawet ociera o fotograficzny hiperrealizm. W Gdańsku artystka pokazuje serię płócien wyglądających jak kadry z *Życia ptaków* Davida Attenborough lub zdjęcia z albumu miłośnika ornitologicznej fotografii, z jednym twistem – zamiast dziobać ziarno czy owoce, szczygły, mewy, bogatki i inne bliżej mi nieznane ptaki na obrazach Pałuchy dziobią małe, roześmiane dziewczęce główki. Takie zestawienia to podstawowy chwyt w repertuarze artystki. We wcześniejszych pracach Pałucha ludzkie głowy nadziewała na narciarskie kijki i przedstawiała jako oczka pierścionków, warczące psy husky ubierała w kurtki Off White, a postaci z obrazów Picassa układała na półkach w markecie. Można więc powiedzieć, że jej sztuka jest w najprostszym sensie surrealistyczna – wyrastająca nie z tradycji

„automatyzmu psychicznego”, a realistycznego w formie malarstwa, w którym logika świata przedstawionego zostaje zaburzona.

Jednak takie proste przeciwstawienia wyra-
stające z prac René Magritte’a i okolic to dziś raczej ta mniej ciekawa część surrealistycznego dziedzictwa, a nawet poboczna gałąź, która wynaturzyła się dawno w artempolowe koszmarki pokroju Rafała Olbińskiego. Pałucha gra oczywiście w innej lidze, choć czasami niebezpiecznie się do takiego neosurrealistycznego kiczu zbliża, zwłaszcza gdy bardzo stara się być ostentacyjnie „współczesna” i uprawia wizualny *name-dropping*, kiedy maluje twarze Billie Eilish, Grety Thunberg czy kolejne fetysze świata mody. Deklaracje artystki o „badaniu strumienia świadomości jako narzędzia do zapisu współczesności w dobie internetu” wydają się mocno na wyrost – nie każda próba zapisu strumienia świadomości musi być gęsta jak *Finneganów tren*, ale zestawienie w obrazie dwóch randomowych elementów to jednak trochę za mało, a i sposób ich łączenia „w dobie internetu” nie jest w wydaniu artystki specjalnie unikatowy na tle surrealistycznej sztuki doby prasy i radia. Przywoływanie znanych twarzy i budowanie zabawnych kontrastów wygląda w efekcie jak bardzo usilna próba zostania „głosem pokolenia” gen zetów.

Drugim problemem obrazów Pałuchy jest sama forma. Gdy artystka posługuje się kredkami, ziarnista faktura, żywe, wyjaskrawione kolory i rytmiczne ślady pojedynczych kresek bywają naprawdę wirtuozerskie. Kiedy jednak z papieru i kredki przedstawia się na olej i płótno, powstają obrazy poprawne, ale bez ikry, jakby rozdarte między skrajną drobiazgowością Łukasza Korolkiewicza a bardzo malarskim, celebrującym każdy widoczny na płótnie ruch pędzla fotograficznym realizmem Marcina Maciejowskiego. Świat z obrazów Pałuchy to imaginarium rodem z disneyowskich zombie-remake’ów klasycznych animacji w wersji CGI – z jednej strony wymodelowane z dokładnością do każdego pojedynczego włosa, z drugiej wciąż rażąco sztuczne.

W efekcie podczas gdy obrazy Ølega&Kaški są swobodne jak pomysły notowane luźno w szkicowniku, płótna Pałuchy sprawiają wrażenie, jakby powstały podczas odrabiania codziennej żmudnej szychty w pracowni. W czym ikonograficzna monotonia i wariacje na temat ciągle tego samego motywu również nie pomagają. Widocznie trudno jest malować nie tylko mądrze i aktualnie – wcale nie łatwiej jest malować po prostu fajnie.



Diana Lelonek, Kompost, widok wystawy, fot. Maciej Zaniewski
dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

DIANA LELONEK, Kompost

Galeria Arsenał, Białystok
10 kwietnia – 2 czerwca 2021
kuratorka: Monika Szewczyk

Nie żywię najcieplejszych uczuć wobec sztuki ekologicznej. Gdy jednak taka sztuka zaczyna zmierzać w kierunku możliwie najdalszym od patosu i pewnej naiwnej wiary, że biodegradowalność twórczości i zabiegi konserwujące wykwintne cywilizacje ostatecznie uratują planetę i człowieczeństwo, dają się uwieść i, co gorsza, wierzę w szczerłość postawy. A jeżeli w tym wszystkim widać jeszcze sposób myślenia, który znam głównie z książek Kurta Vonneguta, dają jeszcze większy kredyt zaufania. Wystawa *Kompost* Diany Lelonek, która na okoliczność śródpandemicznego rozluźnienia obostrzeń została otwarta na początku maja w białostockim Arsenale (wystawa, nie Lelonek), podskórnie dzieli z Vonnegutem powinowactwo postawy wobec świata. I jest to postawa, która szczęśliwie odróżnia się wśród innych propozycji sztuki zahaczającej

o kwestie ekosystemu, katastrof i roli artysty/ artystki wobec nieuchronnego końca.

„Byłem nasieniem, / Teraz jestem mięsem, / [...] Lecz, gdy jako mięso / Dotrze do kresu swej ostatniej chwili, / Zrób z niego klomb pachnących żonkili” – pisze w *Slapsticku, czyli nigdy więcej samotności* Vonneguta doktor Wilbur Żonkil-11 Swain, ostatni prezydent Stanów Zjednoczonych Ameryki. Historia rozpoczyna się sceną rozpalania ogniska na posadzce holu Empire State Building, którego dym spowija gąszcz bożodrzewu porastającego Trzydziestą Czwartą Ulicę. Nieliczni ocalańcy nieszczęśliwego splotu epidemii grypy, Zielonej Śmierci i zaburzeń grawitacyjnych zamieszkują ruiny niegdyś wielkiej cywilizacji. I jak na Vonneguta przystało, jest to wizja gruntownie odmienna od znanych nam opowieści o kosmicznych

kowbojach ratujących planetę z polecenia amerykańskiego prezydenta. Nikt tam nie żywi ambicji pomieszaną z beczelnością, aby cokolwiek ratować. Jak na połowę lat 70. był to ekscentryzm, na który mógł pozwolić sobie chyba tylko ten autor. To miało prawo się nie spodobać. Krytyka pośpiesznie zaszufladkowała książkę jako nihilistyczną powieść, w której element slapstickowy zgrzyta niczym piasek między zębami. W końcu rzecz jest o bierności wobec końca cywilizacji. Tego nie robi się ani dziedzictwu, ani Ameryce, ani posadzce holu Empire State Building. Jednak sam Wilbur mówi, że „historia jest tylko spisem niespodzianek. Może nas jedynie przygotować na kolejną niespodziankę. Proszę to zanotować”. Otóż to.

Kompost, jak w tekście towarzyszącym wystawie Diany Lelonek pisze Joanna Bednarek, to „historia o apokalipsie, która przytrafiła się światu sztuki i świata w ogóle”, jednak „wybrzmiewa zaskakująco optymistycznie – choć jest to optymizm ambiwalentny”. Wobec czego Lelonek jest ambiwalentnie optymistyczna? Tytułowy kompost

cywilizacji porasta niejeden bluszcz, bożodrzew i sumak, zagrzybiałe ściany instytucji stają się sceną rozgrywki między koloniami niehumanicznych aktorów, które niewiele robią sobie z powagi kolejnego końca człowieczego świata. Zresztą, jak pokazuje Lelonek w *Center of Living Things*, to, co w świecie ludzkim zostaje nieodwołalnie uznane za niepożądane i zepchnięte na margines śmietnika, żyje swoim życiem wzniecanym przez wszędobylskie zarodniki i nieśpieszne podrygi pierścienic. Tylko perspektywa daleka od antropocentryzmu pozwala widzieć w kompoście coś innego od przestróg przed końcem rzucanych ze strony Pomników Trwałszych od Spizu.

Na tym polega ambiwalentny optymizm, który ujawnia się na samym wejściu w przestrzeń wystawy. Otwierający ekspozycję *Kompostownik* jest instalacją *site-specific*, w której wyciągnięte z magazynów Arsenалу pozostałości po innych wystawach mieszają się z kępami krzaków, suchymi liśćmi, ziemią. Ten śmietnik historii u Lelonek staje się nadspodziewanie żyznym terytorium: obiekty

Ten śmietnik historii u Lelonek staje się nadspodziewanie żyznym terytorium: obiekty pozbawione zarówno statusu sztuki, jak i swojej pierwotnej formy, wszelkie odpadki, hałdy byle czego o trudnym do określenia przeznaczeniu, stanowią urokliwy deptak świata, w którym brak sztuki nie zwiastuje żadnego z prognozowanych końców.

odgrywa kluczową rolę – u artystki to, co umiera (rozumiane zarówno jako materia organiczna, jak i symboliczne struktury świata znaczone antropocentryzmem), nie stanowi o końcu historii, ale staje się przestrzenią do funkcjonowania na innych warunkach. „Rozkład nie jest tutaj tożsamy ze śmiercią, wręcz przeciwnie, gnojówka to materia pulsująca życiem” – zdradza artystka. To perspektywa radykalnie odmienna od postawy, dla której trafną ilustracją stał się baner: „Na martwej planecie nie będzie sztuki”, który kilkanaście miesięcy temu zawisł na bramie wjazdowej stołecznej ASP. Przestroga przed „brakiem sztuki” na terenie kuźni kadr kultury i sztuki miała uczulać konserwatorów starego porządku na nieroztropność denializmu klimatycznego. Ten w konsekwencji może prowadzić do utraty przywileju wytwarzania nowych absolwentek pospołu z nowymi obiektami, uczestnictwa w zaklętym kręgu obiegów sztuki, bywania tu i tam z kagankiem oświaty. Dla Lelonek brak człowieka czy też marginalizacja jego roli nie staje się gwarantem martwoty – bowiem ruiny

pozbawione zarówno statusu sztuki, jak i swojej pierwotnej formy, wszelkie odpadki, hałdy byle czego o trudnym do określenia przeznaczeniu, stanowią urokliwy deptak świata, w którym brak sztuki nie zwiastuje żadnego z prognozowanych końców. Wśród tych śmieciokrzaków kryje się telewizor z wideo (*Kompost*, 2020), który z powodzeniem można czytać jako manifest ekoakcelerationizmu, a jednocześnie odwołanie do nieco zapomnianej już Marcuse’owskiej Wielkiej Odmowy. Tutaj logika pomnażania terytorium i rozpylania za wszelką cenę przestaje być domeną ludzką, podobnie jak przywilej bycia gatunkiem ekspansywnym – za sprawą działania tajemniczego grzyba ludzie odmawiają produktywności i pozwalają na samouchwastowanie. Coś absolutnie niewyobrażalnego dla fanatyków dyscypliny i herbicydów. *Kompostowi* w otoczeniu *Kompostownika* zza ściany towarzyszy projekcja *Formy przetrwania* (2020). Jak mówi sama Lelonek, to, co dzieje się w *Formach...*, jest powidokiem niedawnej sytuacji pandemicznej. Jak wciąż dobrze pamiętamy, na jakiś czas stanął



Diana Lelonek, *Kompost*, widok wystawy, fot. Maciej Zaniewski
dzięki uprzejmości Galerii Arsenal w Białymstoku

sektor produkcji wydarzeń artystycznych, stawiając pod znakiem zapytania funkcjonowanie nie tylko artystycznego prekariatu, ale także największych imprez środowiskowych. To także czas znaczony zintensyfikowaną wymianą maili pomiędzy robotnikami i robotnicami kultury. Lelonek, wychodząc od tego doświadczenia, idzie o krok dalej – poza banał niepewności: pandemia nie jest chwilowym trzęsieniem starego świata, którego skutki da się przezwyciężyć. Jest natomiast preludium tego, co niewątpliwie czeka nas w przyszłości. Wobec następstw katastrofy klimatycznej, kryzysu ekonomicznego i uchodźczego reguły starego świata sztuki (i świata w ogóle) zupełnie nie przystają do rzeczywistości, a zabiegi o przywrócenie ich do życia okazują się zwykłym cynizmem. Bowiem ze sporadycznych gestów solidarności i kolejnych wystaw o tym, jak strasznie jest na świecie, wypływa niewesoła konstatacja – wciąż gdzieś tam bywa na tyle stabilnie, aby móc z perspektywy wież z kości słoniowej robić o tym ekspozycje. I jeszcze warto zaciskać kciuki, aby udało się wrócić do dawnego biegu spraw. *Formy...* to spojrzenie niepozbawione przekory, w którym „tylko jeden z kuratorów nie może przestać interpretować wszystkich naszych obecnych działań jako formy praktyk postartystycznych. Nie umiemy przekonać

go, że to, co robimy, to tylko próba przetrwania”. To już świat poza sztuką, który nie wymaga ekskluzywnej kategorii postsztuki, bowiem życie i sztuka – kategorie traktowane dotąd rozłącznie – stają się jednym. W przytoczonym cytacie kryje się także odniesienie do sytuacji całkiem współczesnej, w której przymus rozszerzania swojego zakresu działalności nie staje się wyborem, ale realnym sposobem przetrwania sprekaryzowanego środowiska twórców i twórczyń. Tak też można czytać salę wieńczącą *Kompost*, w której *Beczce z gnojówką z pokrzywy* (2021; tak, to po prostu beczka z gnijącą pokrzywą) towarzyszy wielkoformatowa fotografia *Wyjście ludzi z galerii* (2021). To wizja istotnie katastroficzna – przed zmurszałą fasadą Arsenału kłębią się chwastośmięci, wśród których snują się pracownicy instytucji popadającej w ruinę. To, jak przyznaje sama Lelonek, recykling Liberowskiego *Wyjścia ludzi z miast*, tyle że u artystki ostrze krytycznego spojrzenia zostało skierowane przeciwko galerii jako symbolowi instytucjonalnej trwałości, który będzie musiał w niedalekiej przyszłości zrewidować własny status. Podobnie jak w przypadku innego działania na przestrzeni wyjętej poza zasadę umowy społecznej – *Poczekalni* (2013) Łukasza Surowca – białostocka galeria otrzymuje nową funkcję. Rzecz nie rozbija się o wysublimowaną



Diana Lelonek, *Kompost*, widok wystawy, fot. Maciej Zaniewski
dzięki uprzejmości Galerii Arsenal w Białymstoku

formę praktyk postartystycznych, ale o próbę przetrwania w dosłownym tego słowa znaczeniu. Blisko stąd to do rozpalania ognisk na lśniących posadzkach wystawnych siedzib możliwych tego świata, którzy już o swoje marmury nie dbają. Ci albo ugrzęźli w bunkrach projektowanych na miarę, albo kolonizują Marsa, popijając molekularne drinki.

Kompost jest bez wątpienia ożywczym przykładem próby spojrzenia na umierający świat ludzi przez pryzmat, w którym dla antropocentryzmu nie pozostaje zbyt wiele miejsca. Z punktu widzenia teoretycznego kleju to ucieleśnienie pewnych dążeń nowego materializmu, w którym akt upodmiotowienia podmiotów pozaludzkich skutecznie rozbija resztki modernistycznej rozgrywki dającej się lakonicznie opisać jako człowiek kontra reszta świata. Uznać własną porażkę w tym starciu to rzecz wymagająca odwagi. I choć wierzę, że wśród odbiorców i odbiorczyń znalazły się osoby żywo przejęte wizją, w której galeria sztuki staje się strategicznym punktem noclegowym w postapokaliptycznej rzeczywistości, a brak ciągłości sztuki zaważa na statusie człowieczeństwa ludzi, to pokaz prac Diany Lelonek nie jest zwyczajowym straszeniem na denialistów klimatycznych. Nie jest także toporną dydaktyką, która trafia do określonego

grona ludzi i tak przekonanych o konieczności zmienienia polityki klimatycznej. Lelonek pomiędzy krzakami i chaszczami zadaje pytanie dalece bardziej kontrowersyjne – o to, na ile przyczyniamy się do konserwacji wizji starych reguł sztuki, rozpoznanych sposobów funkcjonowania i zaciskania kciuków, aby wszystko wróciło „do normy”. I nie myślcie, że ot, tak poznacie odpowiedź na to pytanie, zakasując rękawy do przeprowadzenia dzieła Wielkiej Odmowy taniego lotu na weneckie biennale. Lelonek z zacięciem godnym Vonneguta opowiada o tym, że biennale zostają odwołane, a robotnice i robotnicy kultury zostają przydzieleni do zadania renaturalizacji rzek. Tak właśnie wyglądać może życie w epoce postartystycznej, w której tylko jeden kurator upiera się przy teoretyzowaniu na temat praktyki, zamiast włożyć wodery i wejść w nurt rzeki z saperką.

—

Aleksy Wójtowicz

Maciej Bujko



fot. Marta Sobala

Maciej Bujko – dyrektor BWA Wrocław Galerii Sztuki Współczesnej. Założyciel Fundacji TIFF Collective oraz pomysłodawca TIFF Festival, który współtworzył jako dyrektor programowy w latach 2010–2019. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi (2013) oraz Instytut Twórczej Fotografii w Opawie (2015). W 2019 roku obronił doktorat na PWSFTviT. Od 2005 roku angażował się także w działalność innych organizacji pozarządowych, takich jak Stowarzyszenie Lokalnych Ośrodków Twórczych (organizator SLOT Art Festival) czy Stowarzyszenie Żółty Parasol. W latach 2014–2015 wykładał w PWSFTviT, a w latach 2019–2020 na Uniwersytecie Wrocławskim. Jako kurator pracował przy wszystkich edycjach TIFF Festival. Był także jednym z liderów inicjatywy Polish Paradise, platformy promującej polską fotografię za granicą, stworzonej przez trzy największe festiwale, to jest TIFF Festival we Wrocławiu, Fotofestiwal w Łodzi i Miesiąc Fotografii w Krakowie. W latach 2019–2021 brał aktywny udział w tworzeniu i działaniu Grupy Roboczej Sympozjum Wrocław 70/20.

- 1

Wystawa *Nagi nerw. Studio Mistrzyni: Rajkowska*
- 2

Książka fotograficzna *How to Look Natural in Photos* duetu Beata Bartecka & Łukasz Rusznica
- 3

Wystawa i katalog *Nowa normatywność* kuratorstwa Piotrk Lisowskiego
- 4

Film *Trzy billboardy za Ebbing, Missouri*
- 5

Podkast *Dział Zagraniczny*
- 6

Esej *W poszukiwaniu czułego punktu* Kacpra Pobłockiego, dostępny również jako podkast *Pismo. Magazyn Opinii*
- 7

Podkast *The Anthropocene Reviewed*
- 8

Książka fotograficzna *The Ballad of Sexual Dependency* Nan Goldin
- 9

Początek rozliczania się z mobbingiem w kulturze (późno, bo późno, ale przynajmniej coś się rusza).
- 10

Inicjatywa Kultura dla klimatu



TRAFO

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

WWW.TRAFO.ART

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

Odważmy się używać nieprawomocnego języka sztuki. Jeżeli myślimy o sztuce poważnie, powinniśmy przyjąć wiedzę, którą produkuje i wprowadzać ją w nasze życie.

Stanisław Ruksza, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie



СТУДЕНА РЕВОЛЮЦИЯ

REVOLUTIA RECE

Społeczeństwa Europy
Środkowo-Wschodniej
wobec socrealizmu,
1948–1959

27 maja – 19 września 2021
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3, Warszawa
zacheta.art.pl

Projekt
dofinansowany przez:

• Visegrad Fund

Partnerzy:



Slovenská
národná
galéria



HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

ZIMNA REWOLUCJA

KALTE REVOLUTION