SZUM

10
20

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

ISSN 2300-3391
03
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:
Jankilevitsch Foundation

Współorganizator:
Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce

Partner:
Fundacja Galerii Foksal

Partner publikacji:
SIGNUM

Partnerzy medialni:
zwierciadło, sens, Tygodnik Powszechny, Wysokie Obcasy, VOGUE, wyborcza.pl, Wyborcza, ams, TOK.pl, Newsweek, HISTORIA, VIVA!, SZUM, onet

POLIN
Muzeum Historii Żydów Polskich

Mieczysław Knut

KU TRANSCENDENCJI

1.10 – 5.12.2021

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu
ul. Mikołaja Kopernika 1 / 26-600 Radom / www.mcswelektrownia.pl

MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

B

W

hýbřid-iń

24.09—21.11.2021

Polsko-czesko-słowacka
wystawa sztuki współczesnej

www.bwa.wroc.pl
bwa.wroclaw bwawroclaw

BWA Wrocław Główny
antresola na dworcu PKP
ul. Piłsudskiego 105

A

Wrocław miasto spotkań

PARTNERZY

GVUO

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA
FAKULTA UMĚNÍ

To, co znane, niekoniecznie jest poznane*.

*Hegeliański aforyzm przytoczony przez Henriego Lefebvre'a w pracy *Perspective on Rural Sociology* (1953).

Obszary wiejskie stanowią 93% powierzchni kraju. Mimo to zagadnienia związane z nimi pozostają w Polsce poza głównym nurtem zainteresowania architektów. Wieś postrzegamy najczęściej przez pryzmat uproszczeń i stereotypów. Traktujemy ją jako utracony raj albo niewidoczny element krajobrazu, ale wieś coraz rzadziej daje obietnicę autonomii i ucieczki od miasta. Staje się przestrzenią magazynową, miejscem na obwodnice, hale produkcyjne, fermy, infrastrukturę, bez której życie w dużych aglomeracjach byłoby niemożliwe. Wynika to z przekonania o służebnej roli wsi, zgodnie z którym stanowi ona zaplecze miast. Postanowiliśmy odwrócić tę perspektywę, przestać myśleć o prowincji z „mieszczańskiego" punktu widzenia. To na wsi szukamy odpowiedzi na pytanie: „jak będziemy żyć razem?"

PROLOG +1, kuratorzy wystawy *Trouble in Paradise*

Wystawę *Trouble in Paradise* w Pawilonie Polskim na Biennale Architektury w Wenecji można oglądać do 21 listopada oraz online na labiennale.art.pl

Książka towarzysząca projektowi do kupienia w Księgarni Artystycznej Zachęty oraz online na zacheta.art.pl/pl/e-sklep

organizator wystawy:
ZACHĘTA

instytucja finansowana przez:
Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu

partnerzy:
CULTURE.PL INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA

książka dofinansowana przez:
Wrocław miasto spotkań

W dialogu z Andrzejem Szewczykiem

T S L

Andrzej Szewczyk
Sławomir Brzoska
Krzysztof Czyżewski
Małgorzata Dawidek-Gryglicka
Grzegorz Hańderek
Koji Kamoji
Tadeusz Sławek
Grzegorz Sztwiertnia
Dadi Wirz

Kuratorzy: Sławomir Brzoska, Grzegorz Hańderek | **3 – 26.09.2021, Galeria ASP w Katowicach Rondo Sztuki /** wernisaż: 3 września 2021, godz. 18.00 | **15.09.2021** o godz. 18.00 wystawie towarzyszyć będzie performans / spektakl Tadeusza Sławka i Bogdana Mizerskiego pod tytułem *Listy. Esej na głos i kontrabas* | **Kolejne odsłony wystawy:** 24.09 – 15.10.2021 Galeria Copyright w Berlinie, 17.10 – 13.11.2021 Galeria Maison 44 w Bazylei. ● **Galeria ASP w Katowicach Rondo Sztuki,** Rondo im. gen. Jerzego Ziętka 1, 40-121 Katowice / galerie otwarte: wt.–pt. godz. 13:00 – 19:00 (od godz. 10.00 po telefonicznym umówieniu pod numerem +48 664 127 432) / so.–niedz. godz. 11:00 – 19:00 ▪ www.rondosztuki.pl / facebook@rondosztuki

rondo sztuki

20 ◀ 73 aspkatowice

24◦09◦2021—

ZIEMIA ZNÓW JEST PŁASKA

—16◦01◦2022

ms Museum Sztuki

Instytucja 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

Partner

opus film

Ursula von Rydingsvard

Tylko sztuka / Nothing but Art

4 września – 17 października 2021
Centrum Rzeźby Polskiej
w Orońsku

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

40 LAT CENTRUM RZEŹBY POLSKIEJ

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu

Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

Organizatorzy

CENTRUM RZEŹBY POLSKIEJ

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

Galerie Lelong & Co.
Ursula von Rydingsvard Studio

Partner roku jubileuszowego Centrum Rzeźby Polskiej

TOTALIZATOR SPORTOWY

65 LAT TOTALIZATORA SPORTOWEGO

Patronat medialny

TOK FM Pierwsze Radio Informacyjne

TVP KULTURA

TVP 3 WARSZAWA

POLSKIE RADIO RDC Radio dla Ciebie

„Robotników nieustannie promowano, ale nie dopuszczano ich do władzy. Dowartościowywano ich i przekonywano, by byli dumni ze swej pracy i »samoświadomi«, nie zachęcano jednak do sięgania po władzę, która pozostawała całkowicie w rękach partii. Każdą próbę uzyskania autonomii związkowej (do której w latach 1944–1948 często w sposób spektakularny powracano) duszono w samym zarodku. Socrealizm miał dawać robotnikom poczucie wiary we własną wartość i (zgodnie z ideologią marksistowską) samoświadomość (*Selbstbewusstsein*). Nie było to jednak równoznaczne z poczuciem posiadania władzy, której robotnicy nie mieli”.

Jérôme Bazin, Joanna Kordjak; fragment eseju *Kiedy obrazy patrzyły na robotników* z książki *Zimna rewolucja. Europa Środkowo-Wschodnia wobec socrealizmu, 1948-1959*

Książka towarzysząca wystawie *Zimna rewolucja*. Publikacja w fascynujący sposób opisuje związki pomiędzy kulturą wizualną lat 50., a radykalną rewolucją społeczną, jaka dokonała się w Europie Środkowo-Wschodniej w tamtym czasie.

Do kupienia w Księgarni Artystycznej Zachęty na miejscu oraz online na www.zacheta.art.pl/pl/e-sklep
Wystawę *Zimna rewolucja. Europa Środkowo-Wschodnia wobec socrealizmu, 1948-1959* do 10 października można oglądać w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki.

Publikację książki dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu

Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

Wydawcy:
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Instytut Adama Mickiewicza

ZACHĘTA

INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

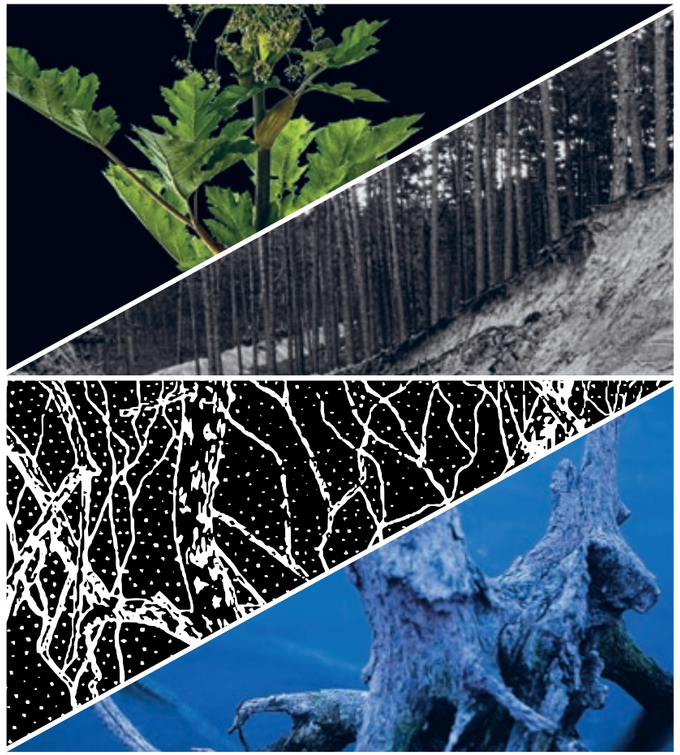
Wystawa

12.11—
11.12.2021

MA-LAR-STWO

Janusz
Lewandowski

Galeria
Sztuki
im. Jana
Tarasina
w Kaliszu



MUZEUM WARSZAWY | Galeria Rynek | 30

SAYAM GHOSH:

Jak powraca las

WYSTAWA

22.09.2021——30.01.2022

wejście: Rynek Starego Miasta 32

sputnik photos · Zarząd Zieleni m.st. Warszawy · Kampinoski Park Narodowy

ZMIANY · SZUM · fotopolis · NN6T

ZASTAWKI i LIMI_POTROFY. o fabrykacji meralogicznej

Marek Rogulski
30.10—18.12.2021
Gdańska Galeria Miejska
kuratorka: Anna Markowska

1987. Marek Rogulski – Piętaszek.
W drodze do Jarocina (i na podbój Europy).

Organizatorzy: GDAŃSK · Gdańska Galeria Miejska GGM · 4G

Partnerzy: fundacja TNS · ICS Instytut Cybernetyki Sztuki · MuseeuM

BIAŁYSTOK
INTERPHOTO

DYCHOTOMIA.
WSCHÓD I ZACHÓD

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FOTOGRAFII

BIAŁYSTOK INTERPHOTO 2021

23.IX - 31.X

INAUGURACJA
24.IX.2021 • 20:00
Centrum im. Ludwika Zamenhofa
Warszawska 19 • Białystok

INTERPHOTO.PL

FOTOGRAFIA WITKACEGO Z KOLEKCJI STEFANA OKOŁOWICZA

ORGANIZATOR

WSPÓŁORGANIZATORZY

PATRONI MEDIALNI

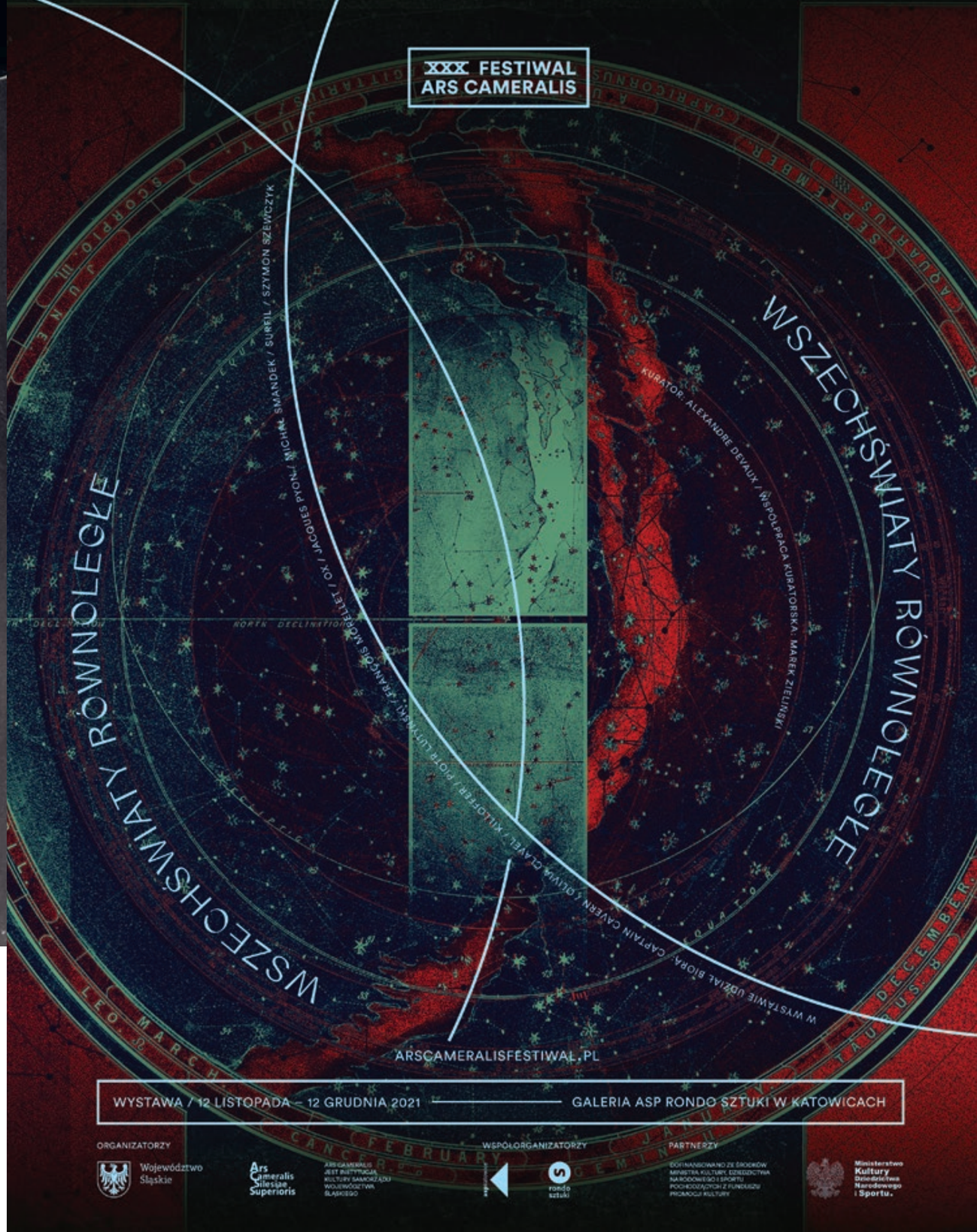
PATRONATY HONOROWE

SPONSORZY

PARTNERZY

WSPÓŁFINANSOWANIE

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY, DZIEDZICTWA NARODOWEGO I SPORTU POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY, UZYSKANYCH Z DOPŁAT USTANOWIONYCH W GRACH OBJĘTYCH MONOPOLEM PAŃSTWA, ZGODNIE Z ART. 80 UST. 1 USTAWY Z DNIA 19 LISTOPADA 2009R. O GRACH HAZARDOWYCH.
ZADANIE DOFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW Z BUDŻETU MIASTA BIAŁEGOSTOKU, PRZY WSPARCIU FINANSOWYM URZĘDU MARSZAŁKOWSKIEGO WOJEWÓDZTWA PODLASKIEGO ORAZ FUNDACJI WSPÓŁPRACY POLSKO-NIEMIECKIEJ.



fot. Tadeusz Rolke

Wanda Czełkowska 1930–2021

fot. © Katarzyna Jarnuszkiewicz

Anna Jarnuszkiewicz 1935–2021

PRENUMERATA I NUMERY ARCHIWALNE
SKLEP.MAGAZYNSZUM.PL

Jan Porczyński

Tekst: Aleksy Wójtowicz

Od redakcji

Zacznijmy od ciekawostki: w jesiennym numerze „Szumu" słowo „marksizm" pojawia się co najmniej 25 razy. Nie bez powodu, bowiem piszemy zarówno o śmierci marksizmu – analizowanej w dziale „Teoretycznie" przez Jana Sowę w kontekście gdańskiej wystawy Goshki Macugi – jak i o jego długim trwaniu – to już na przykładzie naszego „Tematu numeru", czyli eseju Iwony Kurz poświęconego wystawie *Zimna rewolucja* w stołecznej Zachęcie. Ale paradoksalnie najwięcej o marksizmie jest w myśli prawicowej, o czym przekonacie się dzięki lekturze tekstu Wiktorii Kozioł na temat zwrotu konserwatywnego w polskim polu sztuki, który publikujemy w trzeciej odsłonie cyklu „10/20". Grasują tu Homary, Jastrzębie i Gołębie, które chcą przeorganizować historię, cofnąć bieg sztuki o stulecie lub zbudować nową, (nie)świetlaną przyszłość – a najlepiej wszystko naraz.

A skoro marksizm, zacytujmy samego Marksa. Twierdził on, że „człowieka należy rozumieć, poczynając od dołu – od jego głodu, chłodu, bezdomności; nie idea, lecz ciało jest kluczem do ludzkich tajemnic". Numer rozpoczynamy właśnie z perspektywy i dołu, i ciała, czyli zbiorem esejów upamiętniających wybitną badaczkę feministyczną, Jolantę Brach-Czainę, autorkę niezapomnianych *Szczelin istnienia*. Mówi się o niej, że skrupulatnie badała świat cielesny i dotykowy, zawieszony gdzieś pomiędzy pestkami wiśni i kabaczkiem w tomacie. Wspomnieniom jej wnikliwych czytelniczek towarzyszą prace Dominiki Olszowy, wzięte wprost ze świata „wymiętego, łuszczącego się, mięsistego", jak pisała o nim Brach-Czaina. Tropem feministycznym podąża również Magdalena Ujma, którą w dziale „Rozmowa" Jakub Banasiak pyta, czym może być „trzecia droga" w myśleniu i pisaniu o sztuce.

Jesienny numer nawiedza także duch Kazimierza Malewicza. Cieszącemu się nieśmiertelną sławą ojcu awangardy uwagę poświęca Maria Poprzęcka, która w „Obiekcie kultury" recenzuje najnowszą książkę Marcina Wichy. Malewicz i jego spuścizna wyzierają także z tekstu Very Zalustkiej, przybliżającej w dziale „Blok" twórczość Sergeya Shabohina, jednego z najwyrazistszych twórców młodej sceny białoruskiej. U Shabohina aktywizm przenika się ze sztuką, a tradycja awangardy wcale nie jest traktowana jako muzealna gablota. To, jak pisze Zalutskaya, aktywizm, który rozsadza szczeliny (być może również istnienia). Natomiast o sztuce „ipółwymiarowej", czyli posiadającej potencjał otwarcia na kolejne wymiary, pisze dla nas Antoni Michnik, analizujący w „Interpretacjach" działalność Grupy Budapeszt.

Na „Stronach artystek i artystów" przedstawiamy twórczość najmłodszego pokolenia – Weroniki Wysockiej, Alicji Pakosz, Franka Drażby, Katarzyny Wyszkowskiej, Lesi Pcholki, Przemysława Piniaka i Małgorzaty Mycek. W dziale „Recenzje" znajdziecie 12 tekstów krytycznych poświęconych najciekawszym wystawom minionego kwartału, prezentujących między innymi niesłusznie zapomniane artystki pionierki z okresu międzywojnia, malarstwo Xawerego Dunikowskiego, środowisko Galerii Krzywe Koło, twórczość Zdzisława Jurkiewicza oraz działania najmłodszych twórców i twórczyń. Numer zamyka art-aktywistka Jana Shostak, która z formuły *Wskazane* robi użytek w sprawie dramatycznej sytuacji w Białorusi.

Ten numer to więc notatki o „ciekawych czasach" w mięsistym świecie. Naszym zdaniem to idealna propozycja na powakacyjne otrzeźwienie. W takiej aurze najlepiej wspomina się okres beztroski i swobody. Albo smak sierpniowych wiśni na podniebieniu. A chodzi przecież o to, jak pisała Brach-Czaina, by dzięki doświadczeniu codzienności zrozumieć lepiej siebie. Czego sobie i wam życzymy.

–

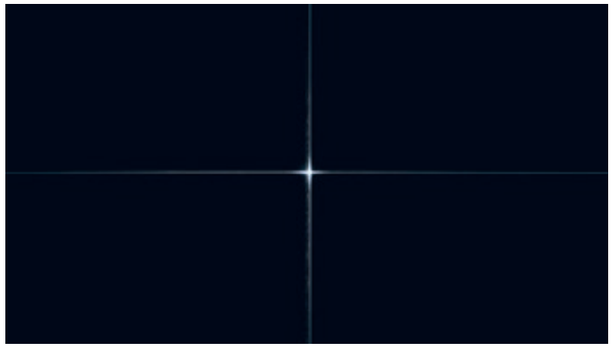
1 Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat na białym tle* 1914–1915 (1929), źródło: Wikimedia Commons

2 Łukasz Murzyn, *Krzyż*, fragment wideo VR 360, 2020 dzięki uprzejmości artysty

3 Wiktor Pental, z cyklu *Przodownicy pracy*, Nowa Huta ok. 1954, fotografie, © kolekcja Fundacji Imago Mundi w Krakowie, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

1

3



2

OKŁADKA:
Dominika Olszowy, *Słońce w pościeli*, 2021, dzięki uprzejmości artystki

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, Aleksanda 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 Opałka, Janek Owczarek, Anna Pajęcka, Arkadiusz Półtorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna Ruszczyk, Michalina Sablik, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Marcin Stachowicz, Stach Szabłowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Toniak, Magdalena Ujma, Vera Zalutskaya, Tomasz Załuski, Rafał Żwirek

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

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

ADRES KORESPONDENCYJNY:
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.

Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

SZUM

NR 34 LATO–JESIEŃ 2021

OD REDAKCJI	17	**Tekst: Aleksy Wójtowicz**
IN MEMORIAM	32	**Jolanta Brach-Czaina in memoriam**
10/20	46	**Homary, Gołębie, Jastrzębie. Zwrot konserwatywny w sztuce polskiej** **Tekst: Wiktoria Kozioł**
TEMAT NUMERU	72	**Patrząc na socrealizm** **Tekst: Iwona Kurz**
INTERPRETACJE	86	**Nauka kamuflażu w niewymiernych wymiarach (rzeczywistości „ipółwymiarowej"). O Grupie Budapeszt** **Tekst: Antoni Michnik**
BLOK	100	**Sergey Shabohin. Aktywizm rozsadzający szczeliny** **Tekst: Vera Zalutskaya**
OBIEKT KULTURY	118	**Malewicz i niecne procedery** **Tekst: Maria Poprzęcka**
TEORETYCZNIE	128	**Na cmentarzu marksizmu** **Tekst: Jan Sowa**
DO WIDZENIA	138	**Weronika Wysocka**
ROZMOWA	144	**Trzecia droga. Z Magdaleną Ujmą rozmawia Jakub Banasiak** **Fotografie: Ewa Pasternak**
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	162	**Alicja Pakosz, *Pokój***
	163	**Franek Drażba, *Uśmiechnięta dynia***
	164	**Katarzyna Wyszkowska, *Lady Kebab***
	166	**Lesia Pcholka, *Invisible Trauma***
	168	**Przemysław Piniak, *Pęchonade – bąbelki gejowskiego niezdecydowania***
	169	**Małgorzata Mycek, *Córka rolnika. Sobotnie porządki***
RECENZJE	170	
WSKAZANE	224	**Jana Shostak**

Galeria BWA w Zielonej Górze prezentuje sztukę współczesną.

BWA ZIELONA GÓRA

www.bwazg.pl

od 15.10.21 - „Wyobraź sobie” - Trzydzieści lat Instytutu Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego – kurator Ryszard Woźniak
od 19.11.21 - „Teoria humoralna” - Potencja (Karolina Jabłońska, Tomasz Kręcicki, Cyryl Polaczek) kurator Stach Szabłowski
od 17.12.21 - „Kooperatywa”- Artur Cincio/Stach Szumski

Michał Jankowski

Ślepcy
The Blind

wystawa/exhibition:
07.10.2021 – 02.01.2022

kurator/curator:
Stanisław Ruksza

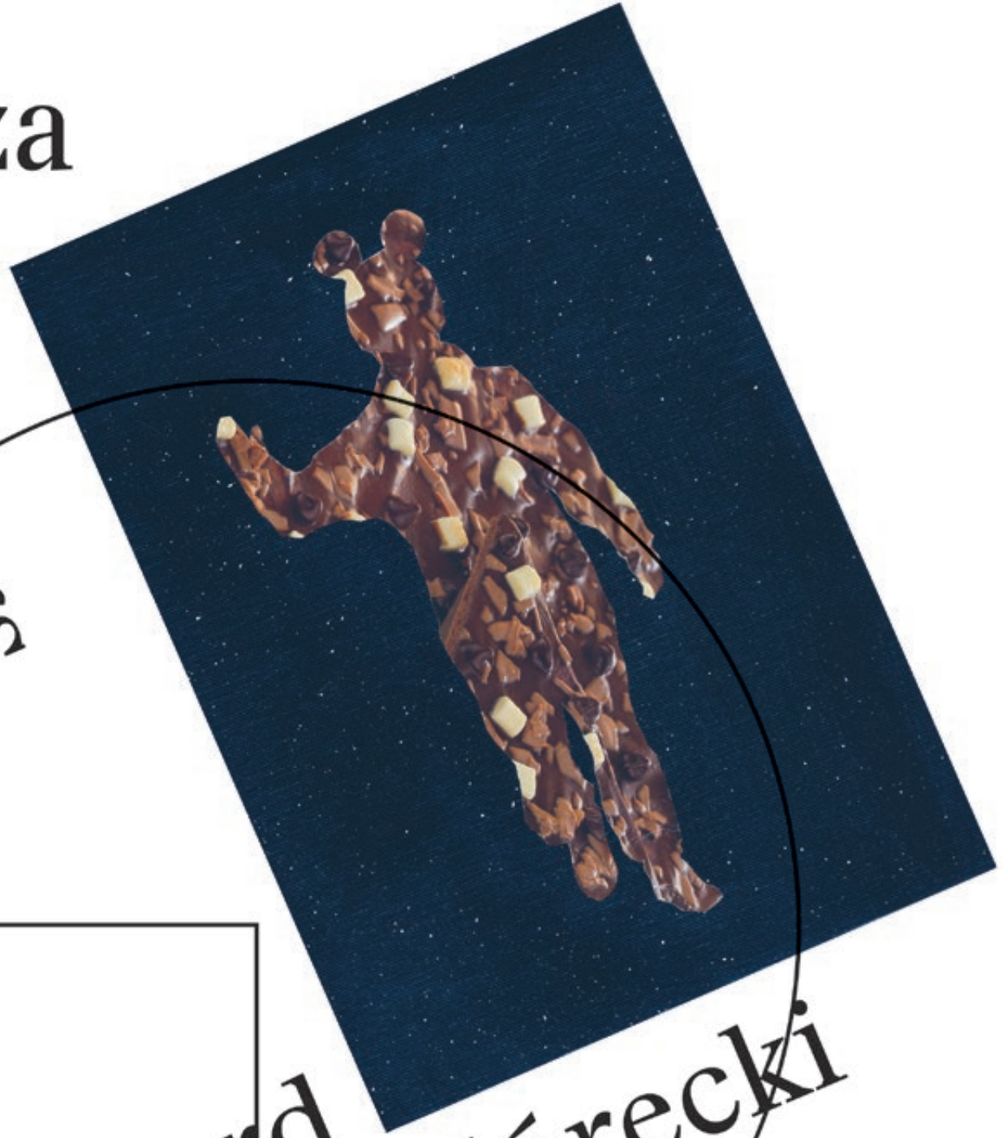
TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

Szczecin

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

Michał Jankowski, *Ślepcy VI / The Blind VI*,
olej na płótnie / oil on canvas, 2020

Pizza Soldiers



Ryszard Górecki

10.09–31.10.2021

Muzeum Narodowe w Szczecinie – Muzeum Sztuki Współczesnej
ul. Staromłyńska 1

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA ZACHODNIOPOMORSKIEGO
Pomorze Zachodnie
Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

DLA JOHANNE

I ANNY

WYSTAWA PRAC Z KOLEKCJI SZTUKI GALERII BIELSKIEJ BWA

KURATORKA: AGATA SMALCERZ

WILLA SIXTA – GALERIA BIELSKA BWA, BIELSKO-BIAŁA
UL. ADAMA MICKIEWICZA 24
WWW.GALERIABIELSKA.PL

Ewa Juszkiewicz, *Grzeczna uczennica*, 2010, akryl, olej na płótnie (fragment)

GALERIA BIELSKA BWA

REFUGIA
STRZEŻ (SIĘ)
TYCH MIEJSC

NATALIA BAŻOWSKA
MICHALINA BIGAJ
JAKUB OZECH
DANIEL KONIUSZ
PIOTR KURKA
JAROSŁAW KOZAKIEWICZ
PIOTR C. KOWALSKI
ANNA SIEKIERSKA

24.09 ⟶ 21.11.2021

WERNISAŻ
GODZ. 18:00

KURATORZY
MONIKA BAKKE
MAREK WASILEWSKI

GALERIA MIEJSKA
ARSENAŁ
UL. SZYPERSKA 2
61-754 POZNAŃ

RÓŻNORODNOŚĆ MIASTA

POZnań* arsenał

Oh and Hah, Beauty, Ruin and Slack

April 2021 – May 2022
An exhibition cycle in which the transformations of society are identified through the image and notion of a ruin

Scenes: I. Metamorphosis, II. Time of Mourning, III. Ruin, Differentiation, IV. Smouldering Ruin, an Image, V. Ruin, Investigation

Artists: Micol Assaël, Alex Baczyński Jenkins & Kem, Jan Boháč & Viktor Dedek, Anna Daučíková, Lili Reynaud Dewar, Daniela & Linda Dostálková, Lukáš Jasanský and Martin Polák, Patrick Keiller, Lenka Klodová, Kris Lemsalu Malone, Taus Makhacheva, Richard Nikl, Marek Pražák, Josse Pyl, Daniel Rycharski

Curators: Jakub Adamec, Pierre Bal-Blanc, Daniela & Linda Dostálková, Edith Jeřábková, Marek Pokorný

PLATO's publishing house that expands the cycle Oh and Hah, Beauty, Ruin and Slack

Authors: Nadja Argyropoulos, Petr Bakla, Karen Barad, Gustave Flaubert, Łukasz Gorczyca, Monika Kubicová, Václav Magid, Jiří Maha, Ivan Mečl, Michal Novotný, Paul B. Preciado, Barbora Přidalová, SdCh and others

www.octopus-press.cz

Oh and Hah, Beauty, Ruin and Slack

PLATO place for art

PLATO Ostrava
Janáčkova 22 / formerly Bauhaus store
www.plato-ostrava.cz

OSTRAVA

Krzywe Koło / 15.9 — 30.10.21
wystawa w ramach 65-lecia galerii w Staromiejskim Domu Kultury

artyści i artystki: Maja Demska, Kamil Pierwszy feat. Turnusik, Mikołaj Moskal, Noviki post studio, Ewa Polska, Łukasz Rusznica, Weronika Wysocka oraz archiwalia Klubu i Galerii Krzywego Koła
kuratorka: Ewa Tatar

Organizator: SDK

Współorganizacja: Fundacja Archeologia Fotografii; GALERIA W Y

Partnerzy: Ośrodek Karta; zaKS sprzyjamy wyobraźni; Muzeum Regionalne w Pleszewie

Patroni medialni: NN6T Notes na 6 tygodni; SZUM

Projekt został zrealizowany w ramach stypendium artystycznego Dzielnicy Śródmieście m.st. Warszawy

Projekt dofinansowany ze środków Miasta Stołecznego Warszawy

Goyki 3
Art Inkubator

odwiedź nas na #goyki3 w Sopocie

Program sztuk wizualnych 2021

Magia i futuryzm

WRZESIEŃ

✖ performance
Tool Cycle: New visiualisations for activated bodies ☛ **Martyna Borowiecka**

✖ wystawa
Julia Sokolnicka

✖ instalacja
Ada Rączka

PAŹDZIERNIK

✖ performance
Tool Cycle: New visiualisations for activated bodies ☛ **Rafał Pierzyński**

LISTOPAD

✖ wystawa
Irmina Rusicka · Kasper Lecnim

GRUDZIEŃ

✖ performance
Tool Cycle: New visiualisations for activated bodies ☛ **Institute for Mastering of Time**
Arseny Zhilyaev · Asya Volodina ·
Nika Ham · Nikolai Kharabinovich

Program zrealizowany dzięki wsparciu Miasta Sopotu

www.goyki3.pl

10.09—31.10.2021

kurator Mirosław Pawłowski
Galeria Sztuki Wozownia
dyrektorka Anna Jackowska

Dofinansowano z budżetu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

Patronat

10. MTG KOLOR W GRAFICE / TORUŃ POLAND
10 TH ITP COLOR IN GRAPHIC ART

ACH

Autoportret z Chandrą

Hasior & nowa sztuka

14.07.2021 — — 10.10.2021

Galeria Władysława Hasiora

filia Muzeum Tatrzańskiego
w Zakopanem
ul. Jagiellońska 18 b
(parking od ul. Piaseckiego)

Paweł Althamer, Agnieszka Brzeżańska, Teresa Gierzyńska, Przemysław Matecki, Dominika Olszowy, Paulina Ołowska, Daniel Rycharski, Andrzej Tobis, Trebunie Tutki & Twinkle Brothers, Amanda Wieczorek

MAŁOPOLSKA INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

Muzeum Tatrzańskie

Ministerstw Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu

Honorowy Patronat
Burmistrza Miasta Zakopane

Patronat medialny

ZAKOPANE

ZAKOPANE

RADIO KRAKÓW TVP3 KRAKÓW TYGODNIK Podhalański 24tp.pl ZAKOPLAN

Vinci
ART GALLERY

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Sprzedaż dzieł sztuki współczesnej

Doradztwo w zakresie doboru sztuki do wnętrz prywatnych i komercyjnych

Wystawy / Spotkania / Eventy

Elhan Hadżijew / ***Composition in Red*** / 90 x 70 / olej na płótnie / 2020

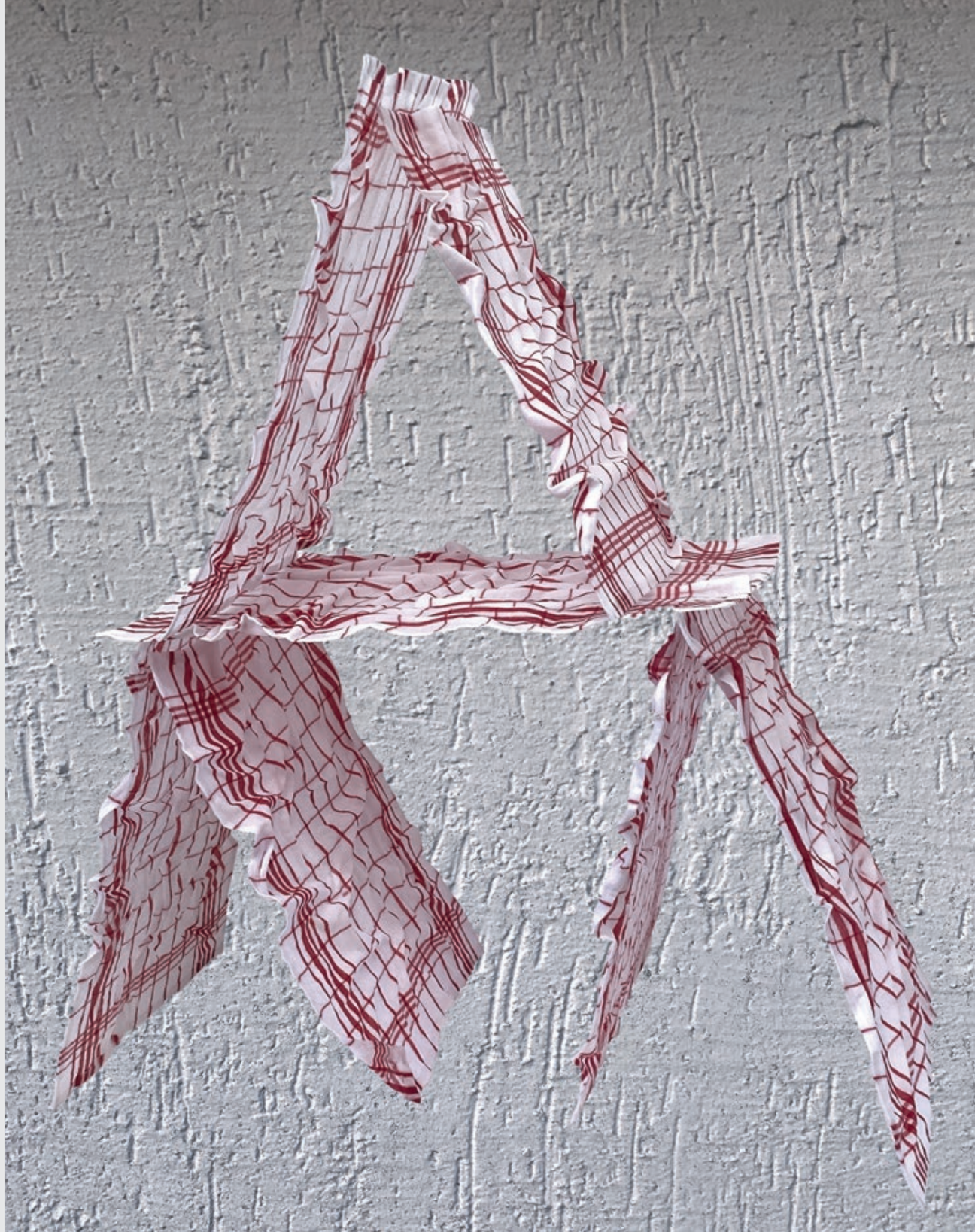
Vinci Art Gallery | ul. Rynek Śródecki 15/2 | 61-126 Poznań PL
galeria@vinciartgallery.com | www.vinciartgallery.com | 789-192-548

Ilustracje: Dominika Olszowy,
córka Jolanty, wnuczka Janiny, prawnuczka Anastazji

Jolanta Brach-Czaina

in memoriam

Sławomira Walczewska
Agata Araszkiewicz
Magdalena Ujma
Anna Herbut
Izabela Kowalczyk



Konkret i dotyk

Sławomira Walczewska

Transformacja w Polsce nabierała właśnie tempa, gdy profesora filozofii Jolanta Brach-Czaina wypuściła w świat swój esej *Szczeliny istnienia*, elektryzując nim całą czytającą publiczność. Książka niezwykła, transowa, wstrząsająco kobieca (bo z opisem szmaty do wycierania podłogi?), manifest feministyczny (bo ujawnia tajniki kuchni i porodówki?) – tak o tej książce pisano. Wywołała wielkie poruszenie, ale też była kłopotem, bo nie wiadomo było, jak ją zaszeregować. Wzruszająco bezradnie wyraził to jeden z recenzentów: „Ani w polskiej, ani w światowej literaturze nie ma drugiej takiej książki".

Książka ta od dwóch dekad nie przestaje fascynować i sprawiać kłopotów. Po pierwszym, skromnym wydaniu w formie małej, szaro-żółtej książeczki (PIW), przyszło drugie i trzecie, w 1998 i 2006 roku (eFKa), a ostatnio, w 2018 roku, kolejne (Dowody na Istnienie). Czy to jeszcze filozofia czy już literatura? Jeśli jednak filozofia, do jakiego nurtu ją przypisać? Może do fenomenologicznego, zważywszy na świetne opisy fenomenów codzienności, dowartościowanej przez Edmunda Husserla? Świat życia codziennego to żywioł autorki. Nie jest on jednak abstrakcyjny, lecz konkretny, pełen obszarów spoza powagi słów, względnie tabuizowanych. Konkret to jedno z tych pojęć, które Brach-Czaina przeciwstawia filozoficznym abstrakcjom. Z Husserlem nie godzi się też w fundamentalnej sprawie intencjonalności. Dla Husserla intencjonalność była jednokierunkowa i wychodziła od Ja transcendentalnego. U Brach-Czainy natomiast nie tylko nasza uwaga kieruje ku światu

Jolanta Brach-Czaina fascynowała swoją niezależnością w życiu i w myśleniu. Była myślicielką totalną, nie gabinetową. Myślenie było funkcją życia; nie abstrakcyjnego życia, lecz konkretnego, jej własnego. Jej filozofia wyrastała z jej pasji i fascynacji, ale i z jej traum.

i jego fenomenom, lecz także świat nas „zaczepia" i odpowiada – lub nie – na naszą intencję. Może w takim razie filozofia Brach-Czainy jest odległą, epigońską wersją filozofii Martina Heideggera? Pytania o bycie, istnienie i egzystencję to także jej pytania, życie autentyczne to również jej temat. Kiedy żyjemy naprawdę, a nie tylko przetaczamy się z jednego dnia w drugi i kolejne? Czy heideggerowski prześwit, przecinka w gęstym lesie, przez którą przenikają promienie słoneczne, to szczelina istnienia? Nie abstrakcyjny i odległy prześwit, lecz szczelina, która jest konkretna, cielesna i dotykowa? Rozwarcie, które przeżywamy całą i całym sobą, gdy żyjemy pełnią? Ta szczelina życia, od której zaczyna się egzystencja każdej i każdego z nas, nie jest abstrakcją, lecz konkretem.

Do konkretnego traktowania początku wzywał już Friedrich Nietzsche, kiedy pisał o Baubo jako początku. Przypomniał o tym Peter Sloterdijk. Czy Brach-Czaina znała tekst Sloterdijka *Zur Welt kommen, zur Sprache kommen* z 1988 roku, który ukazał się w feministycznym numerze „Brulionu", 19B, z 1992 roku? Sloterdijk oskarża w nim całą filozofię europejską o zapomnienie czy raczej wyparcie faktu narodzin. Pomijanie pępków w sztukach wizualnych, przemilczanie i marginalizowanie kobiet w kulturze to przejawy „skrzywionego umysłu". W centrum myślenia należy, według niego, umieścić narodziny, które nie są jedynie faktem biologicznym, lecz

Wiśniami nadziała najsłynniejsze pierogi filozofii polskiej, a z pewnością i światowej, choć niby równie dobrze mogła opisać pierogi z jagodami, albo na przykład ruskie. Gdy dowiedziała się, że jej ulubione seminarzystki zabrały się do zagospodarowania starej chaty w Wiśniowej, natychmiast chciała tam jechać.

wydarzeniem metafizycznym, początkiem życia i istnienia. Według Sloterdijka ostatnim europejskim filozofem, który był tego świadomy, był Sokrates, uczeń Diotymy. Potem przez długie wieki trwało lękowe zapomnienie filozofii o konkretnym początku ludzkiej egzystencji, czyli o narodzinach, oraz podszyta tym zapomnieniem wzgarda wobec miejsca, z którego wszyscy się wzięliśmy i które było dla naszego istnienia pierwszą i najważniejszą szczeliną. Dopiero Nietzsche, piewca kobiet tańczących w kręgu, odważył się podjąć na nowo temat Baubo.

Brach-Czaina fascynowała swoją niezależnością w życiu i w myśleniu. Była myślicielką totalną, nie gabinetową. Myślenie było funkcją życia; nie abstrakcyjnego życia, lecz konkretnego, jej własnego. Jej filozofia wyrastała z jej pasji i fascynacji, ale i z jej traum. Otwarta na inspiracje, z ciekawością chłonąca nowe impulsy, zainteresowała się również feminizmem. Dlaczego? Opowiedziała kiedyś o celebrowanych obiadach niedzielnych, które jej ojciec, profesor politechniki, traktował jako swoje występy, podczas których prezentował swoją doskonałość i wybitność i nie dopuszczał nikogo do głosu. Została jej po tych rodzinnych obiadkach organiczna niechęć do męskich samochwalców, przy każdej okazji szeroko rozkładających swoje pawie ogony. Ojciec patriarcha był z pewnością ważną, lecz niejedyną jej feministyczną inspiracją. Gdy studiuje się filozofię i jest się kobietą mającą świadomość różnicy płci, inspiracji nie brakuje. Pewnie doskwierało jej poczucie bycia niezrozumianą, względnie niesłuchaną przez kolegów filozofów i starała się znaleźć osoby myślące podobnie. Choć Brach-Czaina znała francuski i angielski, szukała bliżej, w języku, w którym sama tworzyła i myślała. W 1993 roku natknęła się na pierwszy numer „Pełnym Głosem". Swoją recenzję opublikowała w amerykańskim piśmie emigracyjnym. W tym samym roku redaktorki tego pisma, czyli niżej podpisana oraz Beata Kozak, od 1999 roku redaktorka naczelna „Zadry", zostały uczestniczkami jej seminarium doktorskiego, wraz między innymi z Kazią Szczuką, Agnieszką Graff i Renatą Lis.

Jolantę Brach-Czainę autentycznie ciekawiło to, czym się zajmują jej doktorantki. Dawała im sporo miejsca na ich własną ekspresję. Gdy w „Pełnym Głosem" trafiła na tekst Beaty Kozak o kulturze matriarchalnej, a potem na swoim seminarium doktorskim spotkała się z autorką, gruntownie zajęła się tym tematem. Jako znawczyni i badaczka kultury, wiedziała, że kultura ma swoją podświadomość, swoje podziemne nurty, procesy. Niewidoczne od razu, zachodzą podskórnie, jak opisane w *Błonach umysłu* gorące strumienie, które wypływają spod ogromnych lodowców. Choć początkowo widać tylko lodowce, w gorących strumieniach jest energia, zdolna z czasem zniszczyć te góry lodu. Zafascynował ją matriarchat. Tropiła go w tekstach (Zygmunt Krzak) oraz w życiu. W czasie wycieczki na Maltę zwiedzała matriarchalne świątynie. Wybrała się w Góry Świętokrzyskie, by w najstarszych przedmiotach codziennego użytku i w motywach ozdobnych tropić Boginię Ptaszycę. W końcu wydała zbiór tekstów swoich seminarzystek pod tytułem *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem*, pokazując przesunięcia punktów ciężkości w kulturze w relacji do płci. Najsłynniejszy jest jej sprzeciw wobec patrylinearności, jednego z głównych filarów systemu patriarchalnego. W patriarchacie, w którym żyjemy, kobiety nie mają swoich nazwisk. Ich nazwiska to nazwiska ich ojców, względnie mężów. Prof-Jolka swoją ostatnią książkę podpisała swoim imieniem i swoją kobiecą genealogią; imieniem matki, babki i prababki. Znów suwerennie, bez oglądania się na konfuzję bibliotekarzy oraz

czytelniczek/czytelników, którzy w katalogu alfabetycznym będą dalej szukać jej książek według nazwisk jej ojca i jej męża.

Była wrażliwa na feminatywy. Gdy pracowała na SWPS, spotykała się tam i często przekomarzała z Jerzym Bralczykiem, językoznawcą. Któregoś dnia doszła do tego, że jednak nie jest profesorką, lecz profesorą. Profesorka to zdrobnienie, a jego męskim odpowiednikiem jest profesorek. Na dowód tego, że jej intuicja językowa działa dobrze, przyniosła kiedyś przyprawę „Kucharek". Odpowiednikiem żeńskim słowa „kucharek" jest „kucharka", natomiast odpowiednikiem słowa „kucharz" jest „kuchara".

Jola Brach-Czaina nie nadużywała pozycji władzy wobec swoich seminarzystek, a wręcz przeciwnie. Nie znosiła atmosfery szkoły z jej wymogiem sprawdzania i egzaminowania. Zamiast egzaminu zdarzały się jajecznica u niej i wielogodzinna, świetna rozmowa, w trakcie której wpisywała piątki do indeksu. Chciała, żebyśmy sobie wszystkie mówiły po imieniu, ale nie było to takie proste, bo mimo swojej otwartości, spontaniczności i żywiołowego poczucia humoru onieśmielała, i to na wiele sposobów. Nawet gdy już wreszcie została „Jolą", to i tak w naszych rozmowach o niej dodawałyśmy „prof-". Zawsze delikatna, prof-Jolka potrafiła czasem powiedzieć coś brutalnie prawdziwego i nie robić sobie nic z tego, że komuś sprawiła tym przykrość. Onieśmielała również swoją niezależnością i suwerennością, która jednak była równocześnie fascynująca i intrygująca.

Kolejnym źródłem tego onieśmielenia były atmosfera tajemniczości i znaki zapytania dotyczące jej biografii. Ona sama albo nic sobie z tego nie robiła, albo delikatnie podsycała tę atmosferę. Gdy nie chciała odpowiadać na jakieś, jej zdaniem zbyt osobiste, pytanie po prostu je ignorowała. Na jej twarzy pojawiał się wtedy wyraz lekkiego, pobłażliwego rozbawienia i patrzyła gdzieś daleko, przed siebie. Kiedy właściwie się urodziła? I gdzie? Obszerna notka w Wikipedii nie podaje daty, a tylko miejsce. Jak to było z jej wyjazdem do Francji w latach 50.? Podobno zanim została profesorą w filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, pracowała jako redaktorka w jakimś wydawnictwie. Czym zajmowała się w latach 60., 70., 80.? Gdy czyta się notkę w Wikipedii, układa się ona w wyraz twarzy prof-Jolki, niezainteresowanej dalszą rozmową na ten temat.

Dlaczego jednak w czasie wojny znalazła się we Lwowie? Jej matka, uciekając przed frontem z Warszawy do swoich rodziców we Lwowie, wpadła z deszczu pod rynnę. Władza radziecka w ciągu niecałych dwóch lat okupacji Kresów Wschodnich, w tym Lwowa, między wrześniem 1939 a czerwcem 1941 roku, dokonała aktów masowego ludobójstwa na ludności polskiej oraz na „wrogach ludu". Po wkroczeniu Niemców do Lwowa w czerwcu 1941 roku znaleziono w tamtejszych więzieniach zwłoki tysięcy ludzi zamęczonych w bestialski sposób. Wśród nich byli dziadek i mama Jolki. Dziadek Joli był przedsiębiorcą, miał ponoć fabryczkę pod Lwowem, więc według władzy radzieckiej podlegał bezwzględnej eksterminacji, wraz z całą rodziną. Delikatne rączki „polskich panów" irytowały, więc zdarto im tę ich gładką skórkę. Była to tylko jedna z wielu męczarni, jakie zafundowali zatrzymanym strażnicy więzienni.

Jolka mówiła, że zaraz po aresztowaniu jej matki i dziadka babcia dostała krótką instrukcję od przyjaciółki matki: „Uważaj na dzieci". To wystarczyło, żeby wraz z dwiema wnuczkami jeszcze tego samego dnia przeniosła się w inne miejsce. Dzień później do jej mieszkania we Lwowie zapukało NKWD, przyszli po resztę rodziny aresztowanego wroga klasowego. Babci i wnuczkom udało się jeszcze w czasie wojny wyjechać ze Lwowa i wrócić do Warszawy, do ojca Jolki.

Ponownie do Lwowa Jola przyjechała dopiero ponad 60 lat później – jako uczestniczka feministycznej wyprawy – na spotkanie z siostrami feministkami z sąsiedzkiego kraju. Byłyśmy we trzy: Jolka, Beata Kozak i ja. W trakcie naszego kilkudniowego pobytu stopniowo okazywało się, czym dla Jolki jest ten przyjazd do Lwowa. Nie zostałyśmy uprzedzone. Spotkania z redakcją pisma „Ji" były urocze, ale szybko zeszły na bok. Ważniejsze okazało się spotkanie z historią, dotknięcie rany ciągle otwartej. Jolka ruszyła śladami swojej matki Ireny i babki Bronisławy. Miła wycieczka zaczęła przeradzać się w horror. Wszystko, czego się dotknęłyśmy,

okazywało się tylko nakładką na morze krwi. Czerwiec był piękny, słoneczny, znalazłyśmy przytulną knajpkę w pobliżu uniwersytetu. Zamawiamy kabaczki i chwilę potem zauważamy, że pod szklanymi blatami naszego i innych stolików leżą fragmenty starych dokumentów, czyjeś prywatne zdjęcia, drobne przedmioty osobistego użytku, niepodpisane, jako dekoracja. Kabaczki zjadłyśmy, ale niesmak narastał. Dużo później powstał tekst Jolki pod tytułem *Kabaczek*, a w nim szokująca nieuprzedzonego czytelnika analogia zdejmowania skórki z kabaczka we Lwowie do zdzierania skóry z rąk. Pogoda była bardzo ładna, ale Jolka, zamiast siedzieć w ogródku kawiarnianym z lodami i machać nogą, zachęciła nas do obejrzenia historycznego budynku więzienia przy Łąckiego. Powoli odsłaniała się przed nami skala jej bólu i traumy. Niewiele mówiła, ale coraz bardziej obsesyjnie chciała skonfrontować się z przeszłością. Zaczęłyśmy krążyć wokół potężnego budynku

dawnego więzienia. Wszystkie drzwi były pozamykane na głucho. Nie było jeszcze mowy o Muzeum Pamięci Narodowej, które obecnie się tam znajduje. Wreszcie znalazłyśmy otwartą bramę w kamienicy naprzeciwko. Weszłyśmy na drugie piętro, żeby ponad wysokim murem popatrzeć z góry na podwórko, całkiem zwyczajne, szare podwórko, na którym kilkadziesiąt lat wcześniej, również w czerwcu, dokonano zbrodni na zatrzymanych, w tym jej matce i dziadku. Następnym etapem był cmentarz, gdzie szukałyśmy grobu jej matki. Stopniowo okazywało się, że tego grobu nie ma, jedynie na skraju cmentarza, pod murem, jest zbiorowa mogiła zamordowanych w więzieniu na Łąckiego.

Jolka opowiadała kiedyś, że w czasie studiów w Paryżu lubiła siadać w oknie, z przyjaciółkami, przyglądać się przechodniom i jeść wiśnie, z poczuciem swobody i beztroski wypluwając pestki przed siebie. Wiśnia, ta soczysta, słodko-kwaśna metafora życia, z pestką, która jest jej nieistotną istotą – to totemiczny owoc Brach-Czainy. Wiśniami nadziała najsłynniejsze pierogi filozofii polskiej, a z pewnością i światowej, choć niby równie dobrze mogła opisać pierogi z jagodami albo na przykład ruskie. Gdy dowiedziała się, że jej ulubione seminarzystki zabrały się do zagospodarowania starej chaty za wsią, pod lasem, w Wiśniowej, natychmiast chciała tam jechać. Nie pomogło tłumaczenie, że drewniana chata będzie dopiero remontowana i że może później. Wbrew ostrzeżeniom pojechała, spała na podłodze w śpiworze, a potem zapisała, jak siedzi z przyjaciółkami w oknie i czeka, aż z porannej mgły wynurzą się sarny i jelenie.

Sławomira,
córka Aleksandry, wnuczka Julii,
prawnuczka Marii

Rewolucja niszy

Agata Araszkiewicz

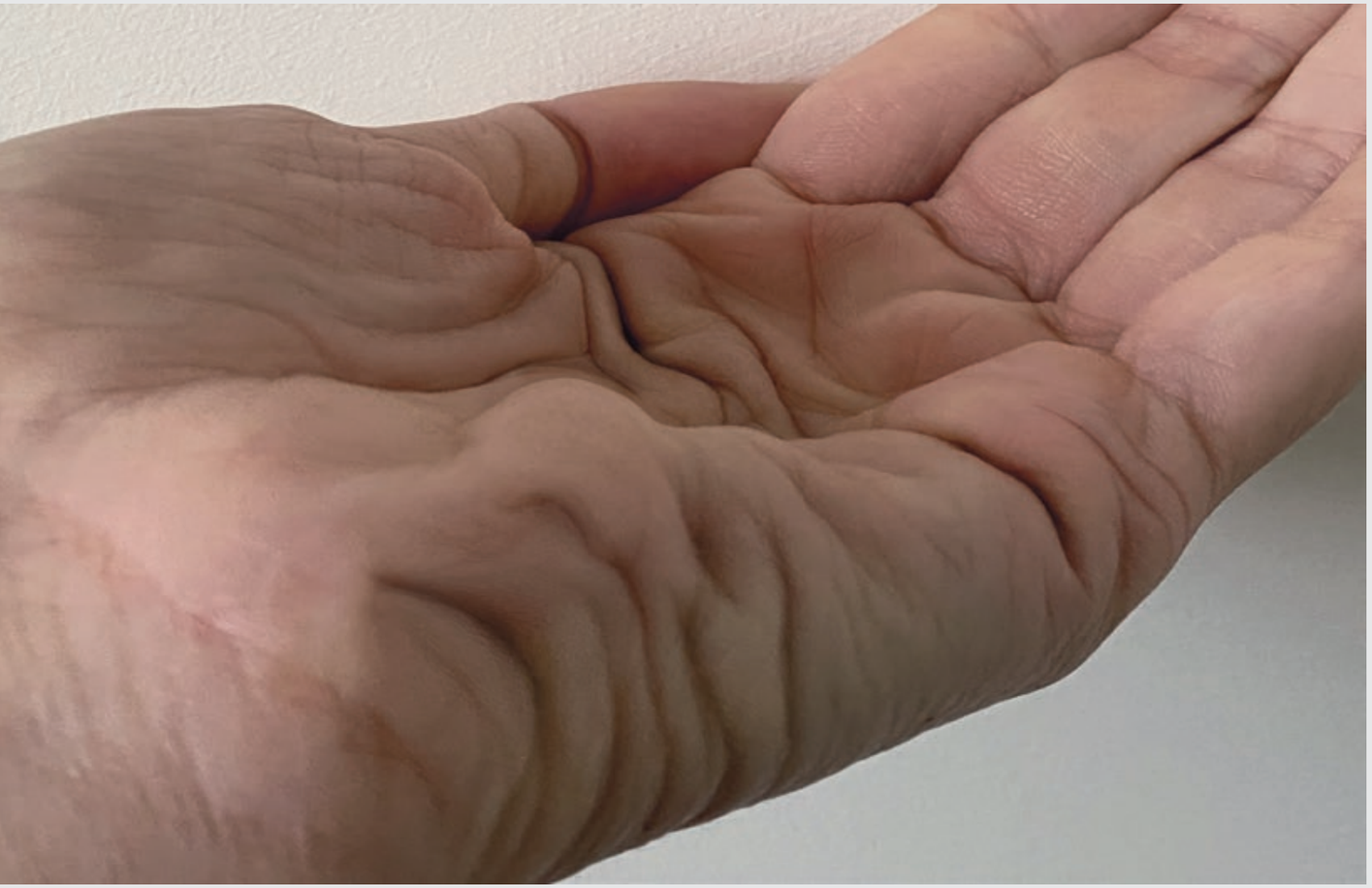
Na półce mojej biblioteki książka *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci kulturowej* (Białystok 1997) pod redakcją Jolanty Brach-Czainy stoi tuż obok pocztówki z reprodukcją obrazu *Christina's World* autorstwa Andrew Wyetha. W jednej z pierwszych genderowych publikacji w polskiej humanistyce teksty o Wielkiej Bogini i kobiecie w kościele mieszają się z artykułami o macierzyństwie i córczaństwie czy męskości i kobiecości jako polach współczesnych redefinicji. Na okładce tej pionierskiej pozycji znajduje się praca Marzanny Morozewicz (*Bez tytułu*, olej na płótnie), artystki, którą filozofka wyjątkowo ceniła i podziwiała. Ta praca przedstawia rodzaj morfologicznej abstrakcji, do złudzenia przypominającej wargi sromowe (profesora Brach-Czaina natychmiast by mnie poprawiła: „Wargi płciowe"!) znajdujące się w samym środku kulistej formy w kolorze krwi, odsyłającej do wyobrażeń o ciele, mięsności, kobiecej morfologii. Obraz Morozewicz wchodzi w istotny dla mnie dialog z płótnem w stylu symbolicznego realizmu Wyetha z 1948 roku. Przedstawia ono rodzaj wiejskiej scenerii, w której młoda kobieta w bladoróżowej sukience leży (upadła?) pośród trawy i patrzy na swój dom w oddali. Kobieta została jak gdyby porzucona, próbuje wstać, ale tylko się unosi i kieruje wzrok ku oddali, a jej ciało wyraża bezsilność i pragnienie – ta scena zawsze silnie do mnie przemawiała. Widziałam w niej „opuszczenie", ową słynną kategorię bytu, którą filozofia feministyczna przypisuje kobietom, opuszczonym przez zachodni wielowiekowy tekst kultury, czyli system symboliczny, wyrażany w filozofii, sztuce, prawach i obyczajach. Tymczasem na okładce tomu przygotowanego przez Brach-Czainę cielesność, seksualność i symbolika znajdują się w centrum refleksji, przynoszą wrażenie ulgi. Poczucie niepokoju i nieprzystosowania zastępuje podjęcie wyzwania i przewartościowania tradycyjnych sposobów myślenia.

Profesorę Brach-Czainę poznałam właśnie na przełomie XX i XXI wieku najpierw w takiej roli, jako twórczynię kultowego seminarium genderowego w Szkole Nauk Społecznych IFiS PAN, które wówczas prowadziła. Był to trochę inny świat. Teorie analizujące płeć kulturową i literaturę, które wprowadzały wrażliwość feministyczną, przyjmowaliśmy – my studentki i studenci – z euforią i nadzieją, że dostajemy do ręki narzędzie zmiany świata na lepszy. Podniecenie, które objawiało się na tych zajęciach (podobnie jak na paru innych feministycznych zajęciach, między innymi znakomitych profesor Małgorzaty Fuszary, Anny Titkow, Joanny Regulskiej, Krystyny Kłosińskiej czy seminarium Marii Janion), trudno równać z czymkolwiek. Przy czym Brach-Czaina wprowadziła pionierską refleksję kulturoznawczą, w której zderzała teksty różnego kalibru i statusu oraz uruchamiała zaskakujące skojarzenia, refleksje i odruchy myślowe rewolucjonizujące zastane wzory. Sama była osobą spokojną, stonowaną, tamowała nadmierne wybuchy ekscytacji, ale potrafiła wyraźnie i stanowczo głosić tezy mocne i wywrotowe, wprawiając wszystkich w osłupienie.

Ta poetyka burzliwego spokoju, zderzania ze sobą myśli pozornie sprzecznych i zaskakujących, podtrzymywanie banałów tylko po to, by zaraz je obnażyć i przekroczyć, widoczna jest w jej głośnych książkach, które w tym czasie powstały. Pamiętam, jak jako świeżo upieczone doktorantki wraz z Katarzyną Bratkowską próbowałyśmy ją uprosić, by kontynuowała swoje seminarium, dosłownie błagałyśmy ją na kolanach. Nie chciała tego słuchać, mówiła oschle: „Proszę mi dać spokój!", choć nie dawałyśmy za wygraną. Pragnęła mieć czas na pisanie. *Szczeliny istnienia* (1992) i *Błony umysłu* (2003), które moim zdaniem należy czytać razem, to wyjątkowe w polskiej humanistyce prace poświęcone metafizyce codzienności, niezwykłości materii i ciała, skupieniu na porcesualności naszego bycia w świecie, horyzontalności więzi wszystkich bytów. Tylko ona potrafiła rozpocząć swoje filozoficzne wyznania od apoteozy wiśni, a skończyć na jedzeniu mięsa. „Jem, więc jestem" – pisała. „A także gwarantuję inne istnienia, bo moja obecność jest obecnością pokarmu". Zamiast samozwańczego *cogito ergo sum* próbującego „wyrwać myślący podmiot ze wspólnoty istnień" proponowała *edo ergo sum* przywracające nam „świadomość miejsca równoprawnego pośród istnień". Jej refleksja z dzisiejszej perspektywy drażni czasem polityczną poprawnością (choć nie lubię tak pisać o tym sposobie wytwarzania nowej, inkluzywnej wrażliwości). Maria Janion pisała o Brach-Czainie entuzjastycznie: „Myśl polska potrafi

Jolanta Brach-Czaina zamiast samozwańczego *cogito ergo sum* próbującego „wyrwać myślący podmiot ze wspólnoty istnień" proponowała *edo ergo sum* przywracające nam „świadomość miejsca równoprawnego pośród istnień".

więc mówić o okrucieństwie poza moralistyką". Jej wywód przechodził sprawnie od tematów, takie jak poród, codzienne „krzątactwo", przez naturę zła, po oddychanie, dotknięcie, lizanie, zwierzęta i ich obecność w naszym życiu oraz okrucieństwo, jakie im zadajemy. A także sam temat śmierci – pisała o nim wielokrotnie, a to zapisując scenę groźnego wypadku samochodowego, któremu uległa, a to konstatując, że nawet osoby w najwyższym sensie niemoralne swoją śmiercią oddają się jako pokarm dla innych i uczestniczą w odwiecznym cyklu istnienia. Zwalczała egocentryczny ruch świadomości; „niech płyną przez nas wszystkie zjawiska, z którymi możemy się dziś utożsamić" – pisała. Swoje często przygodne egzystencjalne spostrzeżenia zamieniała w filozoficzne miniatury, dowodząc, że „na końcu ruchu pochłaniania może zdarzyć się, że natrafimy na podmiotowość wszystkich poszczególnych istnień", które „rozpoznamy w sobie". „Mam na myśli piasek, liście, pazury. Odkryjemy naszą



zniszczoną część kamienną i odbudujemy wzgardzoną duszę zwierzęcą, ale spokoju nie znajdziemy" – kontynuowała. W przewrotny sposób wplatała w filozoficzne analizy przepisy kulinarne, traktując je jak egzystencjalne receptury, zawierające stale odnawiany pakt z porządkiem wszechświata.

Dowartościowanie materii i ciała czyni jej spostrzeżenia wywrotowymi, ale także pionierskimi wobec królującej dzisiaj materialistycznej filozofii feministycznej. Książki Brach-Czainy to nie tylko znakomita lektura pandemiczna, która przez swoją kameralność i mikroperspektywę sprawdza się wyjątkowo w czasie, gdy świat się zatrzymał. To także ważny etap polskiej filozofii. Dziś jednymi z najciekawszych jej fragmentów wydają się te poświęcone porodowi czy wymyślonej przez nią kategorii

„menstruującego umysłu". „Poród jest porywem ciała, które w szoku i ekstazie samo siebie przekracza. [...] Tym samym ukazuje szansę, jaką być może mamy: [...] to konkretne cielesne zdarzenie przywołuje nieskończoność, sugerując możliwość transcendowania. [...] Filozofowie myśleć powinni o porodzie, gdy mówić chcą o istnieniu". Wyznacznikiem jej filozofii były owe „błony umysłu", które łuszcząc się jak błona śluzowa macicy w miesiączkowaniu, powodują, że gubimy stałe punkty odniesienia – myśląc. „Mentalne miesiączkowanie" zmusza nas na przykład, byśmy przeciwstawiali się jednorazowemu zjawisku „kobiety-efemerydy" – kobiety, która w naszej kulturze nosi tylko nazwisko ojca lub męża. Buntowała się przeciwko temu, sygnując swą drugą z przywołanych tu książek imionami matki, babki i prababki. W ten sposób praktykowana przez nią feministyczna antropologia zamieniona w feministyczną filozofię wpisywała w zachodnią filozofię wymazane kobiece ciało. W tym myśleniu ciało dotąd wygnane odnajduje swój dom, swoje miejsce, możliwość nazywania siebie.

Agata,
córka Jadwigi, wnuczka Heleny,
prawnuczka Katarzyny

Krzątactwo dla sztuki

Magdalena Ujma

Książka *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czainy ukazała się na początku lat 90., kiedy kończyłam studia i zaczynałam publikować pierwsze teksty krytyczne. Znajdowałam się wtedy pod wpływem hermeneutycznej szkoły analizy dzieła sztuki, świeżo wyuczona pisania akademickiego, które zresztą nigdy mi nie odpowiadało. Niosła się szeptana fama na temat książki Brach-Czainy, więc słyszałam, a może i czytałam o niej na długo, zanim wzięłam ją do ręki. Nie pamiętam już jednak, kiedy i jak trafiła do mnie po raz pierwszy. Pamiętam za to, że byłam zdumiona i pod wrażeniem. Ta książka była dla mnie jak orzeźwiający prysznic. Wcześniej naiwnie sądziłam, że teoretyczne, filozofujące pisanie musi być „poważne", zawikłane i niezrozumiałe, a przede wszystkim nie może przystawać do codziennego, życiowego doświadczenia. Nie wiedziałam, że można tak pisać! Było to niebywale krzepiące, bo zbiegało się z moimi potrzebami i wrażliwością.

Gdy w 2003 roku zamieszkałam w Krakowie, dostałam wreszcie egzemplarz *Szczelin istnienia* na własność. Ich drugą edycję przygotowała znakomita i niezwykle zasłużona Fundacja Kobieca eFKa, prowadzona w tamtym czasie przez Sławkę Walczewską i Beatę Kozak. Oprócz wielu innych działań o zasadniczym znaczeniu dla rozwoju myśli feministycznej w Polsce eFKa wydawała także książki, dzięki czemu polskie odbiorczynie dostały próbkę pisania Luce Irigaray (w przekładzie Agaty Araszkiewicz), esej Sławki Walczewskiej o Matce Polce i jej współczesnych wcieleniach czy monografię Krystyny Kłosińskiej o wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej. Z fundacją byłam wówczas mocno zaprzyjaźniona. Pojawiała się tam też profesora Jolanta Brach-Czaina. I to właśnie w siedzibie eFKi miałam okazję się z nią spotkać. To wtedy autorka skreśliła kilka słów dedykacji na stronie tytułowej mojego egzemplarza *Szczelin istnienia*.

Wszystkie moje koleżanki też zachwycały się tą książką. Wyszła w idealnym momencie, na początku lat 90., kiedy ruch feministyczny w wolnej Polsce formował swoje podstawy w protestach przeciwko ustawie antyaborcyjnej z 1993 roku. W 2003 roku wydawnictwo Sic! wydało następne eseistyczne dzieło Brach-Czainy, *Błony umysłu*. Feministyczna refleksja o sztuce zyskała w tych dwóch, najbardziej znanych jej książkach potężne i mądre wsparcie. Jednak gdy patrzę na to teraz, widzę, że ówczesne środowisko krytyczek i badaczek sztuki współczesnej, do którego należałam, zaczerpnęło z potencjalnego wsparcia nie tyle formę, język czy temat pisania,

ile przede wszystkim świadomość, że profesora jest z nami, że nasze próby wspiera gdzieś z oddali jej autorytet.

Inspirację z jej eseistycznych dzieł czerpały przede wszystkim artystki. Brach-Czaina pokazała im, że polską, potransformacyjną codziennością można zająć się od strony egzystencjalnej. Było to podejście zupełnie odmienne od tak lubianego przez krytykę neobanalizmu. Akcja *Oddychaj* Małgosi Markiewicz z 2004 roku, odbywająca się w przestrzeni miejskiej, wzięła się z *Błon umysłu*, a szczególnie rozdziału trzeciego tego dzieła – z *Oddechu*. Wystawy *Krzątanina* kuratorowane przez Ankę Płotnicką w 2001 i 2004 roku w BWA we Wrocławiu i Zielonej Górze zrodziły się z inspiracji *Szczelinami istnienia*, przede wszystkim rozdziałem *Krzątactwo*. Na początku XXI wieku w moim środowisku mówiło się cytatami z Brach-Czainy. Koncepcję metafizyki mięsa i świętego zła odnoszono do sztuki krytycznej. Z kolei „powagę ścierek" próbowano – pamiętam takie rozmowy – aplikować do twórczości Teresy Murak, a zwłaszcza jej *Ścierek Wizytek* z lat 80.

Eseistyka Brach-Czainy pchnęła mnie w nieco późniejszym czasie do czytania Francuzek z nurtu *écriture féminine*. Wiem, że brzmi to dziwnie, ale mam na myśli właśnie wykorzystywanie eseju jako gatunku pisania krytycznego. Rozluźnienia wymogów stylu i formy.

W *Błonach umysłu* autorka podpisała się jako „Jolanta, córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawnuczka Ludwiki". Ten gest w moim środowisku zrobił wielkie wrażenie i zwrócił naszą uwagę na znaczenie kobiecej linii dziedziczenia (tu: wrażliwości, systemu wartości, podejścia do świata przekładających się na pisanie), kobiecej ginealogii, zazwyczaj skrzętnie ukrywanej, przemilczanej, zapomnianej.

Magdalena,
córka Hanny, wnuczka Aurelii,
prawnuczka Heleny

To, czego można dotknąć

Anna Herbut

Pierwsze odkrycie to możliwość symbolicznego upodmiotowienia poprzez akt wypisania się z linii nazwisk ojców, dziadków, pradziadków. Autorką *Błon umysłu* nie jest przecież Jolanta Brach-Czaina, tylko Jolanta, córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawnuczka Ludwiki. Potem przyszła przyjemność poszukiwania własnego głosu, żeńskich końcówek i kobiecych autonarracji. Bez zamazywania rodzinnych herstorii, za to z pielęgnowaniem matrylinearnych korzeni w postaci krzątactwa albo miesiączkowania w zastępstwie krwi przelewanej w imię cywilizacji, kultów, idei. *Błony umysłu* i *Szczeliny istnienia* otworzyły przede mną nieustający turnus kobiecego doświadczania świata, wgapiania się w niego, macania, wkładania palców między fałdy rzeczywistości, zaglądania tam, gdzie nie trzeba, ale można. Brach-Czaina, obmacując świat, z czułością grzebała w obrzydliwych sprawkach. W myśl zasady, że dopiero kiedy nie brzydzimy się obrzydliwości, możemy przyjąć świat taki, jakim on jest: wymięty, łuszczący się, mięsisty, okrutny.

Brach-Czaina, obmacując świat, z czułością grzebała w obrzydliwych sprawkach. W myśl zasady, że dopiero kiedy nie brzydzimy się obrzydliwości, możemy przyjąć świat taki, jakim on jest: wymięty, łuszczący się, mięsisty, okrutny.

A potem czytałam ciągle ten łagodny, medytacyjny tekst o wiśni i ten niewygodny tekst o metafizyce mięsa, śledząc czujność autorki wobec nietrwałych zjawisk. Jak ktoś tak potrafi pisać o rzeczach na pozór błahych albo o ludzko-nieludzkich wspólnotach mięsności, to się do tego pisania wraca. Wiśnia. Malwa. Wrzos. Skóra. Dłoń. Czaszka. Jelito cienkie. Wał mięśniowy języka. Śliski piec kaflowy. Wszystko, czego można dotknąć. W *Błonach umysłu* pod koniec rozdziału o kabaczku w pomidorach (rozdziale-przepisie, który kocham i z którego nigdy nie skorzystam) autorka pisze, że zapomniała wspomnieć o tym, że należy zdjąć – koniecznie! – skórkę z pomidorów, więc już za chwilę nadrabia, wtrącając zdanie o skórze zrywanej żywcem z rąk i zwisającej z palców. Takie zmysłowe pisanie pozwala odczuć świat na własnej skórze i zmienić perspektywę. Z rozdętego ludzkiego podmiotu na mniejsze, mniej widoczne podmiociki. Na okrucieństwo wobec materii. Na bycie materią. Brach-Czaina myśli ciałem – nie tylko ludzkim. Jej pisanie jest jak manifest przeciwko znieruchomieniu myśli, podmiotu, wyobraźni, świata.

Ostatni raz czytałam te książki jesienią zeszłego roku, kiedy pracowałam nad tekstami do spektaklu *MONSTERA* w choreografii i reżyserii Marty Ziółek, w którym polityka cielesnych wycieków ramuje fizjologię kobiecego ciała, głosu i siostrzeńskiego współbycia. Fragmenty, do których wtedy wróciłam, były między innymi o tym, że najpierw jest bezpośrednia obecność, a dopiero potem pojęcia i idee. I że zamiast rzeczy nazywać, można pozwolić sobie zostać nazwaną przez nie, odwrócić perspektywę – jeśli się w nich rozpoznamy, ciało samo stanie się słowem.

Język wypada już na dolną wargę,
na brodę, na klatkę, łono, glebę-matkę
Liże mnie po plecach i ucieka – uciekaj!
jak obiekt przez małe a pisany i wraca
bo zawsze wraca zwierzę swojej pani.

Anka,
córka Grażyny, wnuczka Gabrieli,
prawnuczka Julii

Inspirowanie i wspieranie

Izabela Kowalczyk

Profesora Jolanta Brach-Czaina inspirowała zarówno polskie feministki, jak i artystów i artystki. Jej teorie wywołały spory ferment intelektualny, część osób zachwycała się jej namysłem nad codziennością oraz kategorią mięsności, inni odrzucali jej filozofię „ścierki do podłogi" oraz „obierek od ziemniaków", nie kryjąc przy tym oburzenia.

Poznałam profesorę przy okazji jej gościnnego wykładu na temat krzątactwa w Instytucie Filozofii UAM pod koniec lat 90. XX wieku. Dla tradycyjnych filozofów jej namysł nad codziennością wydawał się nie do przyjęcia. Można zauważyć, że jej teorie początkowo cieszyły się większym zainteresowaniem artystów.

Celnie ujął ten problem Grzegorz Klaman, zapytany kiedyś przeze mnie o znaczenie cielesności i wprowadzonej przez Brach-Czainę kategorii mięsności: „Artyści zaczynają pierwsi ryzykować, jakby otwierać ten dyskurs, ale za tym powinna iść szersza dyskusja teoretyczna czy filozoficzna. Może wyjątkiem jest tu jedynie Brach-Czaina, która napisała książkę *Szczeliny istnienia*, gdzie w interesujący sposób opisała to ciało. Mniej jest to zgodne z moim punktem widzenia, bo u niej jest to bardzo eschatologiczne, ale na pewno jest to interesujące czy

pojemne i dające też prawo artystom do poruszania takiej problematyki. Nie jestem pewien, ale wydaje mi się, że jej pozycja jest też outsiderska. Jej książka nie stała się tak ważną, jak powinna być. Zaprezentowany w niej sposób patrzenia na ciało, na tkankę w kulturze jest równie ważny jak np. w medycynie dyskusje o przeszczepach czy o klonowaniu i genetyce"[1].

Jolanta Brach-Czaina pojawiała się również na feministycznych konferencjach poznańskiego Stowarzyszenia Kobiet Konsola, podczas których wspierała młodsze od siebie feministki w rozwijaniu dyskursu feministycznego na naszym gruncie.

Sztuka oraz kwestie wolności były dla niej zawsze szczególnie istotne. Na łamach czasopisma „Artmix" wzywała do opracowania zasad, które pomogłyby bronić sztuki przed atakami samozwańczych cenzorów i moralistów.

Wierzyła, że sztuka feministyczna może dokonać przewartościowania naszej kultury, ujawniając absurdy i obłudę narodowego systemu wartości. Dlatego pisząc wspomnienie o niej, chcę przypomnieć szerzej tekst, który został opublikowany na łamach „Artmixu" w 2005 roku (dziś już niestety niedostępny), dotyczący radykalnej sztuki kobiecej przełomu XX i XXI wieku[2]. Brach-Czaina pisała w nim o takich artystkach, jak: Elżbieta Jabłońska, Anna Baumgart, Monika Zielińska, Hanna Nowicka, Marta Pszonak, Katarzyna Górna, Alicja Łukasiak, Anna Okrasko.

Już na wstępie swojego artykułu zwracała uwagę na kwestie ekonomiczne, co w owym czasie należało do rzadkości. Ponadto zastanawiała się nad kwestią duchowości, ubolewając, że dyskusje na jej temat zostały zawłaszczone tylko przez jedną opcję.

Sztuka oraz kwestie wolności były dla niej zawsze szczególnie istotne. Wierzyła, że sztuka feministyczna może dokonać przewartościowania naszej kultury, ujawniając absurdy i obłudę narodowego systemu wartości.

„Co zostało z kontrkultury w polskiej sztuce? Raczej nie ma dziś w Polsce sprzyjających warunków dla poszukiwań duchowych, tak charakterystycznych dla czasu kontrkultury. Wśród przyczyn tego stanu rzeczy najważniejsze są dwie. Przede wszystkim otworzyła się przed Polakami możliwość bogacenia i robienia pieniędzy, co stało się powszechną namiętnością. Natomiast ci, którzy utracili pracę, całą energię zużywają na to, by przeżyć. Dla bogatych i dla biednych najpoważniejszym problemem są dziś materialne warunki życia. Ale są też naciski innej natury, które wszelkie poszukiwania duchowe spychają do podziemia. Życie duchowe w Polsce zdaje się być opatentowane przez jedną instytucję posiadającą w tej dziedzinie uprawnienia"[3].

W dalszej części pisała też o feminizacji biedy i wysokiej liczbie kobiet wśród bezrobotnych. Jej celne uwagi wydają się wciąż niezwykle aktualne: „W dysproporcji i konflikcie z unowocześnieniem gospodarki stoi natomiast zadekretowany politycznie i podtrzymywany środkami propagandowymi, anachroniczny model kultury. Sfera idei nadających ton oficjalnej kulturze, dekretowana jako najwyższe polskie

1 Grzegorz Klaman, *Ciało w strukturach władzy*, [w:] Izabela Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 156.
2 Jolanta Brach-Czaina, *Radykalna sztuka kobieca przełomu XX i XXI wieku*, „Artmix" 2005, nr 9 (tekst z archiwum autorki).
3 Tamże.

wartości narodowe – niezależnie od tego, jakie partie sprawują władzę – przejęta jest żywcem z archaicznych złoży poglądów politycznych Chjeno-Piasta"[4].

Wskazywała również w tym tekście na kwestie ekologiczne, które, jak uważała, bardzo mocno ujawniły się już w *Zasiewach* Teresy Murak.

Ówczesną sztukę feministyczną identyfikowała z kolei poprzez jej najważniejsze tematy: „Idee czytelne w pracach znanych polskich artystek młodszej generacji oscylują wokół kilku grup ważnych problemów. Są nimi: ciało, codzienność, doświadczenie indywidualne jako znak miejsca kobiet w społeczeństwie, zakłamanie relacji ludzkich, dekonstrukcja męskocentrycznych, patriarchalnych wzorów kulturowych, kobiece więzi i kobieca kultura jako echo pradawnej tradycji"[5].

Przede wszystkim jednak Jolanta Brach-Czaina sama inspirowała artystki do namysłu nad sferą codzienności i zwyczajnego domowego krzątactwa. Nie sposób nie wspomnieć tu o kuchennych pracach Elżbiety Jabłońskiej czy o głośnym performansie Julity Wójcik z obieraniem ziemniaków w warszawskiej Zachęcie w 2001 roku. Artystka Anna Płotnicka zorganizowała dwie edycje wystawy *Krzątanina* w 2004 roku (w BWA w Zielonej Górze oraz w BWA Awangarda we Wrocławiu). W 2006 roku przygotowała z kolei wystawę *Zamieszkiwanie – Sich Einrichten* w Motorenhalle w Dreźnie, a rok później we Wrocławiu. Sama tworząc wystawę *Mikroutopie codzienności* (CSW Toruń, 2013) z centralną częścią poświęconą temu, co domowe i prywatne, również inspirowałam się myślą filozofki.

Dzięki Jolancie Brach-Czainie uświadomiliśmy sobie, że krzątactwo jest podstawą naszej egzystencji, codzienność stanowi tło wielkich wydarzeń. To, co trywialne, banalne, odrzucone, stało się ważną inspiracją dla sztuki. Myśl teoretyczna profesory Brach-Czainy była dla części artystów i artystek krytycznych oraz feministycznych, podobnie jak teoretyczek, nie tylko inspiracją, ale też wsparciem.

4 Tamże.
5 Tamże.

Tekst: Wiktoria Kozioł

Homary, Gołębie, Jastrzębie

Zwrot konserwatywny w sztuce polskiej

Nie jest tak, jak twierdzi Małgorzata Ludwisiak – że sztuka prawicowa i lewicowa nie istnieje, liczy się kryterium profesjonalizmu, a deklaracja polityczna zmienia sztukę w propagandę[1]. Nie jest też jednak tak, że współczesne pole sztuki ma odczyn neutralny. Faworyzuje ono wrażliwość lewicową, ponieważ ceni sobie kwestionowanie utartych konwencji i autorytetów, testowanie granic, podawanie w wątpliwość, otwartość na inność, akceptację słabości. Raczej okazuje empatię, niż rozlicza i surowo ocenia, choć to drugie też się zdarza – właśnie w stosunku do wrażliwości konserwatywnej. Mamy więc w Polsce do czynienia z paradoksem – społeczeństwo jest raczej konserwatywne (jego polityczne emanacje na pewno), natomiast pole sztuki – progresywne. Co więcej, w polskim modelu konserwatyzmu aspekty ekonomiczne schodzą na dalszy plan – kluczowe są kwestie obyczajowe, prawne, związane z tradycją, rodziną, religią,

1 *Małgorzata Ludwisiak: sztuka współczesna nie ma barw politycznych*, Polskie Radio, 2.01.2020, https://www.polskieradio.pl/8/3669/Artykul/2429833 [dostęp: 21.07.2021].

Ignacy Czwartos, *INRI*, z cyklu *Każdy ma swoich bohaterów*
olej na płótnie, 240 × 200 cm, 2018, dzięki uprzejmości artysty

organizacją społeczną[2]. Polskie społeczeństwo od 1989 roku nigdy jeszcze nie deklarowało tak dużego poparcia dla prawicy jak dzisiaj (37 procent)[3]. Co ciekawe, przez pierwsze trzy lata po katastrofie smoleńskiej poglądy prawicowe nie zyskały na popularności, wręcz przeciwnie, nieznacznie wtedy osłabły. Dopiero od 2013 roku liczba osób deklarujących się jako prawicowcy regularnie rośnie, jednocześnie najmłodsza generacja (18–24 lata) jest najbardziej lewicowa od trzech dekad (30 procent). Zwiastuje to dalszą polaryzację społeczną.

Kiedy stosuję pojęcie „zwrot konserwatywny", nie mam na myśli przekonania, że główny nurt sztuki polskiej stał się bardziej akademicki, że wiąże się z rezygnacją z tematów politycznych, sięganiem po tradycyjne gatunki i porzucenie strategii emancypacyjnych lub krytycznych. Pogląd taki pojawił się w dyskusjach zainicjowanych przez warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w pierwszej połowie poprzedniej dekady przy okazji wystawy *Nowa sztuka narodowa*. Kiedy mówię o „zwrocie konserwatywnym" dzisiaj, mam na myśli te jednostki w polu sztuki, które zmieniły swoje poglądy na konserwatywne lub zawsze były konserwatywne, ale marginalizowane, a w latach 2010–2020 udało im się zwiększyć swoją widoczność i zasadniczo wzmocnić znaczenie w polu sztuki.

Czego chcą konserwatyści działający w obszarze sztuki? Znalezienie odpowiedzi na to pytanie stanowi główny cel tego artykułu. Aby to zrobić, wprowadzam trzy figury odpowiadające trzem typom konserwatyzmu w polskim środowisku artystycznym: Gołębi, Jastrzębi i Homarów. Nie interesuje mnie tu kryterium jakościowe sztuki ani poziom działań kuratorskich i wywodu teoretycznego, lecz wspólne przekonania dotyczące roli sztuki i jej formalnego charakteru. Dlatego też w jednym obozie mogą znaleźć się twórcy wybitni, jak i ci, którzy nie są zaliczani do pierwszej ligi. Moim celem jest próba zmapowania zjawiska i jego zrozumienie, a nie jego ocena. Hipoteza: Gołębie, Jastrzębie i Homary różnią się od siebie w sześciu obszarach: (1) stosunkiem do współczesnej kultury, (2) podejściem do edukacji i (3) elitaryzmu, (4) traktowaniem oponentów, (5) nastawieniem do tradycyjnej formy oraz (6) konserwatywnych treści. Homary w polu sztuki są jak samce homarów w opowieści Jordana Petersona: niepewnie stoją na nogach, przegrali bitwy o terytorium, ze smutkiem opuszczają szczypce, ale cierpliwie czekają na lepsze jutro[4]. Jastrzębie stosują drapieżną strategię i zyskują na skuteczności. Gołębie przejawiają postawę ugodową, lubią współpracować, odcinają się od kontrowersji. Zobaczmy, jak kształtowały się ich siedliska i jakie mogą być konsekwencje ich działań.

Tutaj zaznaczymy jeszcze tylko, że zarówno Jastrzębie, Homary, jak i część Gołębi (w najmniejszym stopniu) postrzegają porozumienia Okrągłego Stołu jako układ zawarty za plecami społeczeństwa, który w rzeczywistości zatrzymał reformy i uniemożliwił rozliczenie winnych poprzedniego systemu, a tym samym spowodował, że nie można było osiągnąć stanu „normalności". Normalność ta rozumiana była i przez konserwatystów, i przez postępowców jako wprowadzenie wolnego rynku i demokracji, choć konserwatyści liczyli na oparcie systemu na innych wartościach niż postępowcy. To jednak jedyna zbieżność, jeżeli chodzi o genezę poszczególnych frakcji.

Jastrzębie. Okazy rzadkie, ale groźne

Ideolodzy: Piotr Bernatowicz, Krzysztof Karoń
Artyści i artystki: Jacek Adamas, Wojciech Korkuć, The Krasnals, Ludwika Ogorzelec, Alicja Żebrowska, Jerzy Kalina
Krytycy i krytyczki: Marcel Skierski, Krystyna Różańska-Gorgolewska, Jędrzej Krystek, Justyna Melonowska, Monika Małkowska
Kuratorzy: Piotr Bernatowicz, Kazimierz Piotrowski
Mistrzowie: Zbigniew Warpechowski, Grzegorz Królikiewicz, Andrzej Osęka w późnym okresie działalności
Akademicy: Piotr Juszkiewicz, Mariusz Bryl[5]
Media: „Arteon" (do 2019 roku), „Obieg" (od 2020 roku), „LUKA"
Instytucje: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu (do 2017 roku), CSW Zamek Ujazdowski (od 2019 roku)

Obóz Jastrzębi zaczęły formować około 2000 roku osoby rozczarowane postmodernistycznymi nurtami zachodnimi[6]. W publikacjach Zbigniewa Warpechowskiego pojawiły się wówczas ostrzeżenia przed „neolewicową" sztuką, podkreślana była potrzeba zaistnienia „roztropnego" konserwatyzmu.

2 Przyjmijmy wizję konserwatyzmu z pism Tomasza Merty. Konserwatysta konserwuje wybrane elementy tradycji, których PRL nie zdołał całkowicie zniszczyć. Preferuje model tradycyjnej rodziny, religijność katolicką, republikański sposób działania (wspólnota polityczna to podobne przekonania i symbole), podkreśla rolę etyki, poszukuje „polskiego idiomu", cech narodowych. Jego wzorce działania sięgają XVI wieku. Zob. Tomasz Merta, *Nieodzowność konserwatyzmu. Pisma wybrane*, Teologia Polityczna, Warszawa 2011.

3 CBOS, *Zainteresowanie polityką i poglądy polityczne młodych Polaków na tle ogółu badanych*, „Komunikat z badań", nr 16/2021.

4 Jordan Peterson, *Biblical Series III: God and the Hierarchy of Authority*, YouTube, https://youtu.be/R_GPAI_q2QQ [dostęp: 21.07.2021].

5 W najnowszym „Obiegu" pod redakcją Piotra Bernatowicza ukazał się tekst Mariusza Bryla, Piotr Juszkiewicz brał udział w dyskusji *Gender – projekt nowego człowieka?*, pozostali rozmówcy: Piotr Bernatowicz, Lidia Banowska, Natalia Zimniewicz, Andrzej Morgasiński, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 8.10.2020, https://www.facebook.com/centrumsztukiwspolczesnejzamekujazdowski/videos/453203962321071 [dostęp: 21.07.2021].

6 Jakub Banasiak zwraca uwagę, że zaszła wtedy pokoleniowa zmiana, establishment stanowili ludzie urodzeni w latach 50., ale do głosu doszli ludzie z pokolenia urodzonego w latach 70. Wtedy też prawdopodobnie zaostrzył się konflikt ze starszymi generacjami: Jakub Banasiak, *Język, którym myślimy*, „Magazyn Szum", 20.04.2016, https://magazynszum.pl/jezyk-ktorym-myslimy/ [dostęp: 21.07.2021]. Artykuł stanowił diagnozę przyczyn podziałów środowiska i odpowiedź na narracje Moniki Małkowskiej na temat spisku w świecie sztuki.

Hipoteza: Gołębie, Jastrzębie i Homary różnią się od siebie w sześciu obszarach: (1) stosunkiem do współczesnej kultury, (2) podejściem do edukacji i (3) elitaryzmu, (4) traktowaniem oponentów, (5) nastawieniem do tradycyjnej formy oraz (6) konserwatywnych treści.

Warpechowski pod koniec lat 90. stworzył koncepcję awangardowego konserwatyzmu, a więc połączenie „klasycznych" tematów, takich jak istnienie, nicość, śmierć, z wykorzystaniem współczesnych środków formalnych[7]. Jastrzębie podjęły ten wątek: nowe idiomy artystyczne mają służyć forsowaniu konserwatywnych treści.

Jastrzębie to najwidoczniejsza frakcja zwrotu konserwatywnego, bo najradykalniejsza, ale też najpełniej pokrywająca się z polityką kulturalną rządu Zjednoczonej Prawicy. Sporo więc ryzykują, wiele mają zarówno do stracenia, jak i do wygrania. Ich liczebność jest najmniejsza, ale jeśli już łowią na jakimś terytorium, wywołują spore zamieszanie.

Spróbujmy zrekonstruować ich program. Po pierwsze, Jastrzębie nie odrzucają całej współczesnej kultury jako bezwartościowej, ale uznają za groźne te jej elementy, które wiążą z „neomarksizmem". Jest on w oczach Jastrzębi spójną, zorganizowaną, globalną ideologią, która wyewoluowała z marksizmu po rewolucji kulturalnej 1968 roku. Jedną z jej kolejnych emanacji był postmodernizm, a obecnie realizuje się we wcieleniu „feminizmu, homoseksualizmu, genderyzmu i ekologizmu"[8]. Neomarksiści to nihiliści, nie kierują się bowiem uniwersalnymi wartościami. Stworzyli atrakcyjną, ale pod względem moralnym zgniłą i wadliwą teorię, która ma im pomóc zdobyć lub utrzymać globalne wpływy, a dowodem tego ma być między innymi wsparcie wielkich korporacji dla ruchu LGBT+. Zgodnie z tymi założeniami koherentny polski konserwatysta powinien sprzeciwiać się ideologii neomarksizmu na poziomie wyborów konsumenckich, bojkotując neomarksistowskie firmy, ale przede wszystkim aktywnie uczestniczyć w ujawnianiu lewicowych przekłamań.

Neomarksizm stanowi bowiem śmiertelne zagrożenie dla „tradycyjnego" modelu cywilizacyjnego (który – dodajmy – sam w sobie jest oczywiście ideologicznym konstruktem). Jastrzębie odrzucają odstępstwa od schematu. Proponowanie nowych, sprzecznych z tradycją modeli – polityki, wspólnoty, relacji, po prostu życia – może niepotrzebnie namieszać w głowie, jest też niemoralne. Łamanie zasad społecznych, jak pisze Piotr Bernatowicz, główny przedstawiciel Jastrzębi, to patologia[9]. Artyści, wtóruje mu Zbigniew Warpechowski, potrzebują rygoru i narzucania sobie ograniczeń, natomiast pełna wolność (na przykład postmodernistyczna) degeneruje[10]. W sztuce neomarksiści przedstawiają komunistyczne idee, akceptują i „propagują" mniejszości seksualne, popierają ludzi ze swojej kliki (zob. „mafia bardzo kulturalna" Moniki Małkowskiej[11]), dążą do zdobycia władzy w instytucjach kulturalnych (realizacja „marszu przez instytucje", o której pisał Antonio Gramsci[12]). Dowodem na dominację określonych nurtów w sztuce ma być niekwestionowane poparcie dla sztuki krytycznej w czasach III RP, zdaniem Jastrzębi – i wbrew faktom – wszechobecnej i popieranej przez elity[13].

W tekście otwierającym katalog wystawy *Strategie buntu* (2015) Bernatowicz wylicza zagrożenia, które mogą być następstwem dominacji lewicowej myśli powstałej po rewolucji seksualnej '68 – całościowo opierając swoje analizy stanu i kondycji świata na raporcie Ordo Iuris. Jak czytamy, Ziemia za sprawą globalizacji zmieni się w dystopię bliską Huxleyowskiemu *Nowemu wspaniałemu światu*, opartą na miękkim totalitaryzmie, a wszystko, co innowacyjne, ale i niepopularne oraz kontrowersyjne, zostanie usunięte. Integracja europejska sprzyja osłabieniu więzi patriotycznych, a *Konwencja*

7 Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia przez sztukę performance*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998; tenże, *Podręcznik bis*, Otwarta Pracownia, Kraków 2006; tenże, *Soc-postmodernizm, czyli sztuka kontenerowa (refleksje sceptyczne)*, „Fronda" 2000, nr 21/22, s. 321.

8 Kazimierz Piotrowski, *Psogos, Adrasteia, Epikeia*, [w:] *Strategie buntu*, kat. wyst., Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2015, s. 25.

9 Piotr Bernatowicz, *Czy kultura i sztuka są w stanie oblężenia? Pytania o edukację kulturową i artystyczną*, „ArsForum" 2018, nr 3, s. 86.

10 Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik bis...*, dz. cyt., s. 518.

11 Monika Małkowska, *Mafia bardzo kulturalna*, „Rzeczpospolita", dodatek „Plus-Minus", 10–11.01.2014, https://archiwum.rp.pl/artykul/1264905-Mafia-bardzo-kulturalna.html [dostęp: 21.10.2021].

12 Samo pojęcie rozpowszechnił Rudi Dutschke i jest ono jego interpretacją tekstów Gramsciego.

13 Dorota Monkiewicz, *Dyskurs polskiej krytyki artystycznej w okresie transformacji*, „Magazyn Szum", 27.09.2019, https://magazynszum.pl/dyskurs-polskiej-krytyki-artystycznej-w-okresie-transformacji/ [dostęp: 21.07.2021]; Jakub Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 2: *Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 342–347.

Marcin Kołpanowicz, *Łowca chmur*, olej na płótnie, 80 × 65 cm, 2016, dzięki uprzejmości artysty

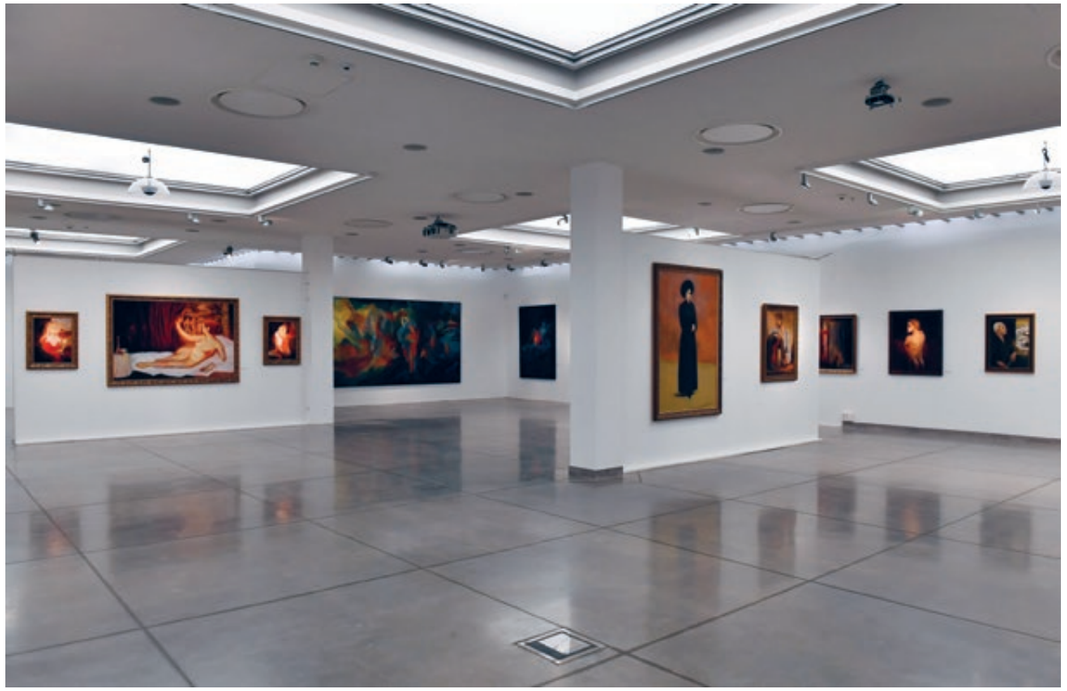
o zwalczaniu i zapobieganiu przemocy wobec kobiet może doprowadzić do „kwestionowania chronionego konstytucyjnie modelu rodziny”[14]. Ta podstawowa komórka społeczna zostanie unicestwiona, do głosu dojdzie imperatyw poprawności politycznej, ze słownika znikną pojęcia Piękna, Prawdy i Dobra, ale i konkretniejsze terminy: zasady, moralność, honor, religia, co doprowadzi do nihilizmu, anarchii, a w końcu do upadku cywilizacji europejskiej. Eksces, wulgaryzm i prowokacja staną się zwyczajną częścią kultury opartej na niepohamowanej przyjemności. Patriotyzm stał się pojęciem, z którego usuwa się emocjonalność i elementy rzekomo anachroniczne, ale i takie cechy jak dbanie o wspólnotę. Staje się przez to pragmatyzmem, który oddala masy od spraw zasadniczych („ciepła woda w kranie”). Nadto Bernatowicz przestrzega przed konsumpcją i wolnością rozumianą wyłącznie poprzez kategorie ekonomiczne, co prowadzić ma do nieskrępowanego moralnością hedonizmu.

Jastrzębie są zdania, że lewicowa sztuka współczesna zatraciła rewolucyjny potencjał, za to zaczęła dominować, przejęła władzę, skorumpowała się, wywołuje przesyt, a nawet wstręt[15]. Innymi słowy, lewicowa kultura wygrała, ale z powodu swej jałowości nic wartościowego już nie wygeneruje, a do tego jest opresyjna, gdyż narzuca wszystkim „poprawność polityczną”. Najbliżej Jastrzębiom do alt-prawicy, wojowniczego nurtu rozpowszechniającego przekonanie, że „poprawność polityczna” to despotyzm i autorytaryzm, który generuje postawy antyracjonalne i utopijne, co jest groźne samo w sobie[16].

Neomarksizm miał oczywiście wyewoluować z marksizmu, co samo w sobie stanowi powód do jego dyskredytacji, gdyż Jastrzębie są skrajnie antykomunistyczni. Co ciekawe, starsze pokolenie Jastrzębi charakteryzuje swoista amnezja, polegająca na przemilczaniu faktów autobiograficznych: Krzysztof Karoń, wypowiadający się z pozycji eksperckich na temat neomarksizmu, który utożsamia z antykulturą[17], puszcza w niepamięć swoją karierę fotografika z czasów PRL, publikującego w oficjalnych czasopismach kulturalnych. Karoń, co symptomatyczne, konsekwentnie przedstawia się jako teoretyk samouk.

Po drugie, z założenia o wszechogarniającym, niebezpiecznym paradygmacie wyrasta postawa Jastrzębi wobec edukacji i egalitaryzmu, a także przeciwników. Jastrzębie uważają, że nie można się z nimi porozumieć, a nawet – że dialog może być niebezpieczny. Dlatego postulują ograniczenie – ich zdaniem zbyt dużych – wpływów swoich przeciwników w sferze publicznej. Dla Jastrzębi gra w świecie sztuki to rozgrywka o sumie zerowej: kiedy jedni wygrywają, drudzy tracą (bądźcie czujni, zwłaszcza jeśli jesteście neomarksistowskimi królikokaczkami!). Niestety, raz ukształtowana natura ludzka jest niezmienna, dlatego wadliwie uformowane jednostki, będące pod wpływem neomarksizmu, można już tylko odizolować od innych, aby nie rozpowszechniały niebezpiecznych teorii[18]. Stąd kluczowa rola edukacji, która, jak pisze Karoń, musi przyjąć odmienny charakter niż dotychczasowe „wychowanie krytyczne” bądź wychowanie oparte na „marksizmie-liberalizmie”. O metodach izolacji Jastrzębie na razie milczą, choć pojawiają się wzmianki o destabilizacji istniejących instytucji, aby móc budować je od nowa[19]. „Prawdziwa” edukacja ma opierać się na przymusie, czapkowaniu autorytetom i żmudnym robieniu tego, co niemiłe, a neomarksiści po prostu nie przestrzegają etosu pracy[20]. Ma to dalsze implikacje pedagogiczne. Sztuka krytyczna przemycała chore idee ludzi niezrównoważonych i nieszczęśliwych, psychicznie okaleczonych. Fascynowała (i fascynuje) się destrukcją, szkodliwą dla młodych ludzi, którzy potrzebują „podbudowania”, opierania się na pozytywnych wzorcach, kształtowania siły charakteru (Maciej Mazurek)[21]. Mając na uwadze „dobro dzieci”, Krystyna Różańska-Gorgolewska przestrzega przed szkodliwym wpływem marksistowskiej sztuki na osoby niepełnoletnie[22], a Krzysztof Karoń tworzy

14 Cyt. za: Piotr Bernatowicz, *Bunt w nowym, wspaniałym świecie*, [w:] *Strategie buntu...*, dz. cyt., s. 10.
15 Kazimierz Piotrowski, *Psogos, Adrasteia, Epikeia*, dz. cyt., s. 25.
16 Dobrym przykładem są teksty publicystyczne Agnieszki Kołakowskiej, *Wojny kultur i inne wojny. Analiza zjawisk społecznych i intelektualnych w obecnym świecie*, Teologia Polityczna, Warszawa 2012.
17 Krzysztof Karoń, *Historia antykultury. Podstawy wiedzy społecznej. Wersja robocza*, wyd. własne, Warszawa 2018, s. 331–524.
18 Tamże, s. 52–57.
19 „Przejęcie roli społecznych autorytetów przez kolejne pokolenia ludzi niekompetentnych stworzyło jeszcze jeden mechanizm utrudniający dotychczas kulturowemu społeczeństwu obronę przed ich wpływem. Chodzi o to, że szacunek dla autorytetów stanowi podstawę wychowania do kultury i jeśli po latach opisywanego procesu instytucje te przejęły zastępy niekompetentnych aktywistów, to jedyną metodą na neutralizację ich niszczącego wpływu jest zakwestionowanie ich autorytetu. Jednym słowem – obrona kultury wymaga zniszczenia instytucji ją utrwalającej”. Tamże, s. 467.
20 Tamże, s. 331.
21 Maciej Mazurek, *O sztuce. Krytyka. Teoria. Rozmowy*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2017.
22 Krystyna Różańska-Gorgolewska w rozmowie z Dorotą Łosiewicz, *Sztuka współczesna. Jak wpływa na młodzież?*, „Telewizja w Polsce”, 12.11.2020, https://www.youtube.com/watch?v=sflAvS8kTjM [dostęp: 21.07.2021].



Janusz Janowski, *Malarstwo i rysunek. Retrospektywa*, widok wystawy, 2016
dzięki uprzejmości Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

stronę internetową o historii sztuki przypominającą bryki dla licealistów[23] oraz enigmatyczny Program Wiedzy Społecznej[24], przez co staje się najbardziej rozpoznawalnym „panem od kultury" w internetowych mediach skrajnej prawicy. Starania Karonia na polu popularyzacji własnej wizji rozwoju kultury zostały docenione również przez MKiDN, dzięki któremu otrzymał zaproszenie na Kongres Kultury Polskiej (2017). Tam z pozycji eksperta wypowiadał się o sztuce współczesnej jako „psychopatologii przesiąkniętej idiomem wypróżniania". Również program edukacyjny Piotra Bernatowicza przewidziany dla Zamku Ujazdowskiego jest bardzo prosty, klarowny, niehermetyczny[25]. Ma sprawić, że ludzie zniechęceni przeintelektualizowaniem sztuki wrócą do instytucji kultury. Stąd podstawowe pytania („czym jest sztuka?") i nastawienie na odbiorcę nieprofesjonalnego. Jastrzębie są grupą najbardziej inkluzywną, jeśli chodzi o recepcję sztuki – ich zdaniem pogarda dla niewiedzy jest manifestowana w głównym nurcie art worldu. Sztuka nie może być elitarna, ma być dobrem ogółu, musi więc być przez ogół rozumiana (Bernatowicz). Jej demokratyczność polega również na tym, że większość ma decydować o wprowadzaniu aktów cenzury – jeśli tylko uzna, że jakieś dzieło kultury jest „gorszące" czy „obraźliwe"[26].

Jastrzębie ostrzegają przed ideologią i twierdzą, że treści generowane przez nich są „obiektywne", jednak do dyskusji bardzo rzadko zapraszają oponentów. W konsekwencji oskarżani są o brak pluralizmu i tworzenie teorii

23 Zob. WorldMuseum – portal historii kultury i sztuki, https://www.historiasztuki.com.pl/ [dostęp: 21.07.2021].
24 Krzysztof Karoń, *Program Wiedzy Społecznej*, https://wiedzaspoleczna.pl/ [dostęp: 21.07.2021].
25 Piotr Bernatowicz, *Centrum refleksji nad sztuką współczesną. Program merytoryczny i organizacyjny Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie 2020–2026*, https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/ogloszenia/2019/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_CSW_-_ZU_na_2020-2026_z_akceptacja_Ministra.pdf [21.07.2021].
26 Piotr Bernatowicz, *Czy kultura...*, dz. cyt., s. 86. Pozostawiam czytelnikowi do rozstrzygnięcia, w jaki sposób interpretować fragment tekstu Bernatowicza: „To pytanie – jaka sztuka powinna być wspierana – może budzić zgorszenie u osób, które traktują jako dogmat obowiązek wspierania każdej sztuki, nawet takiej, która budzi poważne zastrzeżenia natury estetycznej i etycznej u dużej części społeczeństwa. Wycofywanie się ze wspierania danej działalności artystycznej traktują oni jako działania cenzorskie. Wykluczam takie myślenie jako fałszywe, zawsze o wyborze dofinansowania decydują bowiem jakieś kryteria – lepiej, by były jawne niż ukryte. Lepiej także, by były akceptowane – skoro funkcjonujemy w państwie demokratycznym – przez większość społeczeństwa, która umożliwia dofinansowanie artystycznej działalności. Nie ma to nic wspólnego z cenzurą, bowiem każdy artysta może tworzyć, wystawiać i sprzedawać takie dzieła, na jakie ma ochotę".

Jastrzębie to najwidoczniejsza frakcja zwrotu konserwatywnego, bo najradykalniejsza, ale też najpełniej pokrywająca się z polityką kulturalną rządu Zjednoczonej Prawicy. Sporo więc ryzykują, wiele mają zarówno do stracenia, jak i do wygrania. Ich liczebność jest najmniejsza, ale jeśli już łowią na jakimś terytorium, wywołują spore zamieszanie.

spiskowych. Otwarcie piszą o nieufności wobec większości ekspertów, z wyjątkiem tych nielicznych o właściwych poglądach[27]. Jastrzębie sugerują, że eksperckość prowadzi do neomarksistowskiego prania mózgu, oderwania od rzeczywistości – z tego powodu uważają, że uniwersytety są siedliskiem lewackiego zła. Zdaniem wielu z nich szczera niewiedza jest zaletą; liczą się „zdrowy rozsądek" i „chłopski rozum". Karoń jest najlepszą egzemplifikacją amatora hobbysty, który tworzy holistyczny komentarz do psychologii, biologii, medycyny, historii, socjologii i w końcu do sztuki – w sposób pozornie obiektywny i pozbawiony wszelkich wątpliwości, a w istocie całkowicie niekompetentny, sprzeczny z elementarną wiedzą, pełen przekłamań i przemilczeń (z czego prawdopodobnie zdają sobie sprawę akademiccy eksperci Jastrzębi). Jego jednoznacznie negatywny stosunek do sztuki współczesnej (określanej przez niego jako neomarksistowska „antykultura") również wywołuje pewien zgrzyt, gdyż zgodnie z wizją Jastrzębi to nie cała sztuka współczesna jest zdegenerowana, a tylko jej nieprawomyślna część. Jednak niekwestionowana popularność Karonia stanowi kartę przetargową w sprawie współpracy instytucji Jastrzębi z samozwańczym ekspertem. Komunikat wysyłany przez Jastrzębie stanowi kuszącą obietnicę, że każdy pogląd jest równoprawny i że – poniekąd słusznie – elity przez lata poprawiały sobie samopoczucie, pogardzając ludem.

Jastrzębie przywołują przykład amerykańskich wojen kulturowych i zjawisk rewolucji 1968 roku jako konfliktu uniwersalnego i trwającego do dziś (Karoń, Bernatowicz). Być może z tego powodu w sztuce odrzucają konserwatyzm formalny. Na zasadzie: pokonamy wroga jego własną bronią. To racjonalna strategia, nie da się bowiem cofnąć ewolucji sztuk wizualnych do stanu z połowy XIX wieku. Nestor sztuki performansu i Jastrząb ikoniczny, Zbigniew Warpechowski, krytykuje raczej postmodernizm niż modernizm (do którego zalicza też „esencjalny" konceptualizm czy nowe zjawiska artystyczne lat 60. i 70.). Jego zdaniem we współczesnej sztuce dominują konformistyczni cynicy, którzy chcą nabrać odbiorców, jednak pomysły Marcela Duchampa nie były hochsztaplerką (jak twierdzą Homary). Właśnie sztuka Duchampa stanowi granicę gustów między Homarami a akceptującymi nowsze prądy Jastrzębiami i Gołębiami.

Jastrzębie starają się promować dwa rodzaje realizacji: zawsze formalnie „progresywne", ale ideologicznie słuszne albo te, które są neutralne treściowo. Do grupy pierwszej należą twórczość Zbigniewa Warpechowskiego oraz programowe wystawy Bernatowicza, takie jak *Strategie buntu* oraz *Historiofilia*. Są wśród nich prace wulgarne i jawnie agresywne wobec ludzi o innych przekonaniach (The Krasnals, Jacek Adamas czy Wojciech Korkuć, opisywany przez Bernatowicza jako istny „chuligan" pokazujący, czym jest „prawdziwa wolność słowa i bunt"[28]). Przykładami drugiej grupy realizacji (neutralna treść, postępowa forma) mogą być prace Ludwiki Ogorzelec. Jastrzębie cenią wysmakowanie formalne, które można uznać za zmanierowane i dekoracyjne – znamienne, że w czasie, kiedy Bernatowicz był redaktorem naczelnym „Arteonu", ukazywały się w tam neutralne światopoglądowo teksty o sztuce amerykańskiej, wskazujące na jej elegancję.

Jastrzębie nie promują zwykle tematyki religijnej, zwłaszcza traktowanej jako mistyczna i emocjonalna, mimo że chcą dotrzeć do szerokich kręgów odbiorców. Być może zależy im bardziej na tematyce społeczno-politycznej, być może część środowiska Jastrzębi to osoby niereligijne, ale konserwatywne, a być może nie odpowiada im idiom współczesnej sztuki religijnej, obecny w twórczości Homarów i Gołębi. Nie jest to jednak reguła wynikająca z ich bezpośredniego programu, a raczej kwestia drugorzędna. Wykorzystanie przez nich w przyszłości sztuki religijnej nie jest jednak wykluczone, zwłaszcza że Bernatowicz deklaruje chęć podjęcia współpracy przez CSW z kielecką Galerią Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczki", a wyłamującym się Jastrzębiem poruszającym kwestie religijne jest Warpechowski. Jastrzębie cenią sobie przede wszystkim alegoryzację i symbol, ale w wydaniu à la Carl Gustav Jung i Mircea Eliade, odnoszące się raczej do religii i mitu jako antropologicznych wzorców, a nie symbolizmu.

Artystką o przekonaniach jastrzębich, uznającą jednak autonomię sztuki i konieczność unikania przekazu propagandowego, jest Alicja Żebrowska. Twierdzi ona, że jej prace z lat 90. zostały interpretacyjnie zawłaszczone przez postępowców, jej motywacje były natomiast inne[29]. Pracą Żebrowskiej, którą można uznać za wpisującą się w myślenie Jastrzębi, jest *Avunculus* (2009), realizacja poruszająca temat zabicia dziewięciu górników w kopalni „Wujek" podczas strajku w czasie stanu wojennego. Tytuł oznaczający po łacinie wujka ze strony matki nawiązuje zarówno do nazwy kopalni, jak i do relacji śmierci i odrodzenia, wzorców wychowania i przekazywania wartości. Przypomina też imię mitycznego, zapomnianego bóstwa. Żebrowska przedstawia ofiary jako postaci o nadnaturalnych

27 Tamże, s. 86.

28 Piotr Bernatowicz, *Bunt w nowym...*, dz. cyt., s. 17.
29 *Za dużo wolności szkodzi. Z Alicją Żebrowską rozmawia Łukasz Białkowski*, „Magazyn Szum" 2021, nr 33, s. 122–143.

siłach, które za sprawą męczeństwa osiągnęły nieśmiertelność, po przejściu przez krainę umarłych. Autorka zwraca uwagę, że ludzie odpowiedzialni za zabójstwa do dziś nie ponieśli kary, jest to więc przypomnienie o tragedii, ale też rozliczenie winnych; praca ma więc bez wątpienia wydźwięk antykomunistyczny.

Z kolei Wojciech Korkuć to Jastrząb-artysta, który zdecydował się na tworzenie prac o konotacjach politycznych. Część jego projektów to po prostu portrety postaci według artysty pozytywnych (Józef Piłsudski, Andrzej Duda jako „prezydent polskich spraw"). Jednak główna strategia działania Korkucia jest inna. W pewnym sensie doprowadził on idiom sztuki prawicowo-krytycznej do granic możliwości: jego plakaty są literalne, semantyczne, nie ma w nich miejsca na wieloznaczność. Dominuje funkcja retoryczna i perswazyjna, komunikaty wyrażają przede wszystkim opinię podmiotu-autora, łącząc ze sobą proste symbole i dosłowność, przypominają strategię z okładek „Do Rzeczy" czy „Sieci", wykorzystują prowokacyjne treści (feministki powinny używać mózgu przed stosunkiem, osoby homoseksualne mają nie spedalać nieletnich). Korkuć przede wszystkim eksponuje zagrożenia: związane z polityką Niemiec, Rosji i LGBT+. Tęczowa flaga jest groźnym symbolem, na przykład ostrzem gilotyny na okładce magazynu „LUKA", co zrównuje kwestię praw mniejszości z rewolucją francuską i wskazuje na rzekomy „terror" postępowców. Korkuć tworzy przekaz z ustalonymi postulatami, na przykład żądaniami historycznego zadośćuczynienia i rozliczenia, które jego zdaniem powinny być formułowane przez stronę polską wobec politycznych sąsiadów (napis: „Reparationen machen frei" przypominający bramę obozu śmierci w Oświęcimiu).

Homary, czyli strategia emulacji

Ideolodzy: Janusz Janowski
Artyści i artystki: Andrzej Biernacki, Ignacy Czwartos, Jan Kucz, Sławomir Marzec, Nowi Dawni Mistrzowie, Janusz Pityński, Andrzej Szarek, Jacek Waltoś, artyści i artyści ZPAP
Krytycy i krytyczki: Maciej Gugała, Andrzej Biernacki, Paweł Czapczyk
Kuratorzy: Sylwia Świsłocka-Karwot
Mistrzowie: sztuka dawna, Arsenał (zwłaszcza Jacek Sempoliński i Jacek Sienicki), Zbigniew Makowski
Akademicy: Jean Clair, Donald Kuspit, Roger Scruton, Joanna Winnicka-Gburek, Piotr Jaroszyński, Paweł Skrzydlewski
Media: „ArsForum", „ArtTak", program *Republika sztuki* w TV Republika
Instytucje: ZPAP, Otwarta Pracownia, Galeria Browarna, Muzeum Współczesne Wrocław (od 2021), BWA Sokół w Nowym Sączu

Geneza Homarów wiąże się z twórczością przedstawicieli pokolenia, które debiutowało w drugiej połowie lat 80., ale opowiadało się raczej za wzorcami konserwatywnymi, sprowadzonymi do akademickiego realizmu, przeciwnymi neoekspresji, wspieranymi przez neozwiązki. Postulaty Homarów są bliźniaczo podobne do formułowanych przez przedstawicieli Grupy Trzech: Piotra Naliwajki, Janusza Szpyta i Leszka Żegalskiego, uczniów Jerzego Dudy-Gracza[30]. W tej optyce sztuka miała być neutralna ideologicznie, formalnie zaś miała nawiązywać do twórczości „wielkich mistrzów" sprzed przełomu nie tylko neoawangardowego, ale i awangardowego; kluczowe miały być maestria wykonania i „wrażenie" robione na widzach. Negatywnym punktem odniesienia była twórczość „nowych dzikich", którą miały cechować banał, niedojrzałość, podatność na nowinki, zapatrzenie w Zachód, sterowność. Podobne zarzuty stawiały zresztą młodej sztuce środowiska podziemne, bliskie scenie przykościelnej.

Analogiczne argumenty padają dziś w środowisku Homarów wobec dominujących współcześnie stylistyk. Jest to o tyle istotne, że Homary to najliczniejsza frakcja zwrotu konserwatywnego. Rozpad państwowego systemu sztuki PRL i ekspansja sztuki krytycznej sprawiły, że Homary można opisać jako „przegranych transformacji", którzy nie przepracowali traumy po stracie mecenatu państwa, zamieniając ją na resentyment wobec tych, „którym się udało" – artystów krytycznych i sprzedażnych[31]. Często kultywują tradycje ZPAP w mniejszych ośrodkach, jednak bez mecenatu państwa nie mogą osiągnąć pozycji społecznej podobnej do niegdysiejszej. Teraz się to zmienia: Homary stały się główną siłą negocjującą z rządem kształt ustawy o zawodzie artysty. Na czele obozu stoi Janusz Janowski, prezes ZPAP i malarz. Do Homarów można też zaliczyć Andrzeja Biernackiego, Ignacego Czwartosa związanego z Otwartą Pracownią w Krakowie, ulubieńców amerykańskiej Polonii, takich jak Janusz Pityński, oraz polskich Nowych Dawnych Mistrzów. Homary znajdziemy też w akademiach sztuk pięknych , zwłaszcza na wydziałach związanych z tradycyjnymi mediami.

Jeśli chodzi o stosunek do kultury współczesnej, obóz Homarów jest nieufny wobec wszystkich bieżących paradygmatów. Odrzucają sztukę czerpiącą z tradycji Duchampa, kwestionują też (inaczej niż Jastrzębie i Gołębie) konceptualny zwrot lat 60. Innymi słowy, akceptują sztukę dawną, a w mniejszym stopniu „wysoki" modernizm – szczególnie „transcendentny", spod znaku Marka Rothko. Tolerowane są wystawy „wichrzycieli", ale tylko, jeśli dziś są popklasykami (Andy Warhol, David Hockney, Hans Arp, Salvador Dalí, Magdalena Abakanowicz). Jeśli pisze się o artystce lub

30 Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020, s. 229.
31 Tamże, s. 440–453.

Andrzej Biernacki, *Lockdown. Obraz siódmy*, grafika komputerowa, marzec-sierpień 2020
dzięki uprzejmości Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu

artyście o niekonserwatywnym życiorysie, należy te elementy pomijać, koncentrując się na aspektach formalnych sztuki. Najważniejsze w twórczości Hockneya jest więc odwołanie do renesansowych malarzy oraz „kubizowanie". Jeśli wspomina się o jego życiu, to tylko przy użyciu eufemizmów: „odpowiadała mu swoboda obyczajowa miasta" (Los Angeles), przedstawiał „intymne sceny z życia rodziny i przyjaciół" (jego męscy kochankowie to rodzina czy przyjaciele?)[32]. U Balthusa najistotniejsze jest odrysowywanie fresków Piera della Francesca i przedstawianie scen z ludźmi

32 Maciej Gugała, *Trzy wystawy w Paryżu*, „ArsForum" 2017, nr 2, s. 15.

Ignacy Czwartos, *Ryby*, z cyklu *Każdy ma swoich bohaterów*, olej na płótnie, 200 × 200 cm, 2019, dzięki uprzejmości artysty

grającymi w karty, natomiast nie pada słowo o erotycznym napięciu między bardzo młodymi postaciami[33]. Frida Kahlo to po prostu świetna artystka, której „sztuka broni się sama"[34], nikt tu nie rozpatruje jej komunistycznego rodowodu – co Jastrzębie z lubością wykorzystują, aby przypuszczać ataki na artystkę i jej współczesnych zwolenników[35]. W wydawanym przez ZPAP od 2017 roku „ArsForum" nie znajdziemy recenzji z ważnych, popularnych polskich galerii sztuki współczesnej. Przeczytamy za to sprawozdania ze spotkań okręgowych oddziałów ZPAP oraz poznamy sylwetki artystów związkowych, takich jak Piotr Woroniec, Renata Kurczyńska, Hanna Karczewska („malarka tajemnicy spojrzenia").

Jeśli chodzi o kwestię edukacji, dla Homarów ma ona mniejsze znaczenie niż dla Jastrzębi. Swoje działania programowe kierują do studentów akademii sztuk pięknych oraz profesjonalnych artystów, których nadal nazywają plastykami. Na łamach

33 Tamże.
34 Paweł Czapczyk, *Frida na Zamku. Rozmowa z Anną Hryniewiecką*, „ArsForum" 2017, nr 2, s. 23–27.
35 Krystyna Różańska-Gorgolewska, *Malarka ostro: Frida Kahlo to komunistka, której wystawy robili stalinowcy i PO*, TV Republika, 17.11.2019, https://tvrepublika.pl/malarka-ostro-frida-kahlo-to-komunistka-ktorej-wystawy-robili-stalinowcy-i-po,87546.html [dostęp: 17.07.2021].

Współczesnej kulturze Homary zarzucają nihilizm, całkowity subiektywizm, brak wartości, laicyzację. Zachód odcina się od swoich korzeni, czyli cywilizacji chrześcijańskiej, i siłą narzuca swoje aktualne poglądy, wyśmiewając patriotyzm i potrzebę odrębności kulturowej.

„ArsForum" rzadko pojawiali się autorzy i autorki głównego nurtu, choć raczej ci, którzy dni świetności mają już dawno za sobą (pełnią więc funkcję legitymizacyjną), jak Bogusław Deptuła czy Andrzej Kostołowski, ale również badaczki ważne i dziś, jak Marta Smolińska.

Jeśli chodzi o traktowanie oponentów, Homary są mniej radykalne od Jastrzębi. Sporadycznie utyskują na neomarksistów, nie czynią ze swojej opinii istoty programu. Mimo to jest to motyw zauważalny, tak jak na przykład w numerze o edukacji artystycznej „ArsForum". W artykule wstępnym do tego numeru Janowski nazywa dorobek szkoły frankfurckiej „intelektualną dżumą nowoczesności", która przynosi „tylko zgniłe owoce"[36]. Neomarksizm jest zdeformowaną propozycją agnostycznego wątpienia Kanta, prowadzącą do braku wiary w intelekt (sic!), co powoduje, że jedynym kryterium stają się emocje. Kant, odcinając się od badania bytu, wprowadzić miał w filozofii badanie idei oderwanych od świata zmysłowego. W konsekwencji także pojęcie piękna uległo subiektywizacji.

Współczesnej kulturze Homary zarzucają nihilizm, całkowity subiektywizm, brak wartości, laicyzację. Zachód odcina się od swoich korzeni, czyli cywilizacji chrześcijańskiej, i siłą narzuca swoje aktualne poglądy, wyśmiewając patriotyzm i potrzebę odrębności kulturowej. Homary nie mówią: „Neomarksizm zrobi wam pranie mózgu", tylko: „Neomarksizm może być niebezpieczny, lecz bardziej przeszkadza nam to, że z powodu panującego paradygmatu nie mamy dostępu do głównych instytucji". Znamienna jest wypowiedź Janowskiego na Kongresie Kultury Polskiej w 2017 roku: „My, artyści, czujemy się wmanewrowani w system. Jesteśmy w swojej większości poza tymi instytucjami. Ponieważ te instytucje mają przyjęte takie paradygmaty, które wykluczają większość z nas z obrotu kultury […]. Sztuka tworzona przez artystów w Polsce jest dużo bogatsza, niż można to wnosić z prezentacji w kluczowych instytucjach kultury"[37]. To właśnie Homary są środowiskiem chętnie zasiadającym w jury konkursów ministerialnych. Nadbudowa ideologiczna ma w przypadku Homarów (inaczej niż u Gołębi-artystów) służyć bazie: uwzględnieniu ich środowiska przez środowisko sztuki współczesnej. Dlatego Homary mają jasne cele polityczne. Łatwo można wykpić chwalenie obecnej władzy (laurki w stylu kawałka: „Bardzo intensywne zaangażowanie Pani Minister Wandy Zwinogrodzkiej w Ogólnopolską Konferencję Kultury" w 2017 roku[38], przeprowadzenie z nią wywiadu), jednak stawka jest większa: stała obecność w instytucjach sztuki współczesnej. To w tym wymiarze zawierany jest taktyczny sojusz z Jastrzębiami.

Jaki jest program Homarów, jeśli chodzi o kwestie formalne i treściowe? Wierzą w długie trwanie, tworzą sztukę konserwatywną formalnie i treściowo. Nie rekonstruują przeszłości, nie kreują jej, tylko dosłownie żyją jakimś jej aspektem i twierdzą, że nadal funkcjonuje. Cenią tradycyjne media, zwłaszcza malarstwo, podejrzliwie odnoszą się na przykład do wideoartu. Homary proponują sztukę bardziej sensualną i emocjonalną od intelektualnej, ponieważ nie akceptują zwrotu konceptualnego. Myli się jednak ten, kto podejrzewa, że Homary to po prostu formaliści. Nie, oni uznają Piękno za najważniejszą wartość, nie rozumieją go jako estetycznej dekoracyjności i potocznej „ładności". Traktują je jako kategorię ontologiczną, która jest właściwością bytów (mniej więcej jak u Arystotelesa i Platona – tak jak w dokumencie programowym wyłożyła to nowa dyrektorka Muzeum Współczesnego Wrocław, Sylwia Świsłocka-Karwot[39]). Piękno ma charakter analogiczny: każdy konkretny byt jest w jakiś sposób podobny do innego, ale też różny. Powiązanie różnic i podobieństw prowadzi do odczuwania Piękna[40]. „Człowiek […] nigdy bezkarnie nie może karmić swojej duszy brzydotą, będącą przecież wyrazem jakiegoś braku, czyli swoistej niedoskonałości i błędu" – pisze Janowski[41]. Brzydota ma więc implikacje etyczne. Kwestie społeczne i polityczne schodzą na drugi plan, a to właśnie Piękno sprawia, że ceni się na przykład obrazy Francisca Goi. Zbigniew Makowski mówi mniej więcej tak: wielka sztuka kocha porządek, „Arcydzieło" oddaje harmonię uniwersum, złe relacje z ojcem powodują zagubienie w świecie, ważne jest piękno etyczne i moralne. Ludzkie spojrzenie

36 Cyt. za: Janusz Janowski, *Bez tytułu* [artykuł wstępny], „ArsForum" 2018, nr 4, s. 3.
37 Cyt. za: Janusz Janowski, [w:] Adrianna Garnik, *Ogólnopolska Konferencja Kultury*, „ArsForum" 2017, nr 1, https://zpap.pl/zpap/index.php?option=-com_content&view=article&id=1849%3Aogolnopolska-konferencja-kultury&catid=87%3Aarsforum-22017&Itemid=234&lang=en [dostęp: 21.07.2021].
38 Tamże.
39 Sylwia Świsłocka-Karwot, *Koncepcja programowa realizacji zadań w zakresie bieżącego funkcjonowania i rozwoju Muzeum Współczesnego Wrocław na okres co najmniej 3 lat (maksymalnie 7 lat)*, https://www.wroclaw.pl/files/_KULTURA/nabor_dyr_muzeum_wspolczesne_Koncepcja_programu_S_Swislocka_Karwot.pdf [dostęp: 21.07.2021].
40 Piotr Jaroszyński, *Analogiczność piękna*, „ArsForum" 2018, nr 5, s. 67.
41 Cyt. za: Janusz Janowski, *Bez tytułu* [artykuł wstępny], „ArsForum" 2018, nr 5, s. 3.

w głąb i poza siebie jest istotą sztuki, którą kierują uniwersalne wartości[43]. Po przepuszczeniu sztuki przez filtr Homarów odrzucane są elementy nieodpowiednie i niewystarczająco uniwersalne; stają się one niewidoczne. Homary mają tendencję do patosu, alegorii i metafory w wydaniu dziewiętnastowiecznym („sztuka jako wędrówka", „sztuka jako tajemnica", „życie ludzkie jako wędrówka"). Skupienie na ontologii dzieła z pewnością będzie ważne dla artystów i artystek, ale opisy w „ArsForum" nie zawsze mają desygnaty, są abstrakcyjne: Absolut (dużą literą), „prawda ludzkiej twarzy"[43], Tajemnica, „mowa i milczenie obrazów abstrakcyjnych"[44]. Czym jednak jest ta „prawda ludzkiej twarzy"? Nie dowiemy się, grzęźniemy w tautologiach: Tajemnica w końcu jest tajemnicza, a Absolut niewyrażalny.

Stanowisko Homarów najpełniej eksplikuje Donald Kuspit, twórca idei Nowych Dawnych Mistrzów. Amerykański krytyk postuluje powrót do pojęcia biegłości warsztatowej i piękna, krytykując przy tym postsztukę za przykładanie nadmiernej wagi do komunikatów i rzeczywistości społecznej. Autor sprzeciwił się komercjalizacji, traktowaniu sztuki jako zabawy i rozrywki. Swoją koncepcję wyłożył w książce *Koniec sztuki*, która została przetłumaczona po raz pierwszy w Europie właśnie w Polsce. Nie jest to z pewnością istotne dla profesjonalistów znających angielski, ale sprzyja popularyzacji koncepcji konserwatywnej sztuki wśród ludzi, którzy sztuką się zawodowo nie zajmują[45]. Według Kuspita sztuka ma być wytchnieniem od rzeczywistości, zapewniać alienację, efekt oczyszczenia, poważne przeżycie metafizyczne. Nie może być zawłaszczana przez masy. Jej wyjątkowość wynika z indywidualizmu i nonkonformizmu. Działania artystyczne z natury są elitarne, bo i talentem nie każdy jest obdarzany. Opierają się na niezwykłości i aurze, nie zaś na banale i codzienności. Przetwarzają rzeczywistość w piękno, nie oswajają brzydoty. Niedoścignionym wzorcem powinna być sztuka protomodernistyczna w stylu Paula Klee i Wassilego Kandinskiego – naiwna i czysta jak postawa dziecka, a nie cyniczna jak demoniczny uśmieszek Damiena Hirsta. Niestety, Marcel Duchamp i Barnett Newman wszystko postawili na głowie, a przede wszystkim zanegowali obiektywność i zasadność doświadczenia estetycznego.

Nowi Dawni Mistrzowie i Homary postulują powrót do pojęcia piękna wywodzącego się z „cywilizacji łacińskiej", preferują „stare media" i – chociaż częściową – figuratywność. Polska odmiana Homarów jest zdecydowanie bardziej egalitarna, starają się oni robić sztukę dla wielu, wybierają też formy bardziej tradycyjne (raczej XIX wiek niż wczesny modernizm, chociaż i ten akceptują). Wpływowym inspiratorem polskich Homarów był brytyjski filozof Roger Scruton, postulujący uznanie piękna w sztuce za wartość uniwersalną, cechę przedmiotów i innych bytów (one po prostu są piękne, nie zależą od osądu)[46]. Dostrzeganie piękna wynika z kwestii smaku, Scruton wraca więc do estetycznych teorii osiemnastowiecznych.

„ArsForum", redagowane przez prezesa ZPAP, Janusza Janowskiego, inspirowane jest „Głosem Plastyków" – tużpowojennym organem ZPAP zlikwidowanym w 1948 roku, kiedy stało się jasne, że to nie kapizm będzie najważniejszym nurtem polskiej sztuki. Łacińska nazwa tytułu nie jest przypadkowa, naczelny zadeklarował odwołanie

Homary uznają Piękno za najważniejszą wartość, nie rozumieją go jako estetycznej dekoracyjności i potocznej „ładności". Traktują je jako kategorię ontologiczną, która jest właściwością bytów – jak w dokumencie programowym wyłożyła to nowa dyrektorka Muzeum Współczesnego Wrocław, Sylwia Świsłocka-Karwot.

42 *Wielka sztuka kocha porządek. Ze Zbigniewem Makowskim rozmawia Janusz Janowski*, „ArsForum" 2017, nr 1, s. 24–37.
43 Cyt. za: Kazimierz Nowosielski, *Hanna Karczewska. Malarka tajemnicy spojrzenia*, „ArsForum" 2017, nr 1, s. 40.
44 Nawiązuję do tekstu: Władysław Podrazik, *O mowie i milczeniu obrazów abstrakcyjnych*, „ArsForum" 2017, nr 1, s. 76–79.
45 Zob. Donald Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. Janusz Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006.
46 Roger Scruton, *Piękno. Krótkie wprowadzenie*, tłum. Sylwia Krawczyk, Agnieszka Rejniak-Majewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.

do wzorców ukutych w starożytnej Grecji i w starożytnym Rzymie, a także do koncepcji sztuk pięknych z XVIII wieku[47]. Chociaż takie deklaracje wprost się nie pojawiły, tytuł kojarzy się z wpływowym „Artforum", można więc uznać, że „ArsForum" to polska, konserwatywna odpowiedź na czasopismo o zasięgu globalnym.

Sam Janowski stworzył własną odmianę homarzej teorii sztuki. Ulubionymi zwrotami redaktora naczelnego są „tradycja łacińska" i „strategia emulacji"[48]. Pierwsze związane jest z długim trwaniem i sięganiem przez artystów do podstaw kultury. Cywilizacja łacińska to termin pochodzący z pism Feliksa Konecznego, który nauczał, że cywilizacja europejska ma trzy filary: filozofię grecką, prawo rzymskie i etykę chrześcijańską. Tradycja łacińska nigdy nie może utracić swojej wartości, chociaż aktualizuje się w wyrazie formalno-stylistycznym. Artyści muszą ponownie otworzyć się na piękno i jego tajemnicę, aby kontynuować tę tradycję. Erozję cywilizacji łacińskiej wywołały rewolucja francuska i rewolucja sowiecka (tu punkt styczny z Jastrzębiami, Gołębie zdają sobie sprawę, że historia nie jest tak topornie prosta). W konsekwencji pojawiły się w Europie obce dla tradycji łacińskiej przejawy cywilizacji turańskiej (bizantyjskiej), opierające się między innymi na dominacji abstrakcji i zaangażowaniu politycznym. Homary twierdzą, że w XX wieku na wielką skalę została przerwana ciągłość ewolucji sztuki. Należy ją odtworzyć.

Strategia emulacji wiąże się z rozpoznaniem, że z jednej strony artyści wykorzystują toposy, schematy ikonograficzne i nawiązują do siebie nawzajem, ale z drugiej modyfikują także dawne wzorce, dodając coś od siebie, co ma być typowe i charakterystyczne wyłącznie dla tradycji łacińskiej (Janowski). O ile strategia ta przypomina awangardowy konserwatyzm Gołębi, proporcje są inne: więcej tradycji, mniej postępowości. Jeżeli Ignacy Czwartos czerpie z tradycji, wybiera motywy znane i usankcjonowane: sarmacki portret trumienny, malarstwo Andrzeja Wróblewskiego i Jerzego Nowosielskiego[49]. Czwartos podkreśla znaczenie sacrum w sztuce, duchowej sfery powiązanej z dziełem. Ważne jest dla niego także połączenie tendencji wschodnich (ikony) i zachodnich. Za element nowatorski można uznać tematykę: żołnierze wyklęci jako bohaterowie i kontynuatorzy tradycji sarmackiej, „przerobienie" komunistycznego Wróblewskiego na motywy konserwatywne treściowo[50]. Sam Janowski analizuje między innymi obrazy Matejki, tropiąc przywołania schematów ikonograficznych, w swojej twórczości bada zaś autonomiczną przestrzeń obrazu, inspirację czerpiąc – jak deklaruje – między innymi z prac Władysława Strzemińskiego. Wydaje się, że chodzi o zainteresowanie unizmem w tworzeniu kompozycji i częściowe podkreślenie antyiluzjonizmu obrazu. W przeciwieństwie do Strzemińskiego Janowski tworzy prace na granicy abstrakcji i form przedstawieniowych, wykorzystuje zapożyczenia z dojrzałego renesansu, tematy religijne oraz liczne warstwy laserunków.

Warto zasygnalizować neoliberalny rys postawy Homarów, zwłaszcza że pozostałe dwie frakcje od tematów ekonomicznych się odżegnują. Andrzej Biernacki opowiada się za przejrzystym funkcjonowaniem podmiotów prywatnych i publicznych w sztuce, zwraca uwagę na przenoszenie kosztów do domeny publicznej i prywatyzowanie zysków, łączenie interesów prywatnych ze środkami publicznymi. Zdaniem Biernackiego prawdziwą „sprawiedliwość" wprowadziłby tylko neoliberalizm. Dotacje dla instytucji powodują, że sukcesu nie odnoszą małe, prywatne galerie, takie jak jego Browarna w Łowiczu, które w „prawidłowej", alternatywnej rzeczywistości zyskałyby status

Strategia emulacji Homarów wiąże się z rozpoznaniem, że z jednej strony artyści wykorzystują toposy, schematy ikonograficzne i nawiązują do siebie nawzajem, a z drugiej modyfikują także dawne wzorce, dodając coś od siebie, co ma być typowe i charakterystyczne wyłącznie dla tradycji łacińskiej.

47 Janusz Janowski, *Bez tytułu* [artykuł wstępny], „ArsForum" 2017, nr 1, s. 3.
48 Tenże, *Emulacja, układ ikonograficzny i konfesja*, „ArsForum" 2018, nr 3, s. 76–79; tenże, *Tradycja łacińska i strategia emulacji w zbiorowych portretach Jana Matejki*, „ArsForum" 2018, nr 5, s. 14–15.
49 Zob. *„Żołnierze wyklęci wydostali się spod ziemi także dla mnie". Z Ignacym Czwartosem, malarzem, rysownikiem, prezesem stowarzyszenia Otwarta Pracownia, rozmawia Janusz Janowski*, „ArsForum" 2018, nr 5, s. 18–26.
50 Zob. tamże.

Ada „ADU" Karczmarczyk, *Jaraj się Marią*, kadr z wideo, 2013, dzięki uprzejmości artystki

równy na przykład Fundacji Galerii Foksal. Nikogo nie oszczędza, bezlitośnie wytykając innym zachowawczość i niekonsekwencję. Zarazem krytycznie podchodzi do sztuki zaangażowanej, ponieważ nurt ten przejmuje domeny takie jak polityka i socjologia – absolutnie niepotrzebnie, w sztuce liczy się wszak „Absolut". W końcu jeśli ludzie potrzebują polityki, zajmują się polityką, a nie sztuką.

Biernacki z lubością tropi też wszelkie zapożyczenia formalne, które nieodmiennie uznaje za „naśladowanie zachodnich trendów" – to typowa cecha Homarów. Jego zdaniem artyści głównego nurtu, tacy jak Mirosław Bałka, wcale nie są oryginalni. Sam czerpie garściami z Francisa Bacona, ale przynajmniej otwarcie się do tego przyznaje. Ponadto – ciągnie artysta-krytyk – nikt nie przygląda się samemu medium, jego istocie, nie zna się na technikach. Każda praca jest oceniana jedynie ze względu na temat, zwłaszcza jeśli jest politycznie i społecznie zaangażowany. A co z budowaniem bryły, barwą, sposobem kładzenia farby, tworzeniem warstw, kompozycji? Biernacki maluje co prawda w sposób kojarzący się z wspomnianym Baconem, ale inaczej formuje bryły. To raczej proces „pozytywny", addytywny, a nie dekonstrukcja formy. Ostatecznie pojawiające się w pracach Biernackiego sylwetki ludzkie nie są zrozpaczonymi, rozpadającymi się istotami. Efekt końcowy jest rezultatem żmudnego formowania: jestestwa, jednostki i jej charakteru, zmagania się z bezkształtnością, aby ostatecznie wyłonić formę artystyczną i egzystencjalną, „ja" jednostki. W malarstwie Biernackiego – w każdym razie z perspektywy autora – mają dominować konsekwencja, niespektakularne ćwiczenie, cierpliwość. Ceni zwłaszcza pokolenie Arsenału, w tym swojego nauczyciela, Jacka Sienickiego, a także Jana Dziędziorę i Jacka Sempolińskiego[51]. Można powiedzieć, że jest to obszar graniczny, gdyż Jastrzębie także cenią arsenałowców. Trzeba jednak zaznaczyć, że

51 Andrzej Biernacki, kat. wyst. *Cultus terrae*, kur. Andrzej Biernacki, BWA Sokół w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2017, s. 3.

o ile dla wielu Jastrzębi jest to punkt wyjścia, o tyle dla Homarów to przystanek końcowy – dalej jest już tylko „degeneracja" sztuki i jałowienie formy.

Gołębie wśród Jastrzębi. „Dialog, głupcze!"[52]

Ideolodzy: Paweł Rojek, Andrzej Szczerski
Artyści i artystki: Beata Ewa Białecka, Joanna Trzcińska, Łukasz Murzyn, Vera Icon Wspólnota Twórców Chrześcijańskich, Ada „ADU" Karczmarczyk, Laura Makabresku, Jarosław Modzelewski, Jakub Woynarowski
Krytycy i krytyczki: Tomasz Biłka, Kajetan Giziński, Aleksandra Sikorska, Karolina Staszak, Łukasz Murzyn
Kuratorzy: Andrzej Szczerski, Łukasz Murzyn
Mistrzowie i mistrzynie: Krystyna Czerni, Małgorzata Kitowska-Łysiak, Jerzy Nowosielski
Akademicy: Rafał Solewski[53], Andrzej Szczerski, Jan Stanisław Wojciechowski
Media: „Pressje", „Fronda LUX", „Znak"
Instytucje: Klub Jagielloński, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczki" w Kielcach

Gołębie wyewoluowały z reformatorskich środowisk kultury niezależnej drugiej połowy lat 80. Gołębiami często są filozofowie, historycy, prawnicy, politolodzy (rodzaj męski nieprzypadkowy). Prawdopodobnie w polu sztuki jest ich mniej niż Jastrzębi, ale znaczą więcej w innych dziedzinach. Ich widoczności z pewnością nie ułatwiało rozejście się dróg sztuki współczesnej i religii w drugiej połowie lat 90. Gołębie nie karmią się resentymentem, tak jak Homary i Jastrzębie – być może dlatego, że konserwatywna krytyka artystyczna Gołębi w duchu koncyliarnym, uprawiana na przykład przez Krystynę Czerni i Małgorzatę Kitowską-Łysiak, miała duże znaczenie w latach 80. i 90., i bynajmniej nie była marginalizowana. W latach 90. Gołębie stały się też dominującą grupą w środowiskach akademickich i artystycznych spod szyldu „Tygodnika Powszechnego", Klubu Inteligencji Katolickiej, Klubu Jagiellońskiego, „Znaku". Kolejne pokolenie doszło do głosu po 2010 roku: „Fronda LUX", „Kontakt", „44 / Czterdzieści i Cztery", częściowo „Teologia Polityczna" (chociaż zdarzają się tam i nieustępliwe Jastrzębie, *vide* Agnieszka Kołakowska). Centrum oddziaływania Gołębi to Kraków. Jednym ze środowisk, które spopularyzowały termin „awangardowy konserwatyzm" Warpechowskiego (przypomnijmy, że jest to Jastrząb), są osoby skupione wokół „Pressji", przede wszystkim Paweł Rojek, który koncepcji „Warpecha" poświęcił książkę *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności* z 2016 roku. O ile jednak Warpechowski korzysta z założeń awangardowego konserwatyzmu, aby zwalczać niepożądane efekty działań postmodernistów i uchronić kulturę przed upadkiem, o tyle Rojek wybiera afirmację, chce stworzyć własną narrację, która zapożycza elementy innych frakcji, także lewicowych, i przekształca je. Wśród Gołębi odnajdują się też nostalgicy, sentymentaliści nieznajdujący sobie miejsca we współczesnej kulturze, niekoniecznie religijni (Jarosław Modzelewski, w pewnym stopniu Jakub Woynarowski).

Najważniejszym Gołębiem-teoretykiem jest Andrzej Szczerski, profesor UJ i dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, który zbudował konserwatywną narrację z zakresu historii sztuki i kuratorstwa, w której nie tyle sprzeciwia się koncepcjom lewicowym, ile proponuje dla nich alternatywę. W książce *Transformacja* Szczerski kieruje się innym kluczem niż dotychczasowi badacze sztuki współczesnej krajów postsocjalistycznych. W perspektywie długiego – twierdzi – trwania komunizm był chwilowy. Dla krajów Europy Środkowej i Wschodniej istotne są filary dziedzictwa europejskiego, czyli filozofia grecka, prawo rzymskie i religijność judeochrześcijańska, a wskazywane kraje dążą do włączenia w obręb wspólnoty europejskiej, zachowując jednocześnie swoje zwyczaje i tradycje[54]. Krótkie trwanie komunizmu nie oznacza, że nie należy solidnie rozliczyć się z przeszłością, oceniając ją realistycznie (na przykład przez dostrzeżenie modernizacyjnego aspektu PRL w niektórych – nielicznych – obszarach). Autor sugeruje, że w czasach transformacji zapanowała zbiorowa amnezja, przez którą całkowicie wyparto traumę PRL. Szczerski ceni twórczość artystów nieprawicowych, którzy bez nostalgii, wieloznacznie analizują wizualność tego okresu, a są to Monika Sosnowska, Robert Kuśmirowski, Julita Wójcik i Katarzyna Józefowicz, co pokazuje, że Gołębie są inkluzywne (w przeciwieństwie do skrajnie wykluczających Jastrzębi). Odczytuje sztukę współczesną nie przez pryzmat teorii krytycznej, ale odwołań do tradycji. Odrzuca hierarchię centrum–peryferia z pozycji narodowej „dumy", ale interpretowanej „miękko", w kontrze do nacjonalizmu czy ksenofobii.

Wśród młodszego pokolenia coraz widoczniejszy jest Łukasz Murzyn, dziekan Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego, który nawołuje do dialogu i wzajemnego zrozumienia, mimo różnic poglądów[55]. Kuratoruje wystawy, na których prezentuje też twórczość lewicowych artystów, odnosi się do innych Gołębi (książka o dziedzictwie jako odpowiedź

52 Hasło nawiązuje do postulatów Łukasza Murzyna, między innymi: Łukasz Murzyn, *Poligon dialogu*, „Obieg" 2021, nr 16, https://obieg.u-jazdowski.pl/numery/wojny-kulturowe/poligon-dialogu [dostęp: 21.07.2021]; tenże, *Dialog, Głupcy!*, „Arteon" 2019, nr 12; tenże, *Dogmat!*, „Arteon" 2019, nr 5, s. 34–35.

53 Dla porządku zaznaczę, że jest to profesor w Zakładzie Badań nad Sztuką w Instytucie Mediów na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, gdzie także pracuję.

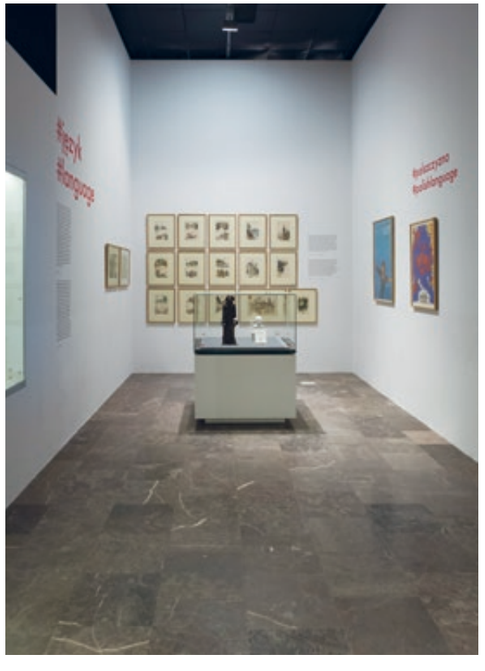
54 Zob. Andrzej Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

55 Dla porządku zaznaczę, że jest to dziekan Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie.

1–2 *Dziedzictwo*, widok wystawy 2017–2018, fot. Mateusz Szczypiński dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie

3 *Dziedzictwo*, widok wystawy 2017–2018, fot. Bartosz Cygan, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie

1



2

3

Gołębie wolą raczej przedstawiać swoje wartości jako atrakcyjne niż krytykować pomysły „neomarksistów". Podkreślają atrakcyjność lokalności i polskości, ale na zasadzie „miękkiej" tożsamości dla klasy średniej, a nie strony sporu w wojnie kulturowej.

na wystawę Andrzeja Szczerskiego w Muzeum Narodowym[56]), a jednocześnie bierze udział w konferencjach organizowanych przez środowisko Tadeusza Rydzyka, pisze do jastrzębiego „Obiegu", „LUKI", a wcześniej do „Arteonu". Dobrym przykładem otwartego, niewojującego konserwatysty spod znaku Gołębi jest też Jarosław Modzelewski. Widać to wyraźnie w wywiadzie dla „ArsForum", w którym malarz temperuje bojowe nastawienie Janowskiego, podkreślając, że nie czuje się uprawniony do krytykowania, dzielenia i oceniania współczesnych zjawisk.

Jeżeli chodzi o stosunek do współczesnej kultury, dla Gołębi ważna jest kategoria dziedzictwa, chociaż jej nie esencjalizują i nie oceniają w kategoriach normatywnych i moralnych (dziedzictwo może być trudne i nieetyczne). Gołębie są grupą najbardziej świadomą konstruowanego charakteru mitów narodowych. Dążą do „tworzenia tradycji", kreowania tych narracji, które w danym momencie intensywnych zmian są wspólnocie potrzebne, bez względu na to, że nigdy wcześniej nie istniały lub nie funkcjonowały w inny sposób. Ich strategia przypomina działania Karola Estreichera młodszego w latach 50., kiedy ten dosłownie kreował tradycję Uniwersytetu Jagiellońskiego, „odnajdując barokowe freski" w Collegium Maius, świeżo malowane przez jego współpracowników. Gołębie odrobili lekcję Tomasza Merty, który zauważał, że po PRL konserwatyści nie mają czego konserwować i muszą zwrócić się ku przyszłości. Konserwatyzm traktują jako najskuteczniejszy w polskich warunkach instrument modernizacji. Zdarza się więc, że Gołębie działają promodernizacyjnie, aby oswoić niekontrolowane „nowe" i wpisać je w odpowiednie ramy. Czasem towarzyszą im w tym dziele Jastrzębie, chociaż ci częściej wierzą w esencjalny charakter tradycji. Istotnym kryterium nie jest autentyczność, ale zaspokojenie potrzeb wspólnotowych i wytworzenie wrażenia swojskości.

Jeśli chodzi o stosunek do oponentów, Gołębie wykorzystują – jako jedyni konserwatyści – sztukę lewicową jako punkt odniesienia, aby stworzyć na jej kanwie własne interpretacje (Andrzej Szczerski, Paweł Rojek, Łukasz Murzyn). Nastawieni na dialog, akceptują pluralizm; w przeciwieństwie do Jastrzębi do dyskusji zaproszą niekonserwatywne frakcje. Nie odwołują się do teorii spiskowych, nie atakują napastliwie przeciwników i nie przypisują im odgórnie złych intencji. Wolą raczej przedstawiać swoje wartości jako atrakcyjne niż krytykować pomysły „neomarksistów". Podkreślają atrakcyjność lokalności i polskości, ale na zasadzie „miękkiej" tożsamości dla klasy średniej, a nie strony sporu w wojnie kulturowej.

Gołębie często afirmują kategorię oryginalności i nowości formalnej, którą Homary zwykle wyśmiewają; nie jest ona też absolutnie kluczowa dla Jastrzębi. Akceptują współczesne media, a także niekonserwatywne treści, są najbardziej „postępowi" i umiarkowani, ale też mniej wyraziści od Jastrzębi. Prawdopodobnie wielu przedstawicieli Gołębi myśli o sztuce konserwatywnej podobnie jak Alain Besançon o sztuce chrześcijańskiej[57] – nie ma potrzeby, żeby była zawsze nachalnie deklaratywna. Nie wykluczają deklaratywności, ale zakładają, że wystarczy, że sztuka jest tworzona przez konserwatystę, a jego wartości w sposób pośredni będą związane z pracą artystyczną.

Gołębie najtrudniej powiązać z konkretnymi inspiracjami zagranicznymi, są największymi indywidualistami, zapożyczenia uznają za samokolonizację. W konsekwencji są najmniej ekspansywne, dominują w środowiskach akademickich i eksperckich. Stosunkowo najbliższa myśleniu frakcji Gołębi jest koncepcja wyłożona w *Spisku sztuki* Jeana Baudrillarda (2005)[58]. Jego zdaniem sztuka współczesna opiera się na całkowitej utracie wiary w przedstawienie, tajemnicę i wartość przekazu, operuje „resztkami" (zapożyczenia, ironia, pastisz, zalew obrazów „bez treści", śmierć podmiotu, skrajny voyeuryzm, pornografia przemocy). Andy Warhol uznany został za pierwszego skrajnego fetyszystę symulacji, podmiot-maszynę inicjujący mechanizm krytycznej dekonstrukcji. Baudrillard nie potępia jednak takiego działania *per se*, a jedynie wskazuje, że brak innych typów kreacji wywołuje kryzys. Spisek sztuki polega na bezkrytycznej afirmacji nihilizmu, chronicznym braku sensu. Środkiem zaradczym ma być ponowne uwierzenie w iluzję.

56 *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej*, red. Łukasz Murzyn, Rafał Solewski, Sebastian Stankiewicz, Bernadeta Stano, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018.

57 Alain Besançon, *Czy istnieje sztuka chrześcijańska?*, [b. inf. o tłum.], „Teologia Polityczna", 8.01.2021, https://teologia-polityczna.pl/alain-besan%C3%A7on-czy-istnieje-sztuka-chrzescijanska [dostęp: 21.07.2021].

58 Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki"*, przedm. Sylvère Lotringer, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.

Dziedzictwo, widok wystawy, 2017–2018, fot. Bartosz Cyganˌ dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie

Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva*, z cyklu *Novus Ordo Seclorum* grafika cyfrowa, 2013, dzięki uprzejmości artysty

O ile Homary i Jastrzębie są nastawione przeciwko głównemu nurtowi kultury zachodniej (jako ateistycznej, pozbawionej wartości i tak dalej), Gołębie chcą pokazać, że Polska może wypracować liczący się na Zachodzie model współczesnej sztuki konserwatywnej w wersji *light*.

Nie chodzi jednak o – typowy dla Homarów – powrót do tradycji, gdyż współczesny odbiorca zawsze już będzie rozumieć charakter iluzji sztuki jako gry, którą podejmuje świadomie, zawieszając niewiarę. Gołębie tę aporię zdają się akceptować.

Nie jest prawdą, że polityczność sztuki z zasady nie działa na jej korzyść – sugeruje Andrzej Szczerski, podając jako ikoniczny przykład *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego[59]. Niestety, powiadają Gołębie, sztuka zaangażowana, w tym sztuka krytyczna, nie zdały egzaminu. Były hermetyczne, nie przyciągały ludzi, nie proponowały realnej zmiany, a artyści to nie zawsze ludzie najlepiej przygotowani do tworzenia projektów społecznych i politycznych. Sztuka powinna budować wspólnotę (konserwatywną), mówić o sprawach aktualnych i o tradycji. Należy znaleźć jak najszerszą płaszczyznę porozumienia z innymi, umówić się, że istnieją fundamentalne, kluczowe sprawy i na tym wspólnym gruncie działać. O ile Homary i Jastrzębie są nastawione przeciwko głównemu nurtowi kultury zachodniej (jako ateistycznej, pozbawionej wartości i tak dalej), Gołębie chcą pokazać, że Polska może wypracować liczący się na Zachodzie model współczesnej sztuki konserwatywnej w wersji *light*[60].

Dobrą egzemplifikacją postawy Gołębia-artysty jest twórczość Jakuba Woynarowskiego, ilustratora, rysownika, twórcy identyfikacji wizualnej i konceptualnych projektów artystycznych, takich jak *Novus Ordo Seclorum*. We wspomnianej pracy Woynarowski sugeruje, że abstrakcyjny czarny kwadrat nie został stworzony przez Kazimierza Malewicza, ale był częstym motywem w sztuce XVI i XVII wieku[61]. Oznacza to całkowicie odmienne kształtowanie narracji o nowoczesności, wywodzenie jej z nowożytności z pominięciem oświecenia. W „paranoicznym", ale dobrze udokumentowanym wywodzie awangarda sięga na przykład do prac Roberta Fludda, Hansa Lenckera, Wenzela Jamnitzera. Takie spojrzenie neguje powszechne przekonanie o nagłym zerwaniu ciągłości w sztuce modernistycznej XX wieku, jawi się ona jako wieczny powrót i ciąg mikrotransgresji, artystycznych gestów powstałych o wiele wcześniej niż w wieku awangardy[62]. Tym samym teoria spiskowa Woynarowskiego ukazuje fikcyjność prosto rozumianej tradycji założycielskiej awangardy, ale i podkopuje przekonanie o „nagłym zerwaniu ciągłości", które żywią Jastrzębie i Homary, sytuując jednak przekroczenie w innych momentach historycznych. Woynarowski natomiast często wykorzystuje strategię powrotu, przypominającą awangardowy konserwatyzm. Podzielam pogląd Piotra Kosiewskiego, że celem artysty jest stworzenie innej opowieści o konserwatywnej modernizacji Polski, wolnej od fobii Jastrzębi i Homarów[63].

Wraz z zaostrzeniem nastrojów po katastrofie smoleńskiej część Gołębi przeszła na pozycje radykalne. Wydaje się, że Maciej Mazurek przejawiał postawy gołębie, kiedy w latach 90. pisywał do „Znaku". Później jego poglądy uległy radykalizacji i przeszedł na stronę Jastrzębi. Jednak zdarzają się też transfery w drugą stronę. Po wojowniczym, jastrzębim okresie Karolina Staszak jako redaktorka naczelna „Arteonu" zaczęła realizować program Gołębi w ostatnich dwóch latach funkcjonowania pisma (2018–2019). Przestała koncentrować się na zagrożeniach ze strony neomarksistów, a w świat zaczęła wysyłać komunikaty pozytywne. Pisała emocjonalnie, z emfazą, ocierając się o afekt, przez co sprawiała wrażenie szczerej i zaangażowanej. W tym ujęciu chrześcijaństwo nie ma być krucjatą (jak u Jastrzębi), ale religią miłości, akceptacji, a sztuka zawiera ważny pierwiastek metafizyczny i duchowy. Na łamach pisma pojawiły się cykliczne artykuły dominikanina Tomasza Biłka. Interpretował on znaczenie ikon, eschatologię fotografii Agaty Bogusławskiej, motywy twórczości Jerzego Nowosielskiego. Gdyby zresztą wskazać artystę ikonicznego dla Gołębi, byłby to właśnie Nowosielski: niejednoznaczny intelektualista o skomplikowanym życiorysie, zagłębiony w badania teologiczne, unikający prostych sądów i ocen, mierzący się z uzależnieniem.

59 *Sztuka współczesna może łączyć, a nie dzielić Polaków. Łukasz Murzyn i Andrzej Szczerski rozmawiają o kondycji polskiej kultury*, „Klub Jagielloński", 18.01.2021, https://klubjagiellonski.pl/2020/01/18/sztuka-wspolczesna-moze-laczyc-a-nie-dzielic-polakow/ [dostęp: 21.07.2021].

60 O odmiennych typach modernizacji, w tym modernizacji przez integrację i neomodernizacji związanej z tradycją pisze Jakub Banasiak, *Normalizacja i dwie modernizacje. Pole sztuki w Polsce po 30 latach przemian*, „Magazyn Szum" 2019, nr 27, s. 92–115. Tekst pozwala także na wysnucie dalszych wniosków o przyczynach napięć między „postępowcami" a art-konserwatystami, między innymi z postrzeganiem „zachodniego idiomu" jako zagrożenia dla swojskich i lokalnych tematów i estetyk.

61 Paweł Drabarczyk, *Paranoja kontrolowana? Historia sztuki przegląda się w apokryfie Jakuba Woynarowskiego*, [w:] *Sztuka przeciw historii sztuki*, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2017, s. 211–224.

62 Ostatecznie, ze względu między innymi na tworzenie narracji *post factum* i subtelne, kreacyjne ingerencje, Paweł Drabarczyk sugeruje, że działanie Woynarowskiego jest fałszerstwem i teorią spiskową; tamże.

63 Piotr Kosiewski, *O inną modernizację. Wokół książek Jakuba Woynarowskiego*, „Magazyn Szum" 2021, nr 33, s. 94–101.

Jacek Hajnos, *Maciej*, z cyklu *Różnica*, pastel i węgiel na papierze 70 × 50 cm, 2013, dzięki uprzejmości artysty

Staszak przyglądała się także bliżej Vera Icon Wspólnocie Twórców Chrześcijańskich, pozytywnie oceniając prace stowarzyszenia, między innymi cykl *Różnica* Jacka Hajnosa, przedstawiający portrety osób bezdomnych[64]. Recenzentka zarzucała sztuce krytycznej nie polityczność czy lewicowość, ale brak szacunku dla drugiego człowieka, wykorzystywanie go, brak empatii (w czym zbliżała się do argumentów lewicy, na przykład Jana Sowy). Podkreślała potrzebę humanizmu w sztuce i w życiu. Omawiała między innymi *Jestem* Teresy Murak, instalację przedstawiającą krzyż, pokrytą węglem kamiennym, wydobytym przez górników specjalnie na tę okazję. Jeśli Staszak nie zgadzała się z artystycznymi działaniami, zawsze motywowała swoje decyzje dobrymi intencjami, to jest kwestiami eschatologicznymi, a więc zbawieniem duszy. Tak było w przypadku jej zdecydowanego oporu wobec działalności Daniela Rycharskiego[65]. Uznała wtedy, że krzyże z wystawy *Strachy* są instrumentalnie wykorzystywane w celu poprawy sytuacji danej grupy społecznej, nie są więc to krzyże Chrystusa, a Złego Łotra. Podobnie, zdaniem Staszak, celem Katarzyny Kozyry w projekcie *Szukając Jezusa* jest ośmieszenie osób wierzących, a nie zbadanie syndromu jerozolimskiego[66].

Nagrodę „Arteonu" w 2019 roku otrzymała Laura Makabresku (pseudonim Kamili Kansy). Jej twórczość stanowi dobrą egzemplifikację wartości, które dla części Gołębi są ważne. Makabresku przeżyła nawrócenie religijne i w swojej działalności artystycznej stara się „pokonywać mroki", „dążyć ku światłu", przekazywać ludziom pozytywne emocje i wsparcie[67]. Jej zdjęcia są stylistycznie wysmakowane, pełne przepychu, na pierwszy rzut oka przypominają fotografię modową. Pojawiają się w nich jednak symbole religijne: ręce z ranami przypominającymi stygmaty, białe gołębie w locie, baranki, stroje przypominające habity, postacie przykryte całunem (*Oblubienica baranka*). Intencją Makabresku jest przedstawienie cielesności, miłości w różnych wcieleniach, także erotycznej (w związku małżeńskim). Modyfikuje znane schematy ikonograficzne, uwspółcześniając je, aby – w zamyśle autorki – zyskały na atrakcyjności. To obrazy, które zdecydowanie czegoś chcą. Mają się podobać i kusić, podkreślać pozytywne aspekty wiary. Oczywiście, można też powiedzieć, że są przeestetyzowane, zbyt modowe, z powtarzalną ikonografią, że od podobnych Instagram aż pęka, ale nie miejsce tu na ocenę.

Najlepszym artystycznym przykładem wyrazistego Gołębia religijnego jest jednak Ada „ADU" Karczmarczyk. Najstarsze wideo na jej kanale pochodzi sprzed 10 lat, ale artystka usunęła kontrowersyjne prace, takie jak działalność w duecie Virgin$ deLuxe Edition oraz utwór *Czysta pipa*. ADU napisała w oświadczeniu, że jej celem było zachęcenie do zachowania czystej duszy i uchronienia przed niepohamowaną rozwiązłością. Martwiło ją to, że popularność numeru stała się większa od religijnych *Jaraj się Marią* i *Bit z serca Jezusa*[68]. Teraz zmieniła strategię. Od kilku lat kreuje pozytywny przekaz o atrakcyjności religii, wykorzystując współczesną formę i współczesny język. Pod względem środków wyrazu bliska jest estetyce kampu, zmienia jednak treści lewicowe i queerowe w konserwatywno-katolickie. Wybiera jaskrawe kolory, jej teledyski są celowo niedopracowane, tworzy proste rymy, fałszuje, nie trafia w dźwięki i ma złą, przesadzoną dykcję (na przykład przesadnie wymawia samogłoski nosowe, także w wygłosie), przypominającą frazowanie Anji Orthodox. Z tego powodu część odbiorców i odbiorczyń nie wie, czy ADU działa na serio, czy żartuje. Dobrym przykładem pozytywnego planu ADU jest ostatnia piosenka *Lecimy ze Smoleńska z powrotem*, w której stara

64 Tomasz Biłka, *Eschatologia fotografii*, „Arteon" 2019, nr 3; tenże, *Nowosielska chrystologia ikony*, „Arteon" 2019, nr 10, s. 7–9; Karolina Staszak, *Modlitwa obrazem*, „Arteon" 2018, nr 8, s. 18–21.
65 Karolina Staszak, *Krzyże urągania?*, „Arteon" 2019, nr 4, s. 34–37.
66 Taż, *W świetle ciemne korytarze*, „Arteon" 2018, nr 10, s. 34–36.
67 *Z pasji erosa. Z Laurą Makabresku, laureatką Nagrody „Arteonu" za rok 2018, rozmawia Karolina Staszak*, „Arteon" 2019, nr 4, s. 6–12.
68 Oświadczenie na oficjalnym profilu ADU, 28.02.2016, https://www.facebook.com/ADUofficial/posts/549727281857386/ [dostęp: 21.07.2021].

Jacek Hajnos, *Sebastian*, z cyklu *Różnica*, gwasz i cienkopis na papierze, 100 × 106 cm, 2021, dzięki uprzejmości artysty

Strategia emulacji Homarów wiąże się z rozpoznaniem, że z jednej strony artyści wykorzystują toposy, schematy ikonograficzne i nawiązują do siebie nawzajem, a z drugiej modyfikują także dawne wzorce, dodając coś od siebie, co ma być typowe i charakterystyczne wyłącznie dla tradycji łacińskiej.

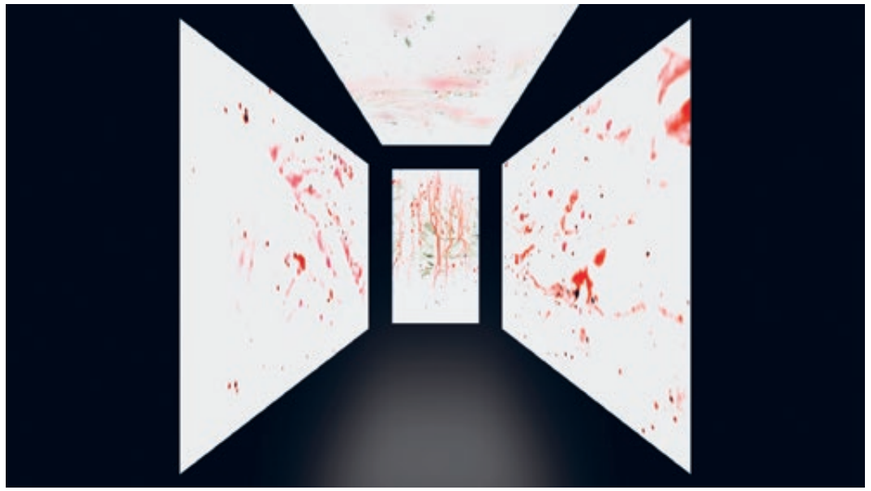
się przepracować narodową traumę. Sugeruje przetrwanie bólu, odnowienie zerwanej ciągłości, odrodzenie nadziei, wiarę w opatrzność i odnalezienie sensu w tragedii dzięki miłości. Opowiada się przeciw podziałom i skrajnościom, za tworzeniem wspólnoty, a złoty samolot-gitara w teledysku leci w kierunku Oka Opatrzności, czyli najpewniej Boga. Podobnego połączenia środków i tematów nie było wcześniej w polskiej sztuce, nikt też w tak świeży i lekki sposób (złośliwi powiedzą też, że lekko obciachowy) nie kreował przekazów religijnych; te zwykle są paździerzowe, wykluczające lub karkołomne[69].

Wszystko to sprawia, że Gołębie to najbardziej niejednomyślna grupa, której przedstawiciele na zasadzie koincydencji tworzą podobne idee. W przeciwieństwie do Jastrzębi i Homarów nie mają też jednolitej struktury i instytucjonalnego zaplecza, choć mogą cieszyć się pewnymi wpływami politycznymi.

Czego oni chcą? Podsumowanie

Ojcem nie tylko Jastrzębi, ale wszystkich konserwatywnych artystów jest Zbigniew Warpechowski. Z jednej strony klasyk, uznawany przez główne kanony („My też mamy wybitne postaci!" – mówią konserwatyści), z drugiej strony outsider podkreślający dystans do współczesnej kultury, w której dominuje niekonserwatyzm. Od drugiej połowy lat 90. tworzy prace, które można uznać za konserwatywne pod względem treściowym (*Róg Pamięci*, 1997). Na niedawnej wystawie w Otwartej

69 Twórczość ADU jest kojarzona z koncepcją awangardowego konserwatyzmu Warpechowskiego, zob. Aleksandra Sikorska, *Koło sprawy ADU*, „Arteon" 2018, nr 11, s. 27–29.



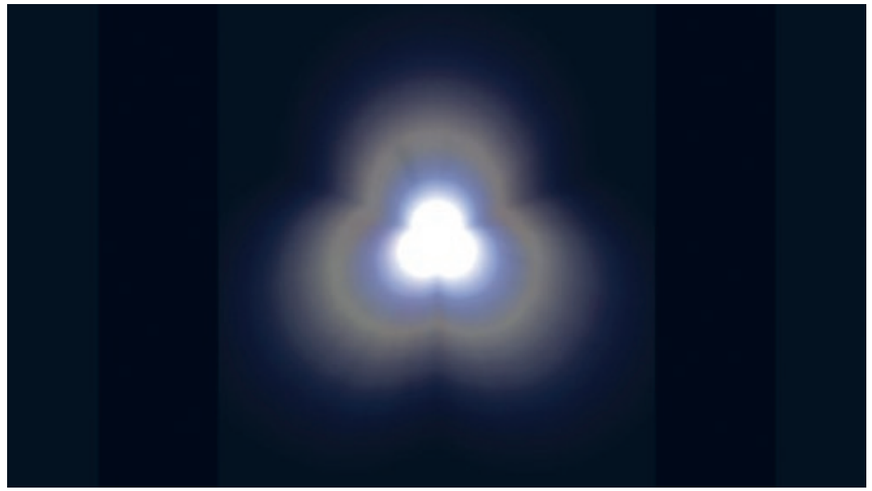
Łukasz Murzyn, *Kyrie*, cz. I wideoinstalacji *Msza*, wybrana klatka
2013, dzięki uprzejmości artysty

Pracowni (2020) Warpechowski przedstawił siebie w roli błazna stojącego na scenie, przy okazji inspirując się twórczością Tadeusza Kantora *Anno Domini* 1948[70]. Pośrednie zachowanie destrukcyjne – wystawianie się na pośmiewisko – pozwala na iluzoryczne i chwilowe poczucie kontroli. Warpechowski jest doskonałym przykładem konserwatywnej dwubiegunowości: zwykle śmiertelnie poważny i pewny siebie moralista bufon, przekonany o niższości innych, teraz z pokorą pastwi się nad sobą, pokazując, że bywa głupcem. Przyjmuje rolę ofiary (w końcu to klasyczny dramat z czyhającym na bohaterów fatum), wpisuje się w figurę masochisty. Konserwatywna sztuka to ciągłe wahanie między wyrażaniem dumy a ekspresją poczucia krzywdy, byciem zwycięzcą i ofiarą jednocześnie. Konserwatyści chcą czuć wreszcie prawdziwą dumę. Czyż to nie pociągające pragnienie? Uniwersalna potrzeba walidacji i poczucia mocy.

Konserwatywne Homary i Jastrzębie uwierzyły w mity kreowane przez drugą stronę, na przykład o zimnej wojnie sztuki ze społeczeństwem na przełomie XX i XXI wieku, i nadal te mity podsycają. Sztuka jawi się jako precyzyjne, groźne, niebagatelne narzędzie manipulacji. Wystarczy powtarzać dany przekaz i cyk! – zmiana poglądów, pranie mózgu (swoją drogą za wizją tą stoi bardzo prosta koncepcja umysłu i skutecznego wywierania wpływu społecznego, a także edukacji). Sztuka krytyczna w tekstach z „ArsForum" i „Arteonu" stała się zdemonizowanym symbolem niebezpieczeństwa, pojęcia używano jako przestrogi jeszcze w 2018 czy 2019 roku, kiedy w głównym nurcie rozumiane jest już ono historycznie. Nieraz paradygmat krytyczny uznawany jest wręcz za główny nurt sztuki współczesnej, mimo że prace zaangażowane w ostatniej dekadzie stanowiły raczej margines, a strategie artystyczne mocno się zmieniły od lat 90. W oczach niektórych konserwatystów pole sztuki wydaje się radykalniejsze i bardziej „neomarksistowskie", niż jest w istocie, skoro Bernatowicz „Szum" nazywa pismem lewicowym.

Najważniejsze cele poszczególnych odłamów art-konserwatyzmu są zbliżone: chodzi o przedefiniowanie kanonu, udział w rynku, konsekrację instytucjonalną, wprowadzenie ważnych dla prawicy tematów. Niektórzy kopiują lewicową strategię „przejmowania instytucji", widząc na miejscach dyrektorów galerii i muzeów ludzi ze swojego ideowego podwórka. Część z nich chce realnego pluralizmu, część odwrócenia wektorów. Część marzy o rewanżu (ci, którzy uważają, że doznali krzywd i marginalizacji), część o zwykłym docenieniu (Homary), część o neutralizacji zagrożeń i przeciwników (Jastrzębie). Dążą do kontroli w zmieniającym się, niepewnym, niebezpiecznym świecie. Być może wcale nie cynicznie (nie jesteśmy w stanie tego ustalić), ale naiwnie i prawdziwie pragną zostać bohaterami, którzy uchronią następne pokolenia przed upadkiem (odejściem od Boga, zakażeniem wirusem neomarksizmu albo

70 Zbigniew Warpechowski, *Głupota. Malarstwo*, Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, Kraków, https://www.otwartapracownia25lat.pl/wideorelacja-z-wystawy-zbigniewa-warpechowskiego/?https://www.otwartapracownia25lat.pl/zbigniew-warpechowski-malarstwo-11-09-2020/ [dostęp: 21.07.2021].



Łukasz Murzyn, *Gloria*, cz. II wideoinstalacji *Msza*, wybrana klatka
2013, dzięki uprzejmości artysty

homoseksualizmu – skoro na plakacie Korkucia „spedala się nieletnich", musi to być choroba, i to zakaźna[71]). Gołębie podkreślają pozytywne wartości, odgrywają tradycję na zasadzie „fake it, till you make it", aby stała się realną, żywą kulturą. Homary konserwują i zachowują, na przykład sztukę bliższą wyobrażeniu starożytnych, realizującą ideały piękna, prawdy i dobra, jednocześnie dbając o interesy artystów i artystek jako grupy zawodowej (emerytury, prawa autorskie, układanie się z władzą). Marzeniem konserwatystów jest to, by Polska stała się liderem krajów o podobnym profilu politycznym jak Węgry, Chorwacja czy częściowo Słowenia. W wymiarze politycznym ich założenia są niekiedy echem koncepcji Trójmorza.

Jeśli charakterystyka przedstawiona w artykule jest słuszna, jaka płynie z tego lekcja dla „postępowców"? Środowiska konserwatywne wiele się nauczyły od głównego nurtu i zagranicznych grup. Aleksy Wójtowicz w „Szumie" numer 32 zauważył, że członkowie ZPAP, czyli nasze Homary, przez wiele lat nie interesowali się kwestią praw swojej grupy zawodowej, ale przejęli „jako swoje" postulaty formułowane między innymi w *Czarnej księdze polskich artystów* oraz stworzone przez Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej[72]. Konserwatywne grupy coraz częściej i chętniej ze sobą współpracują, konsolidując środowisko: Jastrzębie zapraszają do swoich czasopism Homary i Gołębie, wszystkie frakcje tworzą programy wystawiennicze, korzystając ze wsparcia personalnego innych grup. Ich kooperacja często wydaje się sprawniejsza niż współdziałania poróżnionych podmiotów głównego nurtu.

Postępowcy powinni przyjrzeć się ideom konserwatystów, gdyż nie wszystkie są bezzasadne i fantazmatyczne. Wykluczonych ekonomicznie sztuka polska zauważyła dopiero po 2010 roku, a jednym z powodów powstania nurtów konserwatywnych w sztuce mogła być porażka paradygmatu krytycznego. Teoretycy tacy jak Baudrillard czy Francis Fukuyama, skupieni na postmodernistycznych analizach, na przełomie wieków całkowicie pominęli w dyskusji ekonomię. Główny nurt zaniedbywał kwestię edukacji i popularyzacji, rzadko zwracał się w przystępnym języku do ludzi spoza art worldu. Książeczki dla dzieci w stylu tych pisanych przez Sebastiana Cichockiego czy Łukasza Gorczycę, rozmaite projekty społeczne, wszystko to powstało zdecydowanie za późno i na zbyt małą skalę. Eksperci i ekspertki nadal lubują się w używaniu skomplikowanych słów, dzięki czemu czują się lepiej, ale niekoniecznie ułatwiają odbiorcy zrozumienie treści. Może czas na solidne, roztropne oduczanie (*deskilling*), czyli proste mówienie o sprawach skomplikowanych? Wciąż jeszcze panuje przestarzałe przekonanie, że to odbiorca ma się sam edukować i „dociągać" do akademickiego poziomu. W konsekwencji przeciętny Kowalski bardziej kojarzy Krzysztofa Karonia niż ludzi ze świata sztuki.

–

71 Krzysztof Karoń całkiem na serio, opierając się na analizach Bronisława Malinowskiego i Sigmunda Freuda (sic!), uważa, że homoseksualność jest zagrożeniem, bo jego „promocja" może doprowadzić do tego, że cała populacja stanie się homoseksualna. Tenże, *Historia antykultury...*, dz. cyt., s. 472.

72 Aleksy Wójtowicz, *Aby do Potopii. Młoda sztuka wobec dekady 2010–2020*, „Magazyn Szum" 2021, nr 33, s. 24–45.

Tekst: Iwona Kurz

Patrząc na socrealizm

Zimna rewolucja
Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej
wobec socrealizmu 1948–1959
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
27 maja – 19 września 2021
kuratorstwo: Jérôme Bazin, Joanna Kordjak

Czy w ogóle była jakaś rewolucja? A jeśli tak, to jakim przymiotnikiem należałoby ją opatrzyć? Bez przymiotnika sens rewolucji jest niejasny, nieczytelny – ale też, być może, bez przymiotnika rewolucja jest nadto niebezpieczna.

Swoje rozumienie rewolucji Jérôme Bazin i Joanna Kordjak, kuratorzy wystawy *Zimna rewolucja*, tłumaczą w tekście *Kiedy obrazy patrzyły na robotników*. Otwiera on tom zbiorowy (wydany po polsku i po angielsku), będący efektem konferencji zorganizowanej na początku 2020 roku. W tej formule wystawa wpisuje się w długi już ciąg działań badawczo-rekonstrukcyjnych podejmowanych przez Joannę Kordjak przy współpracy z różnymi osobami. Konsekwentnie prezentuje ona różne odsłony i projekty nowoczesności, jak „szklane domy", powojenna odbudowa, „ludowość", rzutowane na szerokie tło historyczno-kulturowe i podejmujące próbę odtworzenia kultury wizualnej epoki. Wystawiane „projekty" są oczywiście odmienne, w niejednakowym stopniu zostały zrealizowane czy wcielone – i cechuje je zmienna temperatura akceptacji społecznej.

Fotografie dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie.

Tibor Honty, *Letni wieczór*, fotografia, 59,2 × 48,1 cm, 1952, Slovenská národná galeria, Bratysława

Zbigniew Dłubak, *Bez tytułu*, fotografia, 22,8 × 17,3 cm, 1954
© Armelle Dłubak/Fundacja Archeologia Fotografii w Warszawie

Socrealizm jest spośród nich najbardziej kontrowersyjny, jeśli wziąć pod uwagę jego dominujące odczytanie w historiografii jako estetycznego ramienia władzy zaprowadzonej przemocą. Tak właśnie rozumieją tytułową rewolucję kuratorzy: obejmuje ona lata 50., kiedy nowa władza w Europie Środkowo-Wschodniej już się utrwaliła i z całą mocą aparatu państwa i przymusu wprowadzała nowy ład całkowicie transformujący dotychczasowy porządek społeczny. Skala zmian była rewolucyjna, jednak to rewolucja bez aktywnego masowego podmiotu, wykonywana przez rządy uzurpujące sobie prawo do mówienia w imieniu ludu. Punkt wyjścia kuratorów może zatem zostać uznany za dyskusyjny, ale służy on zarazem – między innymi – właśnie stawianiu pytań o tenże podmiot, o klasy pracujące, ale i po prostu o robotnika, którego sztuka tego okresu apoteozuje, procesy społeczne „awansują", ale mechanizmy polityczne redukują do roli ozdobnika. Relacja pomiędzy estetyką a polityką pozostaje jednym z ważniejszych, nawet jeśli niewypowiedzianym wprost tematem wystawy. Bezwiednie (chyba?) oddaje to znacząca różnica między jej tytułem a przywołanym tytułem kuratorskiego tekstu: to w końcu jak – społeczeństwa patrzą na socrealizm czy obrazy patrzą na robotników?

Karol Kállay, *Spartakiada*, fotografia, 29,3 × 39,2 cm, 1955, Slovenská národná galéria, Bratysława

Z jednej strony pierwsza część ekspozycji skupia się na portrecie: robotnika, chłopa, przywódcy partyjnego, żołnierza, niekiedy też na portrecie zbiorowym; z drugiej pokazuje „cień kataklizmu" rzucany na powojenną politykę i będący częścią powszechnego doświadczenia mieszkańców i mieszkanek regionu.

Zaraz po wojnie

Pierwsza część ekspozycji zderza ze sobą dwie podmiotowe perspektywy – wymownie odgrodzone zgrabnym parkanem z dykty. Z jednej strony skupia się na portrecie: robotnika, chłopa, przywódcy partyjnego, żołnierza, niekiedy też na portrecie zbiorowym; z drugiej pokazuje „cień kataklizmu" rzucany na powojenną politykę i będący częścią powszechnego doświadczenia mieszkańców i mieszkanek regionu. Od razu wyłania się zatem napięcie między zapisem, ekspresją indywidualnego doświadczenia a podporządkowaniem go masowym procesom i mechanizmom dziejowym.

Konieczność historyczna uprawomocnia niejeden porządek totalitarny. Zarówno dla Związku Sowieckiego, jak i dla popleczników nowej władzy nazistowskie okrucieństwa i zbrodnie przeciwko ludzkości (raczej niż przeciwko Żydom) dawały legitymizację. Jak w *Ostatnim etapie* Wandy Jakubowskiej (nieprzywołanym na wystawie), w którym Oświęcim (jak wtedy mówiono) dowodził, że komunizm jest jedynym i koniecznym ratunkiem. To pierwszy i podstawowy czynnik definiujący region Europy Środkowo-Wschodniej – właśnie to, że Armia Czerwona przyszła im na ratunek, czasem przed samymi sobą. Region na wystawie obejmuje bowiem sześć krajów: Czechosłowację, NRD, Bułgarię, Polskę, Rumunię i Węgry, a zatem kraje o zróżnicowanych politycznych afiliacjach w okresie wojennym i przedwojennym. Wyszły one z wojny z odmiennym bilansem strat, ale niezależnie od tego i niezależnie od stosunku do hitleryzmu pozostały po niej pod czujnym spojrzeniem Stalina. Na powojennych gruzach stabilizował się nowy porządek ustrojowy, ale i powstawała nowa formacja społeczna, pozbawiona dotychczasowych

Ladislav Guderna, *Przekazanie ciągnika*, tempera na tekturze 52,5 × 100,5 cm, 1950, Slovenská národná galéria, Bratysława

Na powojennych gruzach stabilizował się nowy porządek ustrojowy, ale i powstawała nowa formacja społeczna, pozbawiona dotychczasowych elit i klas średnich, zhomogenizowana pod względem etnicznym. Procesy ujednolicania podmywane przez antagonizmy to wątek powracający w ekspozycji właściwie cały czas.

elit i klas średnich, zhomogenizowana pod względem etnicznym. Procesy ujednolicania podmywane przez antagonizmy – międzyklasowe i wewnątrzklasowe, międzyetniczne oraz, na poziomie globalnym, ideologiczne – to wątek powracający w ekspozycji właściwie cały czas. Mocno wiąże on mechanizmy globalne z perspektywą regionalną (lub perspektywą „bloku"), nie gubiąc partykularyzmów narodowych. Mniej przy tym chodzi tu o wskazywanie różnic polityki i doświadczenia, bardziej o samą świadomość odrębności, o nieufność, która podważa oficjalne deklaracje ideowej „bratniej" jedności, co mocno podkreśla sekwencja obrazów dotyczących granic.

W statycznej, siłą rzeczy, formie wystawy kuratorzy próbują oddać dynamikę przemieszczeń. Układ polityczny jest zamrożony, granice ustalone, ale pod ich przykrywką przecież buzuje, czego dowodem są i bunty wczesnych lat 50., i odwilżowa fala 1956 roku. Jednym z celów wystawy jest także odnalezienie tych miejsc, przedstawień, znaków, za pomocą których te podpowierzchniowe procesy się ujawniają. Jak choćby w obrazie Andrzeja Strumiłły *Nasza ziemia* przedstawiającym rodzinę przybyłą na Mazury. Tematyzuje on jednocześnie żywotną kwestię ziemi oddanej w ręce chłopów i strategiczną kwestię „ziem odzyskanych". O ile rolnictwo indywidualne, zachowane w Polsce, nie jest charakterystyczne dla ustroju całego bloku, o tyle migracje, przemieszczenia mas na podstawie kryterium etnicznego, w tym wypędzenia mniejszości niemieckiej, są w dużym stopniu wspólne. Ale ten obraz zarazem wyraża niepokój, obawę przed nową ziemią i nowym życiem; można go wyczytać z usztywnionych sylwetek rodziców patrzących w dal i z przełamania kompozycji wynikającego ze spojrzenia dziecka, patrzącego w inną stronę, niejako wprost na widza – albo w obiektyw (chciałoby się powiedzieć). Takich „momentów" – inspirujących, żywych obrazów – jest na wystawie dużo więcej. Dzięki rezygnacji z ilustrowania stylu epoki na rzecz rekonstrukcji jej obrazu pozwala ona ten obraz zobaczyć i odkryć ukryte w nim emocje.

Obrazy i obraz epoki

Bogactwo ekspozycji jest uderzające – jak podaje opis, na wystawie prezentowanych jest 400 prac. Ta złożona konfiguracja, silna i słaba zarazem, demonstruje też siłę i słabość obrazów.

1 Gabriele Mucchi, *17 czerwca 1953*, olejna płótnie 70 × 80 cm, 1955, Galerie Poll, Berlin

2 Camil Ressu, *W pracowni*, 1950, olej na tekturze 52 × 69 cm, Muzeul Brăilei „Carol I", Braiła

1

2

Henryk Makarewicz, *Nowa Huta*, fotografia, l. 60.
© kolekcja Fundacji Imago Mundi w Krakowie

Kuratorzy odwołują się raczej do pojęcia kultury wizualnej niż sztuki, prezentując nie tylko wybór z malarstwa i rzeźby epoki, ale i sztukę użytkową, film, zarówno fabularny, jak i dokumentalny, w tym kroniki, fotografię i architekturę, plakaty i karykatury. Pokazują zatem cały wachlarz narzędzi wizualnych wykorzystywanych do wytwarzania pożądanego obrazu nowej rzeczywistości. Wbrew przyjętym definicjom stylu socrealistycznego jako figuratywnego przedstawiania społeczeństwa budującego socjalizm, który na dodatek w planie dziejowym jest już zbudowany, komplikują jednak kwestię użyć i znaczeń tych narzędzi. Służyły one bowiem nie tylko do propagowania rzeczywistości nieistniejącej. Ich zadaniem było także projektowanie rzeczywistości możliwej, a nawet rzeczywistości wytwarzanie, nie tylko jej obrazu – w tej mierze na przykład, w jakiej funkcjonowanie przedmiotów użytku codziennego z jednej strony, a architektury z drugiej nie daje się zredukować jedynie do estetyki. Nie są to obiekty do patrzenia (choć oczywiście w kontekście wzornictwa wiele z nich pozostało na papierze lub w seriach limitowanych, by tak rzec), ale do praktykowania. Tak jak „praktykowany" jest Pałac Kultury i Nauki oraz podobne dary w innych stolicach regionu czy domy kultury, mniej monumentalne, ale również oparte na wzorcu pałacu ludowego.

Prymarna funkcja propagandy w systemie przemocy przyczyniła się do tego, że socrealizm funkcjonuje – i w historii sztuki, i w historiach o sztuce – jako epizod, przywoływany wstydliwie lub w celu zawstydzenia. Na biograficznej stronie Ladislava Guderny – jego obrazy wracają w kilku częściach *Zimnej rewolucji* – nie ma nawet wzmianki o epizodzie socrealistycznym; i tu, i w innych

Hans Mattis-Teutsch, *Na przodku (Abataj)*, olej na płótnie
140 × 246 cm, l. 50. XX w., Muzeul de Artă Braşov, Braszów

Kuratorzy odwołują się raczej do pojęcia kultury wizualnej niż sztuki, prezentując nie tylko wybór z malarstwa i rzeźby epoki, ale i sztukę użytkową, film, zarówno fabularny, jak i dokumentalny, w tym kroniki, fotografię i architekturę, plakaty i karykatury.

Portret rolnika, prezentowany w pierwszej sali wystawy, przedstawia mężczyznę w polu, z kosą, w garniturowych spodniach i białej koszuli; malowany jest dużymi płaszczyznami intensywnego koloru. Jest w tym obrazie siła tego „awansowanego" podmiotu, ale też podskórna siła rozsadzającą socfiguratywność.

źródłach jest on określany przede wszystkim jako surrealista. W jednej z dostępnych w sieci dłuższych not biograficznych mówi się o tym, że w latach 50. „pod wpływem okoliczności społeczno-politycznych" zbliżył się do realizmu. Portret rolnika, prezentowany w pierwszej sali wystawy, przedstawia mężczyznę w polu, z kosą, w garniturowych spodniach i białej koszuli; malowany jest dużymi płaszczyznami intensywnego koloru. Jest w tym obrazie siła tego „awansowanego" podmiotu, ale też podskórna siła rozsadzającą socfiguratywność.

Obrazy te niekiedy także opisują rzeczywistość, a nie tylko projektują, choć opis ten jest wybiórczy. Po części z natury rzeczy – nie istnieje obraz „wszystkiego", po części z natury epoki właśnie i jej stylu, który przedkładał jedne tematy nad drugie, a inne kompletnie pomijał. Część z nich ujawnia się w krzywym zwierciadle satyry, ale niektóre w optyce tego, co dopuszczalne publicznie, nie istnieją. Tę lukę próbują wypełnić na wystawie komentarze odautorskie i, w kilku miejscach, wypisy z archiwów, odsłaniające właśnie to, czego nie widać – jak zanieczyszczenie powietrza będące skutkiem ubocznym industrialnego przekształcenia krajobrazu czy obawy Czechów dotyczące konsekwencji niesionych przez węgierską rewolucję. Można tę decyzję uznać za asekuracyjną, niczym wezwanie, byśmy nie dali się uwieść, byśmy nie zapomnieli o mrocznym charakterze epoki. Szkoda też, że odwołuje się ona do słowa. W wybranych dla wystawy datach, wykraczających poza odwilż 1956 roku, wiele z tych nieobecnych tematów znalazło swój wyraz, rzeczywiście rzadziej w obrazach – częściej w publicystyce. Przemoc niezmiennie pozostawała tabu. Ale już portrety klasowe zyskały zniuansowanie lub wręcz swój negatyw, kontrobraz, by choćby przywołać „czarną serię" polskiego dokumentu.

Jeszcze innym komentarzem do epoki, już poza „tekstem" wystawy, są losy obecnych na niej twórców, by wskazać choćby Władysława Strzemińskiego, wspomnianego Gudernę, który wyemigrował z Czechosłowacji w 1968 roku, czy Imrego Soósa, młodego węgierskiego gwiazdora „z ludu", który nie udźwignął ciężaru kariery w służbie państwa. Kompozycja wystawy nie sięga jednak tak bardzo ani wstecz, ani w przód – znamienne, że nie wskazuje nawet samej genealogii socrealizmu. Zatrzymuje się i skupia na pewnym momencie kulturowym, uważnie mu się przygląda. Proponuje ujęcie problemowe, przecinające i zróżnicowania lokalne („narodowe"), i chronologiczne, wynikające z dynamiki przemian w przywoływanej w tytule dekadzie. Choć jest to ujęcie punktowe, staje się zarazem polemiczne – siłą sugestii raczej niż mocnej tezy – ponieważ z bogactwa rozproszonych obrazów o różnych charakterze i wartości wyłania się obraz, który rozbija domniemany jeden, scalony i pełny, porządek przypisywany epoce. Konfiguratywność pozwala zobaczyć pojedyncze obrazy, zademonstrować je nie tylko jako realizację socrealistycznego planu, ale także jako poszukiwanie nowej formy realistycznej odpowiedzi na kryzys rzeczywistości.

Archeologia nowoczesności

Zimna rewolucja jest nie tylko częścią szerszego projektu badawczo-rekonstrukcyjnego kuratorki, o którym już wspominałam (i oby był kontynuowany), ale też współpracuje z innymi projektami krytycznej lektury socrealizmu. Za takie uznaję choćby monograficzne wystawy Andrzeja Wróblewskiego, Aliny Szapocznikow i Henryka Strenga/Marka Włodarskiego, które okres socrealistyczny traktują nie jako wstydliwy epizod czy chorobę młodzieńczą tych twórców, ale jeden z etapów poszukiwania własnego języka i możliwości artystycznej reakcji na rzeczywistość. Piszę to, nie znając jeszcze poświęconego elektryfikacji projektu Agnieszki Polskiej, która, jak rozumiem, idee powojennej – rewolucyjnej – modernizacji podejmuje właśnie w języku wizualnym.

Patronem wystawy mógłby być Piotr Piotrowski; nie tylko dlatego, że przywoływany jest wprost jako twórca pojęcia muzeum krytycznego. Przede wszystkim chodzi mi o jego konsekwentną refleksję nad „globalnym ujęciem sztuki Europy Środkowo-Wschodniej", o próbę poszukiwania języka do opisu sztuki właściwego dla pojałtańskiego regionu, odrębnego, poza paradygmatem centrum (Paryż i Nowy Jork) – peryferia i poza pojęciami lustrzanymi wobec Zachodu. Refleksja ta opierała się na licznych niekonsekwencjach, związanych choćby z pojęciami modernizmu i awangardy. Podobną płynność proponują Jérôme Bazin i Joanna Kordjak; okazuje się ona ożywcza,

Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu 1948–1959, widok wystawy, fot. Daniel Chrobak

Stefan Arczyński, *Wiec w Hali Ludowej*, 1954, fotografia, 39,7 × 29,8 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, © Stefan Arczyński & Muzeum Sztuki w Łodzi

Wystawa proponuje podejście raczej archeologiczne niż historyczne, o ile w tej metaforze uznać, że po stronie archeologii jest rezygnacja z narracyjnej spójności, demonstracja ubytków i uzupełnień oraz świadomość, że obraz przeszłości zawsze umyka. Ale że zarazem może i powinien być ciągle uzupełniany.

Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu 1948–1959, widok wystawy, fot. Daniel Chrobak

wpuszcza bowiem powietrze do szczelnie zamkniętych gablot, łącząc pojedyncze obrazy siecią powiązań i kontekstów poza czystym odniesieniem do dominującego stylu epoki. Wystawa nie proponuje poszukiwania definicji i znaczeń artystycznych („znaczeń modernizmu" w liczbie mnogiej), konstruuje pewną całość kulturową, którą sztuka wyraża, projektuje, komentuje lub – przemilcza. To podejście raczej archeologiczne niż historyczne, o ile w tej metaforze uznać, że po stronie archeologii jest rezygnacja z narracyjnej spójności, demonstracja ubytków i uzupełnień oraz świadomość, że obraz przeszłości zawsze umyka. Ale że zarazem może i powinien być ciągle uzupełniany.

Zimna rewolucja jest także o potencjale dzisiejszego stosunku społeczeństw do rewolucji. Do przywoływanych przez kuratorów znaczeń tego określenia – jako rewolucji przyjętej bez entuzjazmu w wychłodzonych terrorem społeczeństwach czasu zimnej wojny – dorzucić można jeszcze jedno, wynikające z potencjału oddziaływania mediów. Marshall McLuhan nazywał zimnymi te formy przekazu, które wymagają „ogrzania", udziału odbiorcy, charakteryzują się formą dialogową. Wystawa Bazina i Kordjak domaga się właśnie takiego współudziału, iskry obecności, która pobudza może niekoniecznie rewolucyjną świadomość, ale świadomość rewolucji, i świeżym okiem pozwala spojrzeć na lud.

–

Tekst: Antoni Michnik

Nauka kamuflażu w niewymiernych wymiarach (rzeczywistości „ipółwymiarowej”)

O Grupie Budapeszt

Grupa Budapeszt, *Remake filmu Michaela Snowa „»RAMEAU'S NEPHEW« by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen” Grupy Budapeszt dzięki BNNTMMMK*, widok wystawy, 2018, Galeria Studio, fot. Igor Krenz, dzięki uprzejmości Grupy Budapeszt

„Facts are facts and fiction's fiction”
Liars, *Mess On a Mission*, 2014

Wystawa, film, album

Rok 2018. W warszawskiej Galerii Studio ma miejsce wystawa *Remake filmu Michaela Snowa „Rameau's Nephew” by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen Grupy Budapeszt dzięki BNNTMMMK*. Grupa Budapeszt (Igor Krenz, Michał Libera, Daniel Muzyczuk) prezentuje interpretację konceptualnego filmu klasyka neoawangardowego kina oraz muzyki konceptualnej Michaela Snowa. Interpretację rozpisaną na wystawę oraz otwierający ją koncert formacji BNNT (Konrad Smoleński, Daniel Szwed), balansującą na krawędzi ironii i powagi skrytymi za sztafażem „wiedzy hermetycznej”. Wystawa interpretuje film stanowiący przekład książki, ale na tym nie koniec, bo film Snowa z 1974 roku to tak naprawdę traktat o dźwięku, a mówiąc ściślej – o relacji między dźwiękiem i obrazem. W swoim dziele transmedialny eksperymentator bada, czym jest „film dźwiękowy” (u Snowa *talking picture*) oraz jego percepcja. To trochę tak, jakby zebrać w rozciągniętą całość (cztery i pół godziny) na przykład 24 filmowo-dźwiękowe eksperymenty Wojciecha Bruszewskiego, artysty zresztą bliskiego sercom wszystkich osób tworzących Grupę.

W interpretacji zespołu kuratorskiego film Snowa to paradoksalna filmowa *Bildungsroman*, opowieść o audiowizualnej edukacji. Z tego względu centralnym segmentem projektu stała się scena, w której Nam June Paik ma powtórzyć melodię *A Hard Rain's A-Gonna Fall* Boba Dylana. Audiowizualne lekcje stają się dla Grupy Budapeszt lekcjami śpiewu. Stąd też osią całej wystawy był cykl sześciu „piosenek” stworzonych z BNNT wraz z Maciem Morettim (MM) oraz Michałem Kupiczem (MK).

Jesienią 2020 roku, w samym środku drugiej fali pandemii COVID-19, materiał ten ukazał się w formie cyfrowej. To sześć kompozycji (a w zasadzie cztery), które grają z rozumieniem piosenki definiowanej jako (za słownikiem PWN) „krótki i prosty utwór muzyczny z tekstem, przeznaczonym do śpiewania”. Cóż, znajdziemy

Grupa Budapeszt, *Remake filmu Michaela Snowa „RAMEAU'S NEPHEWx by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen" Grupy Budapeszt dzięki BNNTMMMK*, widok wystawy, 2018, Galeria Studio, fot. Igor Krenz
dzięki uprzejmości Grupy Budapeszt

tu zbiór kompozycji wokalno-instrumentalnych, jednak „nauka śpiewu" polega w tym wypadku również na odejściu od jego typowego rozumienia – na płycie dominują melorecytacje Morettiego oraz fragmenty dialogu z filmu Snowa. Mowa i głos górują nad instrumentami – BNNT są wycofani, zapewniają oszczędny perkusyjny szkielet oraz elektroniczne tło dla głosu.

Wszystkie „piosenki" z albumu komentują film Snowa, rozwijając jeden z aspektów jego eksperymentów. W otwierającym album *Credits* Moretti czyta napisy początkowe/końcowe filmu, wokalizuje to, co w kinie nigdy nie zostaje wypowiedziane, a równocześnie odsłania ramę filmowego paratekstu – zwłaszcza gdy „wychodzi z roli" i sygnalizuje, że nie jest pewien, jak powinien odczytać tekst („AI albo Al"), którego treść mógłby przecież łatwo sprawdzić. W *Dennisie Burtonie* Moretti podąża śladami tytułowego malarza, który w filmie Snowa posługuje się „Burtonish", prywatnym językiem zbudowanym na bazie angielszczyzny, lecz opartym na indywidualnym podejściu do podziału słów i głosek czy interpunkcji. Z jednej strony oscylujemy tu wokół problematyki przekładu, a z drugiej – iluzji „języka" jako trwałego zbioru reguł i zasad. W ustach Morettiego polszczyzna mówiona się rozpada, powstaje wrażenie odczytu niezbornego wydruku komputerowego i dominacji liter nad głoskami. Wszystko to sprawia, że docieramy do pogranicza komunikacji i abstrakcji, gdzie mapowane są szersze granice znaczenia. Wreszcie w *Commentator* Moretti staje się narratorem filmu Snowa, opisując w rytm pulsu basu (Smoleński?) oraz perkusjonaliów (Szwed?) scenę rozkręcania hi-hatu. W tym utworze dźwięki perkusyjne mają nam w pewnej mierze sugerować, że to, czego słuchamy, to dźwięki opisywanych czynności. Jednak całość ma wyraźnie pozostawić słuchaczy w niepewności – czy to na pewno opisywane dźwięki czy też audialna manipulacja? Jeśli w dwóch wcześniej omawianych „piosenkach" głos Morettiego służył jako narzędzie odsłaniania umowności relacji między tekstem i obrazem oraz umowności językowych konwencji, tutaj dochodzimy do kwestii synchronizacji, które fascynują teoretyków dźwięku filmowego, na czele z Michelem Chionem. To *synchresis*, efekt spójności audiowizualnej wynikającej z synchronizacji dźwięku i niepisanego przyjmowania przez widzów, że dźwięk stanowi element tej samej „rzeczywistości przedstawionej" co obraz.

Trzy utwory, w których dominuje głos Morettiego, przeplatane są pozostałymi trzema krótkimi „piosenkami" – „podejściami" do wykonania *A Hard Rain's A-Gonna Fall*. To więcej niż interludia; to kluczowa, trzyczęściowa kompozycja odsyłająca do różnych etapów audiowizualnej edukacji w rozumieniu samej Grupy Budapeszt. Za każdym razem słyszymy fragmenty ścieżki dźwiękowej filmu ze sceny, w której Paik „uczy się" linii melodycznej utworu Dylana. (To zresztą oczywiście zamierzona ironia Snowa, że pionier *action music* i wideoartu ma za zadanie powtórzyć linię melodyczną właśnie songwritera, którego całe życie oskarżano o to, że akurat śpiewać to on nigdy nie potrafił). Za pierwszym razem usłyszymy jedynie „ramę" do tego wykonania („No, it's like this", „No it's like that"), tak jak w wypadku odczytywania napisów końcowych filmu lub nagłośnienia cisz, chrząknięć oraz innych dźwięków „pomiędzy" pytaniami na konceptualnym albumie *Zwischen* Jana Jelinka. Pomiędzy tymi frazami nasze uszy wychwycą tylko szum przywodzący na myśl dźwięki wydawane przez projektor filmowy lub rozbiegówkę odtwarzanej kasety VHS. W drugim „podejściu" zmienia się materiał „pomiędzy" powracającymi tekstami – dźwięki przypominają na przykład te wydawane przez ciągnięty dokądś wóz. Czyżby fragment ścieżki dźwiękowej samego filmu? Wreszcie, w trzecim podejściu usłyszymy próbę interpretacji linii melodycznej piosenki Dylana, ale „wyuczeni" i wyczuleni na manipulacje możemy założyć, że słyszymy tu nie tylko Paika, lecz również twórców albumu. „Now, have You got it?" – pyta za każdym razem pod koniec interlokutorka Paika. „Now I like that" – odpowiada artysta w zakończeniu każdego z trzech podejść. Te słowa zamykają też cały album.

Podejście pierwsze

Zacznijmy od analizy stylistycznej. Całą działalność Grupy Budapeszt cechuje wyrazisty postkonceptualny sznyt. Grupa ma charakter otwarcie artystyczno-kuratorski, a napięcie między tymi dwoma pojęciami stanowi jedną z głównych osi jej działalności. Grupa wykorzystuje różne media, rozmaite formy oraz instytucje, natomiast podstawowym tworzywem jej działań jest sama narracja kuratorska, prowadzona przez łączenie „obiektów" z „tekstami kuratorskimi". Kluczowy element praktyki Grupy stanowi operowanie tak zwanym odwróconym *ready made*, czyli przeniesienie duchampowskiej kategorii na grunt tekstu kuratorskiego – oto rozmaite „znalezione" teksty kultury (wybrane pisma teoretyczne, schematy układów scalonych telewizorów, wybrany film) stają się tekstami objaśniającymi przygotowywane prace/wystawy, a zarazem swoistymi „partyturami" ich realizacji.

Działalność Grupy Budapeszt cechuje wyrazisty postkonceptualny sznyt. Grupa ma charakter otwarcie artystyczno-kuratorski, a napięcie między tymi dwoma pojęciami stanowi jedną z głównych osi jej działalności.

W kategorii odwróconego *ready made* pobrzmiewają echa poszukiwania „struktur znalezionych" przez reprezentantów i reprezentantki estetyki postcage'owskiej – komponowania w oparciu o ślady kawy na papierze (sam Cage), poszukiwania struktury kompozycji w mapach (na przykład Philip Corner, Yasunao Tone), rozkładach jazdy (George Brecht) czy wykresach. Znakomity przykład „znajdywania struktur" stanowią w tym kontekście na przykład dźwiękowe mapy rzek Annei Lockwood – kompozycje tworzone z nagrań terenowych (a czasem i wywiadów), eksponowane w formie instalacji dźwiękowych opatrzonych dodatkowym kontekstem (na przykład mapy). Znajdziemy tu podobną, postkonceptualną grę między obiektem (obrazem, dźwiękiem, wierszem) oraz jego ramą lub paratekstem.

Grupa Budapeszt sięga jednak również wprost do konceptualnych tradycji zainteresowania rozmaitymi językami i kodami – na czele z logiką. W utworach grupy twórców z pokolenia postcage'owskich kompozytorów lat 60. (na przykład Tony Conrad, Henry Flynt, La Monte Young) znajdziemy wyraźne zainteresowanie logicznymi paradoksami, językiem równań i wykresów oraz operacjami dokonywanymi na języku. Rodzący się wówczas konceptualizm jawi się w tym kontekście jako ironiczna nauka współczesnej alchemii – hermetycznej nauki przemian idei artystycznych między mediami, sztukami, formami, obiegami kultury, instytucjami. Nauka pozornie antymodernistyczna – zwracająca się przeciwko specyficzności medium – która ujawnia metamedialność, operuje językami jako metamedium-przekładnią tych wszystkich transformacji.

To właśnie w obszarze konceptualizmów znajdujemy też pierwsze poważne próby wykorzystania „piosenki" jako formy artystycznej w kontekście galeryjnym. Już nie po prostu „kompozycji muzycznej" (Fluxus), lecz poddanej dekonstrukcji

Grupa Budapeszt wykorzystuje różne media, rozmaite formy oraz instytucje, natomiast podstawowym tworzywem jej działań jest sama narracja kuratorska, prowadzona przez łączenie „obiektów" z „tekstami kuratorskimi".

formy „piosenki". Takie podejście znajdziemy choćby na albumach powstających ze współpracy Art & Language z The Red Krayola.

„Piosenki są w końcu mnemonicznymi technikami, gdzie melodia i rytm służą do zapamiętania kluczowego dla nauki tekstu. W hermetyzmie jest odwrotnie – zabieramy się za naukę bełkotliwego tekstu, aby nauczyć ciało napięć i rozładowań struktury. Wszyscy znamy rewolucyjne pieśni, które tłumaczone na różne języki radykalnie zmieniają swoją wymowę. Ich struktura pozostaje jednak nietknięta i niczym ukryty agent przybiera pozory wspierania przeróżnych celów, aby poruszać coraz większą liczbę ciał. Edukacja hermetyczna jest więc zarazem kondensacją i destylacją. Procesem, który przebiega jednocześnie w obu kierunkach, aby wciąż ożywiać pradawne matryce"[1]. Piosenka jest zatem jednym z budulców gmachu mnemotechnik, które przecież stanowią całą tradycję tworzenia struktur przestrzennych – dwu- lub trójwymiarowych, co znakomicie opisywała w swej przełomowej *Sztuce pamięci* Frances Yates.

Piosenka może stać się wobec tego rodzajem konceptualnej instalacji przestrzennej, jak i stanowić mnemotechniczno-przestrzenny element szerszej instalacji, rozciągającej się pomiędzy różnymi mediami lub formami, element quasi-alchemicznych przekształceń idei, które odsłonią tkwiącą pod spodem strukturę. Jeśli konceptualizm wiązał się ze zwrotem w stronę procesu, to gromadzenie przekształceń stanowi jego metodę analizy, która w poststrukturalistycznej destylacji i quasi-naukowej obserwacji bada sposoby manifestacji przetwarzanych idei na różnych polach. Twórczość Grupy Budapeszt jest jednak przy tym wyraźnie „postpostmodernistyczna" – to znaczy operuje środkami wyrazu ze świadomością przemian w polu analogicznych alchemiczno-tekstualnych praktyk, napędzanych przez wpływ krytycznej, dekonstrukcyjnej, ironicznej, postmodernistycznej mutacji konceptualizmu lat 80. (opisanej choćby przez Hala Fostera w eseju *Cierpienie znaku*). Grupa Budapeszt jest świadoma, że nie da się dzisiaj uprawiać tego rodzaju praktyki, zawiesiwszy ostatnie 40 lat, i udawać, że wciąż jesteśmy w momencie przecięcia się konceptualizmu i postpunku.

„Za każdym razem nieco inaczej"

„Now, have You got it"...? Czy w ogóle można „złapać" to, co próbuje osiągnąć album Grupy Budapeszt? Na wystawie kompozycjom towarzyszyły cztery prezentacje powerpointowe, które kreśliły ironiczny kontekst interpretacyjny dla „piosenek" (na przykład rysunek/schemat hi-hatu). Co więcej, ekspozycji towarzyszyła również instalacja dźwiękowa, która miała wizualizować „zasadę hermetycznej nauki Snowa" – w pomieszczeniu galeryjnym wybudowany został kubik, z którego dobiegał rozciągnięty dron, rzekomo (czy możemy w świetle „nauk" filmu Snowa rzeczywiście zawierzać Grupie?) wielokrotnie spowolnione nagranie koncertu, który BNNT dali na otwarcie wystawy.

1 Grupa Budapeszt, *Edukacja hermetyczna*, „Notes na 6 Tygodni", https://www.nn6t.pl/2018/05/05/edukacja-hermetyczna-grupa-budapeszt/ [dostęp: 26.07.2021].

Kluczowy element praktyki Grupy stanowi operowanie tak zwanym odwróconym *ready made*, czyli przeniesienie duchampowskiej kategorii na grunt tekstu kuratorskiego – oto rozmaite „znalezione" teksty kultury stają się tekstami objaśniającymi przygotowywane prace/wystawy, a zarazem swoistymi „partyturami" ich realizacji.

Gdy album ukazał się w dwa lata po wystawie, Grupa Budapeszt w komentarzu do niego ponownie pisała o „naturalnym opóźnieniu" wpisanym w produkcję wydawnictwa. Wydawnictwa, które zresztą fizycznie (podobno!) zmaterializowało się jedynie w jednym egzemplarzu, przetopionym na winylowy sześcian. A więc ostatni akt wystawy i związanych z nią dźwiękowych transformacji – najpierw koncert zamknięty w wybrzmiewający kubik, a następnie nagranie zaklęte w kubik winylu.

Wszystko to sprawia, że na projekt Grupy Budapeszt nie sposób nie patrzeć – przy całej świadomości tego, że grupę tworzą trzy, a nie dwie osoby – w kontekście innego projektu Libery i Muzyczuka: *Upadku nagrywania*. W 2016 roku podczas festiwalu Sanatorium Dźwięku zaprezentowali kilka wydarzeń, które spięli konceptualną klamrą pytania o współczesny status nagrań, ich kulturową dominację oraz majaczące na horyzoncie zapowiedzi innych, przyszłych kulturowo dominujących form zapisu i rejestracji dźwięku. Polemizując z tekstem Adama Wiedemanna i Rafała Wawrzyńczyka, pisali: „Nasza odpowiedź brzmiała następująco: bardziej niż wyciągać te nagrania, chcemy powtarzać nasze historie. Za każdym razem nieco inaczej. Nie po to, aby wrócić do średniowiecza, ale po to, aby w niedalekiej, miejmy nadzieję, przyszłości wyjść z dominującego paradygmatu myślenia o tym, czym jest nagrywanie, do czego służy i czym może skutkować – paradygmatu pełnego (naszym zdaniem) mielizn i aporii"[2].

Powtarzać na przykład w kolejnych podejściach. Czy więc nauki Grupy Budapeszt, wywodzone z metodologii oraz zasad Snowa, możemy nieco bardziej serio potraktować jako naukę śpiewu (i szerzej – praktyk muzykowania) na epokę *Upadku nagrywania*? „Chcemy powtarzać nasze historie" – Dylan to przecież poeta i kronikarz okresu fundamentalnych zmian w nagrywaniu i funkcjonowaniu nagrań, zmian, które – wraz z rozpowszechnieniem magnetofonu szpulowego – okazały się kluczowe dla poezji dźwiękowej i wspierały eksperymenty pokrewne logice „Burtonish". „Chcemy powtarzać nasze historie" – a przecież tak jak fotografia doprowadziła do załamania rynku portrecistów, tak fonografia ograniczyła kulturowe role żywych depozytariuszy pamięci, a Albert Lord rejestrował bałkańskie eposy w epoce ich zaniku wobec fundamentalnych przeobrażeń zbiorowej pamięci. „Chcemy powtarzać nasze historie. Za każdym razem nieco inaczej". Trening śpiewu na nowe czasy ma wyraźnie dokonać się w indywidualnym języku wychodzącym od języka zbiorowości (czy może na nim żerującym). Ciekawie jest myśleć o tym w samym środku masowych protestów przesuwających normy językowe i wywołujących palpitacje serca u zdziadziałych strażników językowego smaku i poprawności.

„Za każdym razem nieco inaczej"... Libera i Muzyczuk podkreślali nieraz, że w *Upadku nagrywania* interesowało ich między innymi przyszłe przekroczenie dynamiki relacji między oryginałem i umasowionymi kopiami, między wyjątkową sytuacją dźwiękową koncertu i jego zapisem. Tu zresztą się z nimi nie zgadzam – oryginał nie istnieje i nigdy nie istniał, a zamiast marzyć o tym, że kiedyś zniknie, lepiej jest odsłaniać jego (całkiem aktualny) brak. Niemniej to właśnie w kontekście aporii relacji oryginał–kopia postrzegam kluczowy aspekt „hermetyzmu" projektu Grupy Budapeszt. Ironiczny sztafaż tajemnic „wiedzy hermetycznej" skrywa refleksję nad pewną hermetycznością mediów i nośników, „stratami Kuhnowskimi", wpisanymi w przekład – czy to między językami czy mediami. Jeśli poszukujemy idealnej reprodukcji, to media i nośniki pozostaną hermetycznie zamkniętymi przed nami sejfami „oryginałów". Będą dla nas równie nieme jak winylowy kubik.

Teksty powstałe wokół *Upadku nagrywania* sugerowały, że z przemianami technik kulturowego funkcjonowania metod zapisu dźwięku wiązałyby się również nowe sposoby percepcji czasu – tak jak rewolucję w tym zakresie przyniósł fonograf. Być może da się więc potraktować „naukę śpiewu" przez Grupę Budapeszt jako nieformalny program osobistych praktyk muzycznych w przyszłej epoce odmiennej percepcji rzeczywistości. Byłby to śpiew wyrastający z pogłębionej świadomości audialnej i wysokiego sceptycyzmu wobec sonicznego iluzjonizmu współczesnej kultury, z pewnością nietroszczący się o wirtuozerię, melodię, a zapewne nawet i o wierność śpiewanej pieśni – w zamian

2 Michał Libera, Daniel Muzyczuk, *Upadek, nie zmierzch*, „Dwutygodnik" 2016, nr 192, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6707-upadek-nie-zmierzch.html [dostęp: 26.07.2021].

poszukujący jednak indywidualnych języków, które nie będą wpadać na mielizny zamkniętych form, lecz umożliwiać wyrażanie osobistych historii. Za każdym razem nieco inaczej.

Podejście drugie

W tekstach Grupy Budapeszt zastanawiająco często powracają wątki „kamuflażu" i „ukrycia", a także dynamika zakrywania–odsłaniania, charakterystyczna dla retoryki tekstów dotyczących wiedzy tajemnej. Połączenie tych wątków skłania jednak do pytania, na ile „wiedza hermetyczna" stanowi dla Grupy schron, wybieg, perecowskie „miejsce pewnego podstępu". Łamigłówki i puzzle, o czym doskonale wiemy z twórczości Georges'a Pereca, stanowią rodzaj ucieczki w kontrolę dyskursu, tajemne szyfry to niekiedy wołanie o pomoc.

Nie mam zamiaru podejmować się tu głębokiej psychoanalizy, moja teza jest prosta: zabiegi konceptualne Grupy Budapeszt stanowią przykrytą grubymi warstwami ironii odpowiedź na fundamentalne rozchwianie współczesności – na poziomie języka, wiedzy, ekonomii, przemian społecznych. A więc na różnych obszarach władzy.

Podstawowy wymiar tego rozchwiania dotyczy dyskursów oraz statusu wiedzy. Kontekst dla postkonceptualizmu Grupy stanowią współczesne przemiany krajobrazu dyskursów medialnych, naukowych i artystycznych, wzrost znaczenia zjawiska baniek informacyjnych oraz ewolucja rozumienia pojęć „prawdy" i „fikcji". Wszystkie te zjawiska oczywiście stanowiły tło już dla rozwoju klasycznej sztuki konceptualnej – łącznie z fikcyjnymi biografiami jako medium twórczości artystycznej oraz narracjami na pograniczach sztuk wizualnych, prozy oraz sztuk performatywnych. Trudno nie odnieść wrażenia, że Grupa w tamtym okresie sztuki konceptualnej szuka narzędzi umożliwiających kamuflaż, robienie uników oraz wykorzystanie innych taktyk oporu wobec współczesnych dyskursów, metod władzy oraz strategii i technik produkcji wiedzy.

Co znamienne, Grupa krąży wokół figury trójki jako podstawowej jednostki społecznej – podział trzech osób wprowadza mechanizmy społeczne, tworzy koalicje, uruchamia dialog. Można w tym oczywiście dostrzec jedynie ironiczną grę wypływającą już z samego składu osobowego Grupy, ale spod tej warstwy zdaje się przebijać autentyczny niepokój przeobrażeniami współczesnych społeczeństw – atomizacją, samotnością, kultem indywidualizmu, którym Grupa przeciwstawia się jako kolektyw. Trzy osoby to przecież również podstawowa „komórka społeczna", i tak jak nie widzę w Grupie „obrońców rodziny", tak pod warstwami ironii dostrzegam w niej przekonanie o wartości więzi społecznych oraz działania kolektywnego – jaki jest sens wiedzy, jeśli nie ma komu ani przez kogo jej przekazywać? Jaki jest jej sens, jeśli nie ma tej „trzeciej osoby", z którą można wiedzę konfrontować? Członkowie Grupy zresztą kultywują to przywiązanie w różnych nieformalnych inicjatywach w rodzaju niezależnych wystaw (*Piąta wojna światowa w perspektywie długofalowej*,

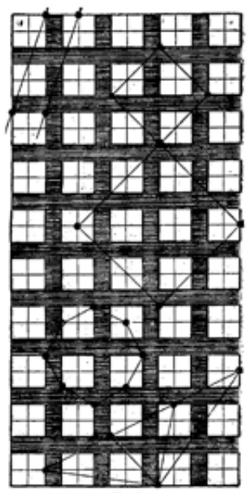


Fig. 3

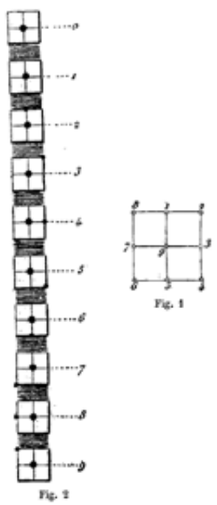


Fig. 2

Fig. 1

Grupa Budapeszt, *Schemat obrazujący metodę edukacji hermetycznej*, 2017, dzięki uprzejmości Grupy Budapeszt

Twórczość Grupy Budapeszt jest wyraźnie „postpostmodernistyczna" – to znaczy operuje środkami wyrazu ze świadomością przemian w polu analogicznych alchemiczno-tekstualnych praktyk, napędzanych przez wpływ krytycznej, dekonstrukcyjnej, ironicznej, postmodernistycznej mutacji konceptualizmu lat 80.

rodzaj nieformalnej retrospektywy Grupy na terenie Rodzinnego Ogrodu Działkowego / Realnego Obszaru Działań, 2018) czy seminariów.

W tekście związanym z jedną z pierwszych prac Grupy – swoistą krytyką rozdźwięku między pismami teoretycznymi a praktyką artystyczną Dzigi Wiertowa – znajdziemy bezpośrednie wskazanie źródła problemów współczesności w dzisiejszym kształcie globalnego późnonowoczesnego kapitalizmu, który w „zwrocie statystycznym" (a także na przykład w stosowanej przez Grupę „estetyce powerpointa") przekształca ludzką egzystencję: „To istotne historyczne przesunięcie w topografii entuzjazmu – od socjalistycznego realizmu Wiertowa (paradoksalnie) symbolizowanego przez ruch mas robotniczych do kapitalistycznej abstrakcji statystycznej perswazji. Geniusz Wiertowa polegał między innymi na tym, iż był w stanie poddać kwantyfikacji oba te entuzjazmy. Unaoczniając w rytmie obrazów socjalistyczny entuzjazm robotników, teoretyzował on w rygorze formuł abstrakcyjnych kapitalistyczny entuzjazm ekspertów"[3].

Hermetyzm w praktyce artystycznej Grupy Budapeszt to rodzaj schronienia przed ekonomią, ideologią, dyskursami oraz estetyką współczesnego kapitalizmu. Z tego schronienia czy wręcz schronu imitującego wysoką wieżę zakamuflowani członkowie Grupy przypuszczają drobne ataki, prowadzą *guerrilla warfare* podwójnych agentów – wykorzystując w tym celu ironiczną edukację i szukając alchemii społecznej przemiany, a pozornie uczestnicząc spokojnie w praktykach i rytuałach instytucji życia artystycznego. W końcu *A Hard Rain's A-Gonna Fall* to utwór zapowiadający właśnie zmianę społeczną.

(Nie)wymierna wymiarowość

Przy okazji *Upadku nagrywania* Liberze i Muzyczukowi zarzucano elitaryzm i marzenie o trudniejszym dostępie do nagrań dla przeciętnych odbiorców. Kiedy potraktujemy z ironią „wiedzę hermetyczną" przedsięwzięcia Grupy Budapeszt i skupimy się na samych nagraniach i nośnikach, zarysuje się ciekawa sytuacja. Niezależnie od tego, czy zdecydujemy się wierzyć w opowieść o winylowym kubiku, stanowi ona zgrabną parodię historii wydanej w jednym egzemplarzu płyty Wu-Tang Clan, nabytej przez finansowego spekulanta Martina Shkreliego – a szerzej rozmaitych „ekskluzywnych wydań" oraz eksperymentów ze sprzedawaniem muzyki jako elementu szerszej całości związanej z przedmiotami (jak na przykład wydawnictwa The Flaming Lips z początku poprzedniej dekady). Tymczasem samego nagrania można posłuchać w sieci, na bandcampie Grupy.

Jeśli chcielibyśmy dalej poszerzyć meandrujące pole reprezentacji w działalności Grupy, to możemy zestawić reinterpretacje filmu Snowa z dwiema wystawami, które nastawione były na zmianę myślenia o naszym rozumieniu „wymiarowości" sztuki, poszukiwanie konceptualnych przestrzeni pomiędzy wymiarami 2D i 3D, przestrzeni „dwuipółwymiarowych".

Z jednej strony w MS1 w Łodzi na przełomie lat 2017/2018 miała miejsce wystawa Krenza *Sanyofikacja. Cud reprezentacji*, którą kuratorował Muzyczuk. Tytułowe pojęcie odnosiło się do tworzenia efektu trójwymiarowości na dwuwymiarowej powierzchni telewizyjnego ekranu. Krenz powołał przestrzeń „dwuipółwymiarową" jako przestrzeń widmową, w której dokonuje się ów „cud reprezentacji". Czy to przestrzeń „hermetyczna"? Paik przecież zakładał ciągłość między rzeczywistością audiowizualną, tytułując swą przełomową wystawę telewizorów *Exposition of Music – Electronic Television*, a i sama gra słów w tytule wystawy Krenza wskazuje na pokrewieństwo z dźwiękiem. Przy takim ujęciu na pierwszy plan wysuwają się pytania o przestrzeń powstawania reprezentacji dźwięku – niezależnie od tego, czy mamy na myśli powierzchnię żłobionej płyty winylowej, cyfrowe przestrzenie modyfikacji plików czy wręcz powierzchnię kartki papieru, na której

3 Grupa Budapeszt, *Zwrot statystyczny*, „Notes na 6 Tygodni", https://www.nn6t.pl/2018/10/04/540/ [dostęp: 26.07.2021].

Być może da się potraktować „naukę śpiewu" przez Grupę Budapeszt jako nieformalny program osobistych praktyk muzycznych w przyszłej epoce odmiennej percepcji rzeczywistości. Byłby to śpiew wyrastający z pogłębionej świadomości audialnej i wysokiego sceptycyzmu wobec sonicznego iluzjonizmu współczesnej kultury.

zapisywana jest partytura. Mówimy tu o przestrzeni w rozumieniu abstrakcyjnym, „ipółwymiarowym".

Z drugiej strony w tym samym czasie w szczecińskiej TRAFO Grupa zaprezentowała wystawę *Tadzio. Równanie cienia*, na której odwoływano się do idei między innymi *Flatlandii* Edwina E. Abbotta i proponowano konceptualne eksperymenty z zakresu transformacji rzeczywistości trójwymiarowej w dwuwymiarową. Alchemiczne przekształcenia sztuki hermetycznej odsłaniają w tym kontekście umowność „wymiarowości" percepcji, a zwłaszcza niestabilny charakter samej „wymiarowości", która może „popadać" w kolejne wymiary, kiedy tylko zmienimy ramy naszej percepcji – tak jak sztuki plastyczne „popadły" w czas powojnia. W tym sensie sztuka zawsze jest „ipółwymiarowa", posiada potencjał otwarcia na kolejne wymiary, tkwi w nich cały czas, mimo że nie wykorzystuje ich możliwości.

Jeśli podążać tropem interpretacji działań Grupy jako odpowiedzi na rozchwianie współczesności, to w upartym eksplorowaniu egzystencji pomiędzy różnymi liczbami wymiarów trudno nie doszukiwać się odpowiedzi na współczesne zawieszenie między rzeczywistością fizyczno-materialną i wirtualną. Sztuka „ipółwymiarowa" staje się wówczas miarą „ipółwymiarowego" człowieka, zanurzonego dziś immanentnie w naddatku wirtualnego poszerzenia rzeczywistości w dobie późnej nowoczesności i cyfrowego kapitalizmu.

Kiedy dzisiaj szuka się podobnego alchemicznego podejścia do sztuki w kontekście piosenek, na myśl nasuwa się od razu płyta *Mess* (2014) zespołu Liars. Formacja, sięgająca korzeniami wydziału fotografii Cal Arts w Los Angeles, zapuściła się na tym albumie na teren sztuki konceptualnej, tworząc transmedialną całość rozciągającą się od warstwy dźwiękowej płyty po jej oprawę wizualną. Tytuł płyty odsyła do estetyki Kurta Schwittersa, zaś we wszystkich utworach albumu tworzy spoiwo czy też przekładnię dialogu z tradycją konceptualną – czy to „indeksowo" na poziomie tytułów poszczególnych piosenek, jak w naumanowskim *Vox Tuned D.E.D.*, czy też na poziomie tekstów samych utworów. Ale dialog ten odbywa się też na poziomie audialnym, problematyzując na nowo na przykład kwestie powtórzenia, mowy czy barw dźwięków. Teksty wyraźnie nawiązują do alchemii ciągłych przemian („I'm no gold, I'm just lead"), a także do współczesnego statusu wiedzy i informacji, jak w przebojowym *Mess on a Mission* zgryźliwie opisującym proces filmowej adaptacji tekstu, ale też sugerującym głębsze zagubienie we współczesności baniek informacyjnych i mediów społecznościowych. Nie sposób nie przywołać też teledysków – efektownie pokazujących możliwości manipulacji/przemian informacji w świecie 3D przy zachowaniu stałej struktury (*Mess on a Mission*, reż. Luis Cerveró) oraz dosłowną „płynność" współczesnej rzeźby i malarstwa, a także proces „spłaszczania" obrazu wygenerowanego w grafice 3D (*Pro Anti Anti*, reż. Yoona Park). Moja teza jest prosta – *Mess* to bodaj najbliższy konceptualny partner albumu Grupy Budapeszt, materiał, który częściowo chowa jednak swój konceptualny ładunek za przebojowością zawartej na nim muzyki.

Podejście trzecie

Postulaty „wiedzy hermetycznej" produkującej kolejne znaczenia oraz pola wiedzy pasują do mechanizmów analizy semiotycznej Algirdasa Greimasa, wykorzystywanych wszak wielokrotnie na gruncie analiz sztuki współczesnej. Oto współczesny „hermetyczny" mechanizm, generujący nowe pola analizy, „alchemicznie" poszerzający nasze spojrzenie.

Wyjdźmy od cytatu z jednego z tekstów Grupy: „Niewidzialne [stałoby się] widzialnym, niejasne jasnym, ukryte zamanifestowanym, zakryte odkrytym, odegrane niegranym, fałszywe prawdziwym"[4]. Przy zastosowaniu schematu analizy Greimasa otrzymujemy szereg napięć,

4 Tamże.

Grupa Budapeszt, *Tadzio. Równanie cienia*
widok wystawy, 2017, Trafostacja Sztuki w Szczecinie
fot. Kamil Macioł, dzięki uprzejmości Grupy Budapeszt

$$\frac{e^{w\cdot n}}{Z} = \sum_{i\in I} \frac{\pi\left(S_i \cap \mathcal{I}(\omega)\right)}{\pi\left(\mathcal{I}(\omega)\right)} \cdot v(S_i)$$

Alessandro Bach, *Równanie cienia*, 2017, dzięki uprzejmości Grupy Budapeszt

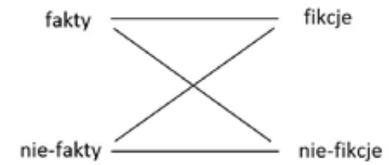
W tekstach Grupy Budapeszt zastanawiająco często powracają wątki „kamuflażu" i „ukrycia", a także dynamika zakrywania–odsłaniania, charakterystyczna dla retoryki tekstów dotyczących wiedzy tajemnej. Połączenie tych wątków skłania jednak do pytania, na ile „wiedza hermetyczna" stanowi dla Grupy schron, wybieg, perecowskie „miejsce pewnego podstępu".

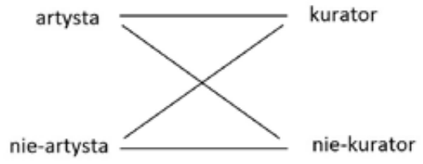
Igor Krenz, *Sanyofikacja. Cud reprezentacji* widok wystawy, 2017, Muzeum Sztuki w Łodzi fot. Piotr Tomczyk, dzięki uprzejmości artysty

Grupa Budapeszt, *Tadzio. Równanie cienia*
widok wystawy, 2017, Trafostacja Sztuki
w Szczecinie, fot. Kamil Maciol, dzięki
uprzejmości Grupy Budapeszt

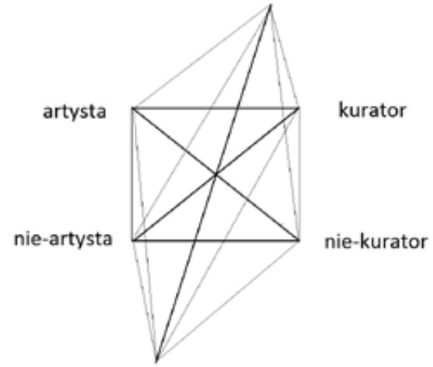
Hermetyzm w praktyce artystycznej Grupy Budapeszt to rodzaj schronienia przed ekonomią, ideologią, dyskursami oraz estetyką współczesnego kapitalizmu. Z tego schronienia czy wręcz schronu imitującego wysoką wieżę zakamuflowani członkowie Grupy przypuszczają drobne ataki, prowadzą *guerrilla warfare* podwójnych agentów – wykorzystując w tym celu ironiczną edukację i szukając alchemii społecznej przemiany.

pośród których centralnym jest to pomiędzy faktami i fikcjami, umieszczone w dynamice odsłaniania, charakterystycznej dla tekstów apokaliptycznych i millenarystycznych czy po prostu wieszczących upadek, zmierzch lub chociażby kryzys. Jeśli uruchomimy maszynę Greimasa, wówczas dostrzeżemy pola nie-faktów i nie-fikcji. A więc z jednej strony pole między innymi narracji i fabulacji – czyli także samych „faktów" po zwrocie dekonstruktywistycznym. A z drugiej przestrzeń zarówno naukowych wzorów i równań, jak i performatywów – a więc „faktów" i „fikcji" w kontekście sprawczości tekstu. Te same pojęcia w innych wymiarach, kwadrat semiotyczny rozrastający się w trzeci wymiar do figury ośmiościanu foremnego. Ruch zacierania opozycji, dyskursywnej zmiany układu odniesienia możemy potraktować zatem jako wejście w kolejny wymiar, konceptualny gest „ipółwymiarowości". Wejście





oś:
ipółwymiarowość między faktami oraz fikcjami



oś:
czas

„pomiędzy" wymiary z dwóch stron możemy potraktować jako wezwanie do konceptualnego wykuwania nowych przestrzeni pomiędzy tradycyjnymi kategoriami. To propozycja, by w istniejących polach władzy generować miejsca „kamuflażu" leżące poza zasięgiem i dyskursami władzy, wykuwać w nich potencjalne przestrzenie nowych form oporu.

Jeśli podobną logikę zastosujemy również w przypadku kluczowej dla działalności Grupy relacji między artystą i kuratorem, powstaje pytanie, jak kształtuje się „ipółwymiarowe" pole rozpościerające się między „nie-artystą" a „nie-kuratorem". Pierwsze zdaje się rozciągać poza antropocentryczne granice „sztuki", na teren twórczości pozaludzkiej. Drugie byłoby niejako polem zarezerwowanym dla krytyki. Wydaje się, że w obliczu poszerzania swych pól oba wyjściowe pojęcia (artysty i kuratora) mogą stanowić bieguny naszkicowanego wcześniej ośmiościanu foremnego. Lecz żeby domknąć model i wprowadzić wytyczone pola, trzeba dokonać ostatniego zabiegu i rozciągnąć model na czas – a więc wprowadzić jego oscylacyjną zmienność. „Wszystkie piosenki są jedną piosenką".

„Now, have You got it?" „Now I like that".

„Miejsce pewnego podstępu"?

–

Tekst: Vera Zalutskaya

Sergey Shabohin

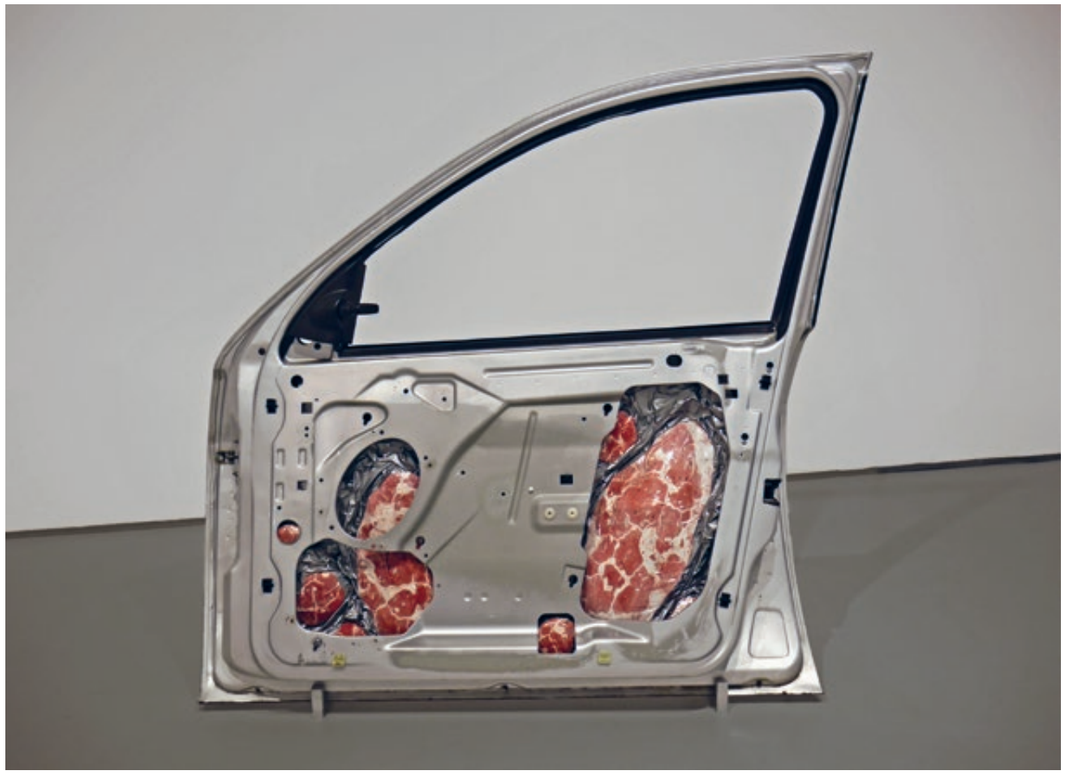
Aktywizm rozsadzający szczeliny

Mocno zapadły mi w pamięć słowa Sergeya Shabohina z 2014 roku, kiedy jako mentor grupy artystyczno-kuratorskiej podczas szkoły letniej LitPro w Wilnie żartobliwie scharakteryzował środowisko sztuki białoruskiej. Tak bardzo „cofnęliśmy się", mówił Shabohin, że w zasadzie zatoczyliśmy już koło i obecnie wyprzedzamy trendy i sposoby myślenia o sztuce. Później często łapałam się na myśli, iż brak instytucjonalizacji sztuki współczesnej w Białorusi sprawił, że w pewnym momencie niezbędna stała się współpraca różnych środowisk, co sprzyjało powstawaniu nowych praktyk i pomysłów, w swoim założeniu inkluzywnych i skupionych na współpracy. Oddolność tych działań traktowana jest na serio – nie oznacza ona robienia czegokolwiek po łebkach, tylko raczej kwestionowanie rozmaitych modeli współpracy. W tym sensie nie można interpretować słów Shabohina jako oceny nurtów artystycznych z perspektywy czasoprzestrzennej. Szkodliwe byłyby jakiekolwiek próby porównywania aktualnej sztuki białoruskiej z tym, co „już gdzieś kiedyś było", na przykład 20 lat temu w Polsce. Jest to raczej diagnoza podkreślająca fakt, że istniejące braki

Sergey Shabohin, *Reflective Crystal in the Center of Europe*, z cyklu *Social Marble*, rzeźba, 2019, CLB Berlin, dzięki uprzejmości artysty

mogą rodzić możliwość kompleksowego podejścia do ważnych tematów społecznych i historycznych, aktywizacji środowiska, przepisywania na nowo (albo tak naprawdę pisania od początku) białoruskiej historii sztuki najnowszej oraz reinterpretacji zjawisk z globalnego pola sztuki.

Sam Sergey Shabohin (rocznik 1984) w swojej bogatej praktyce łączy pracę artystyczną, kuratorską, edukacyjną, historiotwórczą i aktywistyczną. Taka kombinacja nie jest nowością w dość hermetycznym, niemal pozbawionym infrastruktury i zasobów finansowych polu sztuki białoruskiej. Jednak tym, co wyróżnia tego artystę, jest konsekwentne przeplatanie się w jego twórczości wszystkich wymienionych obszarów działalności, precyzyjny dobór środków i metod w zależności od przyjętego celu oraz wręcz mechaniczna precyzja w pracy nad uzupełniającymi się nawzajem wątkami. Artysta skupia się na tematach i motywach dotyczących systemów społecznych, kulturowych i historyczno-artystycznych, które płynnie przechodzą z jednego w drugi, nieraz zataczając koło. Prace Shabohina powstają w cyklach, a poszczególne realizacje za każdym razem są dostosowywane do kontekstu ich prezentacji i funkcjonowania. Artysta dopisuje narracje, dodaje obiekty, dostosowuje kształt prac do przestrzeni ekspozycji – w praktyce często tworząc nowe elementy cyklu, które rozrastają się w osobne projekty. Interpretując poszczególne prace artysty, warto osadzić



Sergey Shabohin, Smuggling of Biomaterials (Drzwi samochodu / Ford1327UO0922), z cyklu Border-Gap
instalacja, we współpracy z Pawłem Matyszewskim, 2020, dzięki uprzejmości artystów

W pierwszej dekadzie XXI wieku w białoruskim polu sztuki niezależnej królował wizerunek „kulturalnego partyzanta" – twórcy undergroundowego, równoległego światka, próbującego zachować autonomię i zdawkowo krytykującego kulturę oficjalną.

jego twórczość w przestrzeni tu i teraz, zwrócić uwagę na specyfikę jego podejścia i rozumienia podejmowanych tematów. Shabohin wypracował własny, unikatowy język oraz swoją metodologię i jest obecnie jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci swojego pokolenia zarówno w polu sztuki rodzimej, jak i za granicą. Charakterystyczną cechą jego twórczości jest także to, że sam kategoryzuje swoje realizacje, pieczołowicie je opisuje, analizuje i łączy ze sobą, podchodząc do własnej praktyki również jako archiwista i kurator.

Jednym z motywów przewodnich i zarazem punktem wyjścia dla zainteresowań Shabohina jest historia sztuki, w szczególności XX i XXI wieku. Temat ten pojawia się już w rozwijanym od 2009 roku cyklu *Every Day I Talk to the Dead & Alive Artists*. W jego ramach artysta stworzył serię *Art Commercialism*, w której wykorzystuje kluczowe postaci historii sztuki XX i XXI wieku (między innymi: Kazimierza Malewicza, Marcela Duchampa, Marinę Abramović, Barbarę Kruger, Sophie Calle, Cindy Sherman). Dla każdej z osób opracował indywidualną oprawę graficzną wraz z liternictwem, dopełniając w ten sposób elementy jego/jej „brandu" – traktując artystów/artystki jako marki. Następnie powstały plakaty, na których Shabohin nałożył na siebie „brandy" wybranych artystów i ich dzieła. Zostały one umieszczone w miejskich przestrzeniach Warszawy, Mińska, Moskwy bądź Berlina, a następnie sfotografowane w celach dokumentacyjnych. Działanie to odnosi się do sposobu, w jaki wzornictwo wraz z reklamą zawłaszczają znaczenia i techniki wizualne wypracowane przez twórców/twórczynie sztuki awangardowej i współczesnej. Inna seria prac Shabohina, *And There Is Nothing Left*, okazała się prorocza w odniesieniu do sytuacji sztuki najnowszej w Białorusi. Składają się na nią fotomontaże przedstawiające cztery instytucje wystawiennicze (do których wówczas ograniczała się mińska scena galeryjna) znajdujące się w sytuacji „(post)katastroficznej". W ten sposób Akademia Sztuki została „podpalona", niezależna galeria Podzemka zamknięta, w Pałacu Sztuki runął sufit, a na budynku Muzeum Sztuki Współczesnej wywieszono ogłoszenie o komercyjnym wynajmie przestrzeni biurowych. Jak na ironię trzy spośród wymienionych placówek podzieliły los bliski temu, co „przepowiedział" im artysta.

Cyklem *Every Day I Talk to the Dead & Alive Artists* Shabohin zadebiutował na scenie artystycznej podczas wystawy zbiorowej *Białoruski pawilon 53. Biennale w Wenecji*, zorganizowanej w przestrzeni BelExpo w Mińsku w 2009 roku. *Białoruski pawilon* był oddolną inicjatywą działaczy/działaczek środowiska sztuki współczesnej, która miała pełnić podwójną funkcję: podkreślić zarówno fakt ignorowania przez białoruskie władze weneckiego biennale, jak i zaproponować potencjalny skład i wygląd pawilonu w razie, gdyby jednak miał zostać zorganizowany. Co prawda dwa lata później, w 2011 roku, pośrednio w wyniku tej inicjatywy Białoruś po raz

pierwszy faktycznie wzięła udział w Biennale w Wenecji, jednak ta „odwilż" nie była momentem przełomowym dla dowartościowania przez władze białoruskie sztuki współczesnej. Możliwe natomiast, że stała się ona impulsem do przemyślenia i przewartościowania strategii artystycznych poszczególnych twórców/twórczyń i pracowników/pracownic kultury. W pierwszej dekadzie XXI wieku w białoruskim polu sztuki niezależnej królował wizerunek „kulturalnego partyzanta" – twórcy undergroundowego, równoległego światka, próbującego zachować autonomię i zdawkowo krytykującego kulturę oficjalną. Przykładem takiej strategii jest *Partisan's Boutique Transportable*, instalacja tworzona przez Artura Klinaua od początku XXI wieku w formie sklepiku z asortymentem w postaci wyrobów masowej produkcji radzieckiej, przewożona z miejsca na miejsce i służąca jako tło dla programu performatywnego z muzyką, jedzeniem typu fast food i drinkami. W 2002 roku Klinau założył także poświęcony współczesnej białoruskiej kulturze magazyn pod znaczącą nazwą „pARTisan", którego redaktorem naczelnym jest do tej pory. Zgodnie z duchem czasu nazwana została też znajdująca się w suterenach galeria Podzemka (funkcjonująca w latach 2004–2009), miejsce, w którym odbywało się wiele imprez i wystaw o wymowie mocno krytycznej wobec oficjalnej polityki kulturalnej Białorusi. Shabohin wyraźnie odrzucił strategię działania z ukrycia – w tekście *Regeneracja w warunkach*

W odniesieniu do żywotnej, ale mało witalnej strategii partyzanckiej Shabohin przedstawił kontrpropozycję w postaci artysty-aktywisty.

partyzanckich, opublikowanym na łamach „Moscow Art Magazine" w 2011 roku, artysta nazwał nieoficjalną białoruską kulturę „tautologiczną romantyzacją undergroundu, tęsknotą za «wielkim gestem» modernizmu"[1]. W odniesieniu do żywotnej, ale mało witalnej strategii partyzanckiej przedstawił kontrpropozycję w postaci artysty-aktywisty. Aktywizm artystyczny Shabohina należy rozumieć przede wszystkim jako świadomą i otwartą strategię poruszania się w polu artystycznym, krytykującą zarazem komercjalizację i instytucjonalizację sztuki. Właśnie ta idea stała się jego manifestem, realizowanym we własnej twórczości i innych działaniach z pogranicza świata sztuki.

W 2009 roku Shabohin zdecydował się rzucić studia w mińskiej Akademii Sztuki kilka miesięcy przed ich zakończeniem oraz zrezygnować z rysowania jako narzędzia artystycznego na kilka lat. Wówczas skupił się na pisaniu tekstów, realizacji wideo i działalności aktywistycznej, a w ciągu kolejnych trzech lat zanegował sens poszukiwania „własnej" estetyki na rzecz „gotowej" estetyki lewicowej. Wtedy właśnie zaczął korzystać z czarno-białej palety z akcentami czerwieni, ze sloganów, gazetowej „krzykliwości", a swoje rozumienie tak zwanej antyestetyki oparł na ideach awangardowych, zapożyczonych między innymi od El Lissitzkiego. W wideo *Art Terrorism* (2011), inaugurującym cykl *Art Aktivism,* występują przedstawiciele białoruskiej kultury – artyści i artystki, kuratorzy i kuratorki, właściciele i właścicielki galerii, poeci i poetki;

1 Сергей Шабохин, *Регенерация в партизанских условиях*, „Moscow Art Magazine" 2011, nr 83, http://moscowartmagazine.com/issue/14/article/192 [dostęp: 28.07.2021].

Sergey Shabohin, *We Are Stern Consumers of Cultural Revolutions*, z cyklu *We Are Stern Consumers of Cultural Revolutions*, neon, 2017, dzięki uprzejmości artysty

Sergey Shabohin, *ST/RE #5. Gold Censorship*, z cyklu *ST/RE*
Sankt Petersburg, 2015, dzięki uprzejmości artysty

1 Sergey Shabohin, *Zones of Repression* i *Fear of Castration*, z cyklu *Zones of Repression*, instalacja *site-specific*, galeria Treize w Paryżu, 2018 dzięki uprzejmości artysty

2 Sergey Shabohin, *Art Aktivism*, z cyklu *Art Aktivism*, fototapeta Galeria Ў w Mińsku, 2018, dzięki uprzejmości artysty

3 Sergey Shabohin, *Rozcięcie płótna Kartą Polaka*, z cyklu *Border-Gap* 2018, dzięki uprzejmości artysty

1

2

3

wszyscy w kominiarkach. Zwracają się do widza, wygłaszając hasła propagujące sztukę współczesną lub przynajmniej wymagające zwrócenia na nią uwagi, na przykład: „Po prostu chcę, żeby widz stanął twarzą w twarz z moją pracą". Praca początkowo miała być ironiczna, jednak po zamachu w mińskim metrze jej znaczenie, zdaniem Shabohina, utraciło żartobliwą wymowę. Shabohin zdecydował się na rozwijanie cyklu w odmiennej formie, skupiając się na gestach wzajemnej solidarności pracownic i pracowników kultury w wielu krajach. W latach 2012–2014 artysta zrealizował *Artivist Global Tour*. Wraz z podróżnikiem Romanem Svechnikovem odwiedził wówczas wiele państw, w których przeprowadzał wywiady z lokalnymi pracownikami i pracownicami kultury na temat problemów ich środowiska. W ten sposób powstawały hasła, które artysta wypisywał na przypominających transparenty kartonach, a następnie robił im zdjęcia w przestrzeni danego miasta. „Sztuka narodowa nie daje odpowiedzi!"; „Protest przeciwko spektakularnej fasadzie i wewnętrznej pustce"; „Sztuka powinna wyjść z muzeum w naturę? Nie, nie tutaj!"; „Skromny konceptualizm – uboga rewolucja – cicha śmierć"; „Rozwój rynku sztuki nie pomoże rozwojowi sztuki!"; „Unikajcie Wielkich Rewolucji Kulturalnych!"; „Mam nadzieję, że współczesność tu nie dotrze" – brzmiały niektóre z nich. Problemy, z którymi borykali się autorzy i autorki wypowiedzi, nie zawsze były podobne, w dodatku ściśle wynikały ze specyfiki ich krajów i realizowanej w nich polityki kulturalnej. Jednak, jak wskazywał Shabohin, solidarność nie powinna dotyczyć konkretnych, specyficznych postulatów, tylko zasadzać się na próbach zrozumienia i wzajemnego wsparcia.

Shabohin zanegował sens poszukiwania „własnej" estetyki na rzecz „gotowej" estetyki lewicowej. Zaczął korzystać z czarno-białej palety z akcentami czerwieni, ze sloganów, gazetowej „krzykliwości", a swoje rozumienie tak zwanej antyestetyki oparł na ideach awangardowych.

Dla Shabohina postulowana postawa artystyczno-aktywistyczna to nie tylko międzynarodowa solidarność, ale również praca na rzecz budowania ciągłości historyczno-artystycznej w rodzimym, białoruskim kontekście. Jako że z własnego doświadczenia zna konserwatywne realia Białoruskiej Państwowej Akademii Sztuki, w kwietniu 2013 roku zdecydował się na przeprowadzenie nieoficjalnego kursu sztuki współczesnej dla osób studiujących na akademii. Inicjatywa okazała się owocna, bowiem grupa, która uczestniczyła w tych „nielegalnych zajęciach", zaczęła wkrótce później aktywnie uczestniczyć w białoruskim życiu artystycznym i prezentować własne projekty. Co prawda działanie było doraźne i krótkofalowe, ale Shabohin pokazał, jak mały impuls wystarczy, żeby tchnąć życie w skostniałą strukturę akademicką. Dwa lata wcześniej, w 2011 roku, założył portal Art Aktivist, poświęcony współczesnej sztuce białoruskiej. Stał się on najważniejszym źródłem wiedzy i katalizatorem ważnych dyskusji w obrębie kraju, a jego krótka historia jest niewspółmierna z tym, ilu/ile teoretyków/teoretyczek i praktyków/

Sergey Shabohin, *And There Is Nothing Left*, z cyklu *Every Day I Talk to the Dead & Alive Artists*, 2009, dzięki uprzejmości artysty

praktyczek sztuki, badaczy/badaczek społecznych, filozofów/filozofek i artystów/artystek – w tym młodych i debiutujących – miało szansę zaprezentować na jego łamach swoje refleksje i twórczość.

W 2014 roku portal Art Aktivist został przekształcony w platformę badawczą KALEKTAR. Jak mówią o nim autorzy – Shabohin, Aleksei Borisionok i Sergey Kiryuschenko – KALEKTAR jest narzędziem archiwizacji, analizy i popularyzacji sztuki białoruskiej. Jego integralną częścią jest współtworzony przez krytyków i teoretyków sztuki magazyn „ZBOR", poświęcony najważniejszym wypowiedziom artystycznym stworzonym w ostatnich dziesięcioleciach w Białorusi. Rok później został przygotowany projekt badawczo-wystawienniczy podsumowujący wyniki dotychczasowej działalności obu inicjatyw. Zaprezentowano w nim 40 dzieł kluczowych dla rozwoju poszczególnych nurtów w najnowszej historii sztuki białoruskiej. Wystawa miała swoją premierę w białostockiej galerii Arsenał pod tytułem *ZBIÓR (ZBOR). Konstruowanie archiwum*, po czym została pokazana w kijowskiej Fundacji

Choć dziedzictwo UNOVIS jest obecnie uznawane za jedno z kluczowych osiągnięć awangardy światowej, to Shabohin zwraca uwagę na fakt, że idee i dorobek awangardy zostały docenione w znacznie większym stopniu przez kulturę „zachodnią".

Izolyatsia (*ZBOR. Ruch sztuki białoruskiej*, 2016) oraz w mińskiej Galerii Sztuki Współczesnej Ў (*ZBOR. In Progress*, 2018).

Zainteresowanie historią sztuki łączy się u Shabohina ze świadomością dynamiki relacji geopolitycznych i jej wpływów na powstawanie znaczeń kulturowych. Od 2012 roku artysta tworzy cykl *We Are Stern Consumers of Cultural Revolutions*, poświęcony dziedzictwu historycznej awangardowej grupy UNOVIS, stowarzyszenia artystycznego założonego przez Kazimierza Malewicza na początku lat 20. XX wieku w Witebsku. Grupa funkcjonowała na bazie narodowej szkoły artystycznej (a jej nazwa zmieniała się na przestrzeni lat), do której Malewicz został zaproszony jako prowadzący pracownię malarską. Choć dziedzictwo UNOVIS jest obecnie uznawane za jedno z kluczowych osiągnięć awangardy światowej – w ramach którego zapoczątkowano wiele innowacji zmieniających tradycyjny język artystyczny – to Shabohin zwraca uwagę na fakt, że idee i dorobek awangardy zostały docenione w znacznie większym stopniu przez kulturę „zachodnią". Emblematycznym przykładem jest sam budynek, w którym niegdyś znajdowała się szkoła UNOVIS, a obecnie funkcjonuje skromne i zaniedbane muzeum poświęcone tej grupie, w którego formę architektoniczną wprowadzane są nieodwracalne zmiany. Władze białoruskie, podtrzymując ugruntowaną nieufność władz radzieckich wobec awangardy, traktują to unikatowe dziedzictwo dość powierzchownie. Dowartościowanie wypracowanego wówczas języka formalnego odbywa się głównie na poziomie przyjmowania z zewnątrz wyrobów i wzorów przygotowanych do masowej konsumpcji. Na temat tego fenomenu obchodzenia się z awangardą Shabohin stworzył sześć zestawień zdjęć ukazujących prace członków UNOVIS (Kazimierza Malewicza, Wiery Jermołajewej, El Lissitzkiego, Nikołaja Sujetina, Davida Yakersona i Lazara Chidekiela) obok zdjęć współczesnych urządzeń elektronicznych (smartfonów, laptopów i innych gadżetów) o smukłych kształtach, projektowanych zgodnie z minimalistyczną geometryczną estetyką wypracowaną i wprowadzoną do obiegu kultury wizualnej przez twórców i twórczynie historycznej awangardy. Koncepcja artysty związana ze stereotypowym rozumieniem geografii artystycznej wybrzmiewa tym mocniej dzięki wchodzącemu w skład cyklu neonowi z napisem *We Are Stern Consumers of Cultural Revolutions*. Jego litery podświetlane są w taki sposób, że raz czytamy początek frazy jako: „Eastern consumers", a raz – „Western consumers".

Zainteresowanie Shabohina archiwami i jego umiejętność pieczołowitego zbierania skrawków historii najpełniej uwidacznia się w cyklu *ST()RE*, rozwijanym od 2010 roku. Jest to projekt badawczy *site-specific* poświęcony ukrytym historiom miejsc, w których artysta lokuje swoje prace, takich jak przestrzeń publiczna czy muzea. Każda praca wchodząca w skład cyklu jest jednocześnie autonomicznym dziełem.

Graffiti powstałe na marmurowych powierzchniach w Mińsku są „oczyszczane" poprzez naklejanie na nie plastikowej folii udającej marmur. Tę praktykę Shabohin widzi jako metaforę relacji współczesnej białoruskiej państwowości ze spuścizną radziecką, fundamentalną dla narracji o przeszłości.

Pierwsza odsłona serii powstała w Polsce, podczas krakowskiego festiwalu ArtBoom w 2010 roku. Twórca umieścił wówczas szklane gablotki na Rynku Głównym, Małym Rynku oraz przy placu św. Marii Magdaleny, czyli w miejscach chętnie odwiedzanych przez turystów. Każda z nich stanowiła wielowarstwową opowieść, w której splatały się wątki miejskiego fallocentryzmu pomników, aury „historycznych dziur" – mandorli, powodzi nawiedzających Kraków i komercjalizacji historii. Gabloty w formie „pułapki" – przypominającej minimuzea czy punkty informacyjne (zawierające między innymi gazetowe wycinki, reprodukcje, *ready mades* i pamiątki) – zgodnie z intencjami Shabohina przyciągały uwagę mieszkańców i turystów. Zaczęto spontanicznie ozdabiać je świeczkami i kwiatami. Co więcej, witryna, która stanęła na placu św. Marii Magdaleny, stała się zarzewiem konfliktu pomiędzy organizatorami a zakonnicami, które próbowały rozbić szybę gabloty z powodu umieszczonego w niej wizerunku Karola Wojtyły. Inna odsłona pracy, *Poppies on Graves* z 2015 roku, pojawiła się w remontowanym Muzeum Maksima Bahdanowicza w Mińsku, dla którego artysta stworzył instalację złożoną ze zdemontowanych fragmentów małej architektury ekspozycji, materiałów archiwalnych, a także rysunków i szkiców poprzedniego wystroju muzeum. Siódma odsłona cyklu, pod nazwą *Gold Censorship*, pojawiła się przy ulicy Noworosyjskiej w Sankt Petersburgu. Forma instalacji nawiązywała do miejsca, w którym w 2015 roku zamordowano Borysa Niemcowa, polityka rosyjskiej opozycji. Po jego śmierci stało się ono przestrzenią oddolnych upamiętnień, niszczonych w powracających aktach wandalizmu ze strony nieznanych sprawców. Właśnie do prób wymazywania czarną farbą pamięci o Niemcowie nawiązał w swojej instalacji Shabohin, „zapobiegawczo" niszcząc ją sprejem w kolorze złotym. Użycie takiego koloru miało symbolizować współczesny rosyjski imperializm i dekady rządów Putina. W 2017 roku w ramach ósmej odsłony cyklu *ST()RE* w Ogrodzie Botanicznym im. Garriejewa w kirgiskim Biszkeku artysta ustawił miniaturę pobliskiej zrujnowanej oranżerii z lat 60. Jak pisał Shabohin, „oglądający sądzi, że ma do czynienia z plakatami informującymi o roślinach, zostaje jednak skonfrontowany z historią narodzin społeczeństwa obywatelskiego w Biszkeku, do których doszło wskutek katastrofy ekologicznej, która dotknęła to miasto"[2].

Shabohin w swojej twórczości poświęca sporo uwagi także problemom dotyczącym społeczeństwa białoruskiego. Od 2014 roku rozwija cykl *Social Marble*, który jest analizą lokalnej kultury oficjalnej i ideologii państwowej. Nazwa cyklu nawiązuje do praktyk służb sprzątających

2 Sergey Shabohin, *ST()RE #8: Reconstruction of the Orangery (Greenhouse of Glasnost)*, https://shabohin.com/ST-RE-8-Reconstruction-of-the-Orangery-Greenhouse-of-Glasnost [dostęp: 28.07.2021].

Sergey Shabohin, *Artivist Global Tour*, 2012–2014, z cyklu *Art Aktivism*, Kuala Lumpur, 29 maja 2013
na zdjęciu: Roman Svechnikov, hasło: Sergey Shabohin, zdjęcie: Olya Polevikova, dzięki uprzejmości artysty

w Mińsku – graffiti powstałe na marmurowych powierzchniach w przestrzeni miejskiej są „oczyszczane" poprzez naklejanie na nie plastikowej folii udającej marmur. Tę praktykę Shabohin widzi jako metaforę relacji współczesnej białoruskiej państwowości ze spuścizną radziecką, fundamentalną dla narracji o przeszłości. Oklejając tym materiałem miniatury obiektów symbolizujących białoruską ideologię państwową (takich jak między innymi Biblioteka Narodowa w Mińsku), artysta ujawnia jej fasadowość i pozorność mitów będących jej filarami. Dwie najnowsze realizacje powstałe w ramach cyklu poświęcone zostały trwającym obecnie w Białorusi protestom przeciwko uzurpacji władzy przez Alaksandra Łukaszenkę i związanej z tym eskalacji przemocy ze strony aparatu państwa. Pierwsza z nich to powstała w 2020 roku instalacja *Social Marble: Scenery*[3], zlokalizowana na placu przed Teatrem Polskim w Poznaniu,

3 Por. *Do widzenia: Sergey Shabohin*, „Magazyn Szum" 2021, nr 32, s. 116–121.

druga, *Social Marble: The Rise of Civil Society in Belarus*, to instalacja-archiwum poświęcona odrodzeniu i rozwojowi społeczeństwa obywatelskiego w Białorusi[4]. Shabohinowi udało się w niej udokumentować moment niepewności i zarazem nadziei na zmianę, a także marzenia Białorusinek i Białorusinów dotyczące przyszłości kraju.

Cyklem ukazującym działania państwowej machiny represji i zasiewania lęków we własnych obywatelach jest *Practices of Subordination*. Od 2010 roku Shabohin tworzy osobiste archiwum obiektów służących jako narzędzia opresji. Często są to przedmioty codziennego użytku, które symbolizują konkretne traumatyczne wydarzenia historyczne lub nawiązują wprost do mechanizmów działania władzy państwowej. W tym zbiorze znajduje się na przykład krzesło postawione na blacie biurka – czytelny znak, który pozostawiają po sobie służby specjalne wchodzące do domu inwigilowanej osoby podczas jej nieobecności. Znajdziemy tu też zdjęcia z przestrzeni publicznej, takie jak przedstawienie nowych kafelków ze stacji mińskiego metra Kastrycznickaja, położonych po ataku terrorystycznym w kwietniu 2011 roku. Na archiwum Shabohina składają się pojedyncze obiekty, obrazy, zdjęcia, dokumenty oraz fragmenty

Białoruś to kraj mający obsesję na punkcie porządku, a wszelkie przestrzenie publiczne: ulice, ściany domów, a nawet toalety, są ciągle sprzątane. Przestrzeń publiczna jest tu niemal sterylna, hermetyczna, nie ma w niej miejsca na żadne przejawy chaosu, buntu albo inności.

zasłyszanych historii, które artysta łączy ze sobą w instalacjach i mapach wizualnych. Robią wrażenie już same w sobie, ale jako kolekcja, będąca dobitnym świadectwem atmosfery politycznej, wywierają wrażenie jeszcze silniejsze. Cykl ten jest swoistą wizytówką artysty, a w przyszłości ma zostać przekształcony w mobilne muzeum.

Shabohina interesują również historie dotyczące grup marginalizowanych – sporo uwagi poświęca tematyce społeczności queerowej i jej problemom. Na instalację *Zones of Repression* składa się archiwum napisów znalezionych w męskich toaletach. Często są to oferty o charakterze seksualnym, pozostawiane przez osoby pragnące nawiązać nowe kontakty. Wśród tych napisów znajdziemy też wypowiedzi polityczne, rysunki i symbole subkulturowe, przejawy agresji homofobicznej i rasistowskiej. Choć podobne znaki i komunikaty funkcjonują wszędzie na świecie, specyficzne dla Białorusi jest jednak to, że są one umieszczane na fugach pomiędzy płytkami i pisane małymi, nierzucającymi się w oczy literami. Białoruś to kraj mający obsesję na punkcie porządku, a wszelkie przestrzenie publiczne: ulice, ściany domów, a nawet toalety, są ciągle sprzątane,

4 Dokumentacja projektu na stronie autora: https://shabohin.com/Social-Marble-Belarus [dostęp: 28.07.2021].

Sergey Shabohin, *ST/|RE #6: Poppies on Graves*, z cyklu *ST/|RE*, Muzeum Bogdanowicza w Mińsku, 2015, dzięki uprzejmości artysty

co ma wywoływać wrażenie sterylności. Białoruscy artyści i teoretycy kultury traktują tę „czystość" jako metaforę wprost polityczną – Aleksandr Sarna nazwał ją pustką, która jest wynikiem świadomej strategii władz. Przestrzeń publiczna jest tu niemal sterylna, hermetyczna, nie ma w niej miejsca na żadne przejawy chaosu, buntu albo inności[5]. Odwołująca się do tych obserwacji i praktyk instalacja *Zones of Repression* składa się z pozornie czystych kafelków, z treściami ukrytymi w przestrzeniach pomiędzy nimi. To metafora współczesnej Białorusi, w której wszystkie najciekawsze treści są ukrywane, wciskane w szczeliny. Jednocześnie jest to pochwała wolności i pomysłowości – komunikacja nie znika, ale

5 Александр Сарна, *Минск – город победившего гламура*, [w:] *P.S. ландшафты: оптики городских исследований: Сборник научных трудов*, ред. Нериюс Милерюс, Бенджамин Коуп, ЕГУ, Вильнюс 2008, s. 334–353.

Sergey Shabohin, *18 / Practices of Subordination*, z cyklu *Practices of Subordination*
widok wystawy, Galeria Stołówka XYZ w Mińsku, 2018, dzięki uprzejmości artysty

nabiera nieoczywistego charakteru, układa się w specyficzną strukturę, która rządzi się własnymi prawami. Jest ona jednocześnie bardziej ulotna, rozproszona, jak również mniej podatna na zniszczenie – widać tu podobieństwo do form oporu, które w ostatnich latach przeniosły się do ukrytych internetowych grup, aplikacji i kanałów na Telegramie.

Życiowe doświadczenie Shabohina przypomina los wielu innych artystów/artystek i obywateli/obywatelek białoruskich. W 2016 roku przeprowadził się do Polski, w związku z czym w jego twórczości pojawił się wątek migracji, którą próbuje kontekstualizować i problematyzować przy wykorzystaniu własnych doświadczeń. Tematowi przekraczania granic i przemycania towarów poświęcony jest rozwijany od 2018 roku cykl *Border Gap*. Shabohin rozpoczął go instalacją *Canvas Cut with the Karta Polaka*, na którą składa się między innymi kilka płócien rozciętych przy użyciu Karty Polaka. Jest to dokument potwierdzający polskie pochodzenie i pozwalający jego posiadaczom uzyskać polską wizę na warunkach preferencyjnych oraz zapewniający wiele innych ułatwień, takich jak dostęp do rynku pracy w Polsce. Jeden z obrazów ukazuje rozcięte pośrodku przedstawienie Karty. Można to uznać za nawiązanie do praktyki artystycznej Lucia Fontany, który poprzez dziurawienie własnych monochromatycznych obrazów uzyskiwał efekt przestrzenności, przy okazji demaskując iluzję dotyczącą zamkniętej formy płótna, charakterystyczną zarówno dla malarstwa figuratywnego, jak i abstrakcyjnego. W przypadku Shabohina rozcięcie odnosi się jednak

bardziej do samej idei Karty Polaka jako dokumentu-fetyszu, który dla wielu osób jest obietnicą lepszej przyszłości, a jego uzyskanie często staje się dopiero początkiem skomplikowanej drogi migracji. Z kolei na innym pociętym płótnie artysta umieścił zdanie: „Co jest za fałszywym kominkiem" – fraza ta odnosi się do baśni o Pinokiu, który doświadcza jednego z pierwszych rozczarowań na swojej długiej i trudnej drodze, kiedy szuka jedzenia w kominku, który tak naprawdę nie istnieje. Kominek jest ułudą, tylko rysunkiem na ścianie.

Instalacja *Smuggling of Biomaterials (Car Door)* powstała w latach 2019–2020 we współpracy z Pawłem Matyszewskim – w drzwiach samochodu marki Fiat artyści ukryli kawałki mięsa. Odnosząc się do przemytu biomateriałów, w tym mięsa, którego przewóz przez granicę polsko-białoruską jest zakazany, pokazują dość drastyczny obrazek połączenia części maszyny z kawałkami zwierzęcych ciał. Tę pracę można czytać także jako komentarz do relacji geopolitycznych, stosunków władzy i szeregu regulacji, którym podporządkowana jest praktycznie każda żywa istota. Wpływ ograniczających nas reguł związanych z faktem istnienia państw narodowych i nienaturalnie wytyczonych granic staje się bardziej odczuwalny w sytuacji, gdy przemieszczenie się i zmiana miejsca zamieszkania jest z takich czy innych powodów bardziej koniecznością niż wyborem.

Obecnie Shabohin mieszka i pracuje pomiędzy Mińskiem, Poznaniem i Berlinem. W jego najnowszych pracach pojawia się sporo refleksji dotyczących białoruskich protestów odbywających się od sierpnia 2020 roku i ofiar drastycznie tłumiącej białoruską obywatelskość władzy (jak w serii *Martydrom*, 2020). Artysta kuratoruje i współkuratoruje wystawy poświęcone praktykom oporu i solidarności z toczącym się obecnie procesem rewolucyjnym w Białorusi, między innymi: *B.A.R. (Belarus. Art. Revolution)* w Kulturfabrik Moabit w Berlinie (2020) i *Every Day. Art. Solidarity. Resistance* w Mystetskym Arsenale w Kijowie (2021). W Polsce kontynuuje swoją działalność KALEKTAR[6]. W praktyce artystycznej Shabohin łączy dwie pozornie przeciwstawne postawy. Z jednej strony jest archiwistą, żmudnie i dokładnie gromadzącym dokumenty swego czasu, dbającym o to, żeby nawet najmniejsze skrawki łączyły się w całość obrazującą historię społeczeństwa i sztuki białoruskiej ostatnich dekad. Przenikanie i łączenie się poszczególnych cykli i prac Shabohina znajduje odzwierciedlenie w strukturze strony internetowej artysty[7]. Funkcjonuje ona jako archiwum i ilustruje jego twórczość nie tylko na poziomie treści, ale i formy. Sama w sobie stanowi kolejną wyjątkową i pieczołowicie skonstruowaną realizację artysty. Jednocześnie Shabohin pozostaje aktywistą, kwestionującym utarte szlaki i reguły, rządzące światem artystycznym, występującym przeciwko instytucjonalizacji i komercjalizacji sztuki, a także próbującym rozsadzić od środka skostniały system białoruskiej kultury oficjalnej.

–

6 Portal KALEKTAR: http://kalektar.org [dostęp: 28.07.2021].
7 Strona internetowa artysty: https://shabohin.com [dostęp: 28.07.2021].

Tekst: Maria Poprzęcka

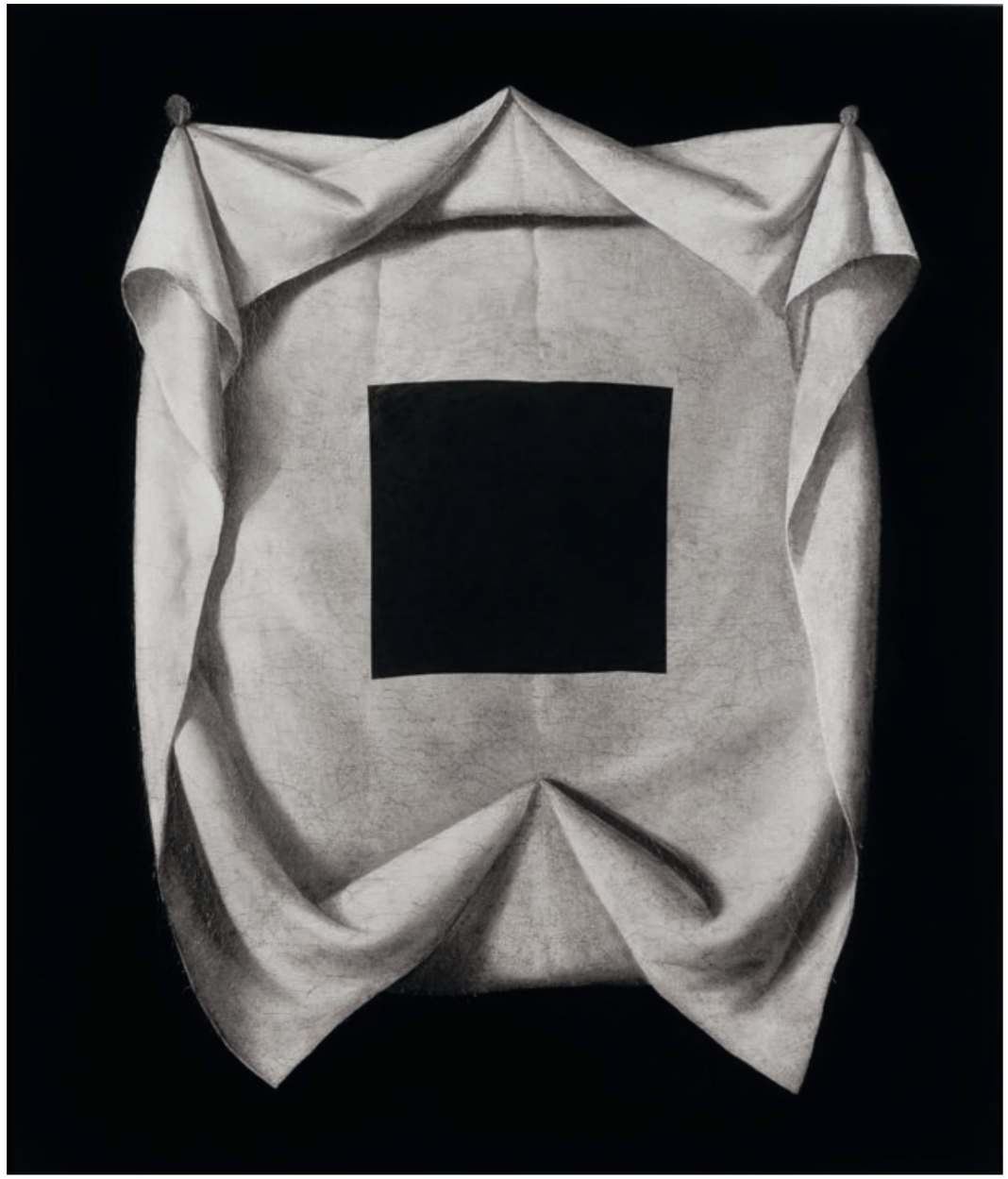
Malewicz i niecne procedery

Marcin Wicha, *Kierunek zwiedzania*
Karakter, Kraków 2021

„Historycy sztuki tak długo gadają o sztuce, aż zagadają ją na śmierć [...]. Zajęcie historyka sztuki to najniecniejszy proceder, jaki istnieje, bredzącego zaś historyka sztuki, a istnieją przecież wyłącznie bredzący historycy sztuki, należałoby przegonić batem, przegnać ze świata sztuki [...]. Kiedy słuchamy historyka sztuki, robi się nam niedobrze [...]. Ja w moim życiu mało czego nienawidziłem bardziej niż historyków sztuki...”[1].

Tak niezrównany w kunsztownej mowie nienawiści Thomas Bernhard daje upust obrzydzeniu do historii sztuki i jej uczonych przedstawicieli. Roznamiętniony hejt Bernharda znalazł twórcze rozwinięcie w *ein österreichisches Kunstidyll* znakomicie wczuwającego się w obłąkańczą bernhardowską frazę Jacka Dehnela: „To oni, między innymi, są winni temu, że ludzie oduczyli się spotykać z dziełami...”[2]. Do literackich głosów celnie lub ślepo wyrażanej niechęci do tej profesji można dodać także Zbigniewa Herberta utrwalającego wizerunek historyka sztuki jako tępego kancelisty w zarękawkach (inna rzecz, że Herbert czytał fatalne, przestarzałe książki).

1 Thomas Bernhard, *Dawni mistrzowie*, tłum. Marek Kędzierski, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 2005, s. 20–21.
2 Jacek Dehnel, *Krivoklat, czyli Ein österreichisches Kunstidyll*, SIW Znak, Kraków 2016, s. 107.



Jakub Woynarowski, *Veraicon 1*, wydruk pigmentowy, 73 × 63 cm
2014, z kolekcji Fundacji Sztuki Polskiej ING

Jako historyk sztuki, w pełni świadomy związanego z tym ryzyka, podejmuję się recenzji książki Marcina Wichy *Kierunek zwiedzania*, którą, wbrew pochwałom recenzentów, uważam za książkę chybioną. Jest mi przykro, bo Wicha udzielił mi wsparcia w zwątpieniu w dizajn. Prawdziwie wzruszył *Rzeczami, których nie wyrzuciłem*, znajdując język pozwalający opisać nieopisanie trudne doświadczenie, jakim jest „porządkowanie" przedmiotów pozostałych po najbliższych zmarłych. A tu nagle 250 stron o Malewiczu! Syndrom „książki po Nike", która musi uprawomocnić nagrodę?

„*Kierunek zwiedzania* nie jest literaturą faktu. Niektóre z opisanych sytuacji rzeczywiście się zdarzyły. Niektóre są dziełem wyobraźni. Niektóre się zdarzyły, ale zostały zmienione nie do poznania" (s. 258) – zabezpiecza się Marcin Wicha, z góry wytrącając z ręki broń ewentualnym krytykom marudzącym, że nie tak było, nie wtedy, tylko kiedy indziej, nie ten, tylko tamten… Ochrania się też od drugiej strony: „Pisząc fikcję, korzystałem z tekstów samego Malewicza, a także faktów oraz interpretacji przedstawionych przez badaczy jego twórczości" (s. 258). Co więcej, książka jest opatrzona wykazem źródeł cytatów i wcale pokaźną bibliografią – jedno i drugie w dużej mierze po rosyjsku, co, jak sądzę, budzi szacunek czytelników urodzonych po 1990 roku, dla których rosyjski jest językiem prawdziwie obcym. Jest i drobiazgowy spis treści. Ale spokojnie – tu nie będzie żadnego fact-checkingu. Historyk sztuki rozróżnia naukową monografię, popularną biografię i literaturę, nawet jeśli jej przedmiotem jest bardzo znany artysta.

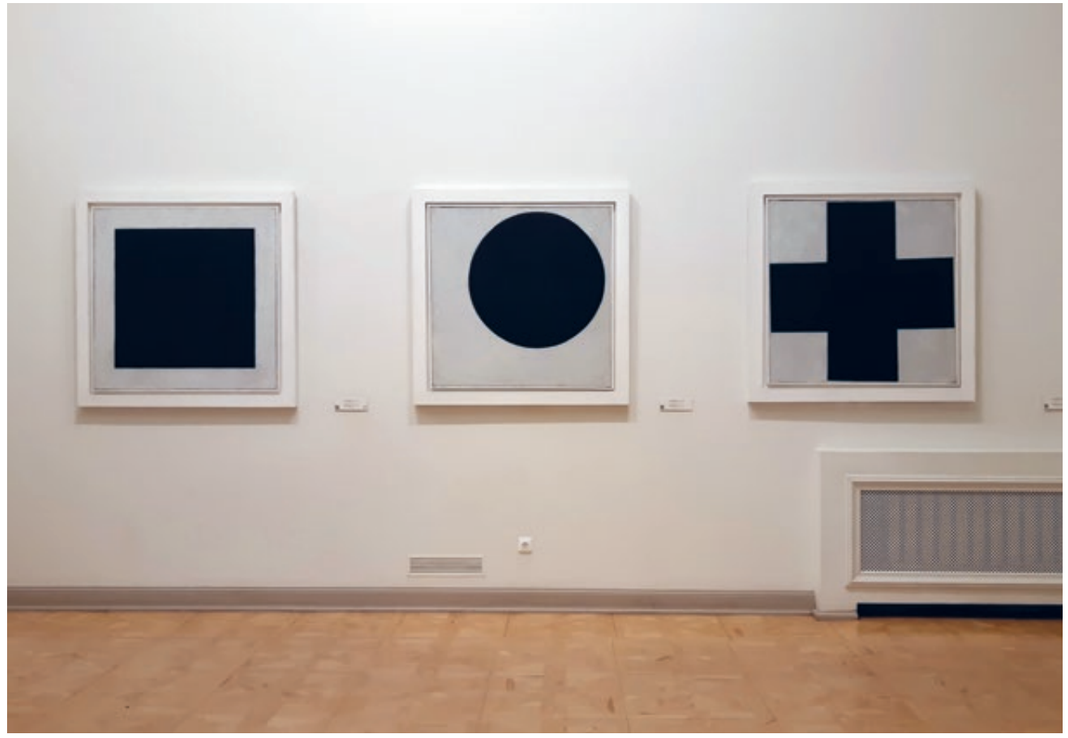
A więc książka o Kazimierzu Malewiczu. Każdy wie, że Malewicz to ten, co namalował *Czarny kwadrat na białym tle*. Jedyny chyba nowoczesny obraz o powszechnej rozpoznawalności, *Gioconda* XX wieku. Jedyny równie mocno obecny zarówno w ścisłym akademicko-muzealnym kanonie sztuki abstrakcyjnej, jak i w kulturze popularnej i dizajnie. Z jednej strony objawia się nam „oblicze nowej sztuki. Żywy kwadrat, wybraniec bogów. Pierwszy krok czystej twórczości w sztuce", z drugiej – kolczyki, pufy, tatuaże czy wreszcie oprotestowane przez mieszkańców czarne elewacje bieda-bloków na warszawskich peryferiach. W przeciwieństwie do rozgłosu, jaki zdobył *Kwadrat*, życie samego autora jest stosunkowo słabo znane. Rzecz jest więc do zrobienia, aczkolwiek niełatwo się pisze biografie artystów. Zaś Malewicz jest przypadkiem wyjątkowo trudnym. Piekielnie trudnym, zwłaszcza do przerobienia na wciągającą opowieść.

Marcin Wicha, *Kierunek zwiedzania*, Karakter, Kraków 2021

W dominujący na rynku biografistyki model „życie celebryty" – aplikowany zarówno na potrzeby polityków, sportowców, aktorów, jak i artystów – żywot Malewicza nijak się wpasować nie daje. Dysharmonia i dystans między wyboistymi koleinami życia a otchłanną przestrzenią biografii duchowej są nie do pokonania.

Malewicz dużo pisał, co wbrew pozorom zadania biografom nie ułatwia. Pisał futurystyczną „*zaumną* poezję", anarchistyczne manifesty, natchnione egzegezy swojej sztuki, rewolucyjne programy dydaktyczne, teoretyczne rozprawy, mesjańskie rozważania filozoficzno-religijne. Pisał językiem wolnym od reguł – tu należy wyrazić podziw dla tłumacza, Adama Pomorskiego, za oddanie „groteskowej kakofonii stylistycznej tekstów Malewicza"[3]. Co więcej, artysta zastawił zdradliwe pułapki na biografów w postaci dwóch autobiografii. Bardzo odmiennych, jako że pisanych w różnych okresach życia, w zmiennych kontekstach i w innym celu. Obie są sugestywnymi narzędziami automitologizacji twórcy. Łatwo im ulec i dać się zmanipulować. Swoje dołożyli akolici i wyznawcy.

3 [Adam Pomorski], *Nota edytorska*, [w:] Kazimierz Malewicz, *Wiersze i teksty*, wybór i oprac. Adam Pomorski, tłum. Agnieszka Lubomira Piotrowska, Adam Pomorski, Wydawnictwo Naukowe i Literackie Open, Warszawa 2004, s. 205.



Czarny kwadrat Kazimierza Malewicza w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu, 2019, źródło: Wikipedia / User Shakko (CC)

Książkę Marcina Wichy *Kierunek zwiedzania* wbrew pochwałom recenzentów uważam za książkę chybioną. Dwieście pięćdziesiąt stron o Malewiczu! Syndrom „książki po Nike", która musi uprawomocnić nagrodę?

Marcin Wicha to wie, a że wśród jego licznych talentów i umiejętności jest również projektowanie, nie wchodzi w tradycyjną narrację biograficzną, lecz proponuje poświęconą artyście wystawę. Skoro tak, to dlaczego nie zrobić po prostu wystawy? Monograficznej wystawy Malewicza? Najlepiej takiej od juweniliów po schyłek malowania. Przecież jego jedyna za życia przygotowana wystawa monograficzna miała miejsce w Warszawie – czyż nie pięknie byłoby do niej nawiązać? Pytanie prędko odsuńmy. Wobec muzealnych realiów, olbrzymich kosztów wystawienniczych blockbusterów, targów i szantaży związanych z wypożyczeniami obrazów, obstrukcji konserwatorskich, cen ubezpieczeń i transportu, komplikacji logistycznych pomysł na *musée imaginaire* jest jedyny i znakomity. Kłopot jednak z realizacją. Kłopot z tekstem, bo wystawa muzealna jest tu książką, kreacją werbalną, która w założeniu ma wizualizować „dzieło i życie". Dodajmy, że jest autonomicznym dziełem literackim, nie scenariuszem biograficznej ekspozycji.

Z początku koncepcja zdaje się prosta. Jesteśmy w muzeum biograficznym poświęconym Kazimierzowi Malewiczowi. Mamy tytułowy „kierunek zwiedzania" i odskocznie w postaci „wystaw towarzyszących". Czytelnik zostaje postawiony w roli widza, zaś autor – muzealnego oprowadzacza, który trzyma styl przewodnickiej gawędy: „Prosimy, prosimy, przechodzimy dalej…". Konwencja muzealnej wizyty w dalszym toku lektury się gubi, ale nie ma czego żałować, bo któż lubi być przydługo oprowadzanym turystą. Przewodnik przemienia się w narratora, który bardziej opowiada historie, niż pokazuje eksponaty. Ale nie zapomina, że publiczności nie można zanudzić, więc w młodość i pierwsze podejścia do malarstwa

Bartek Buczek, *Krakelura*, olej na płótnie, 70 × 70 cm
2013, fot. Barbara Kubska, dzięki uprzejmości artysty

artysty wkręca anegdoty w rodzaju opowieści o popisowo zżeranych przez Malewicza pieczonych kurach. W ogóle z tym łasuchem, tym „naszym Kazią", jesteśmy spoufaleni. Dzieciństwo Malewicza (który Wunderkindem nie był) i jego domyślnej relacji z ojcem poświęconych jest wiele stron (w czym w swojej recenzji Marek Bieńczyk chyba słusznie wyczuł ton autobiograficzny[4]).

Ale wróćmy na wystawę. Wchodzimy i okazuje się, że „kierunek zwiedzania" ma konwencjonalny układ chronologiczny. Po bożemu startujemy od urodzin artysty. I tu pierwsze zwątpienie. Na wstępie ekspozycji dokument, „metryka chrztu z mnóstwem pętelek i zawijasów. Urodził się w 1879 roku. Reszta historii utonie w zmyśleniach i domysłach. Niech ta data tkwi na początku jako znak dobrych chęci. «Urodził się w 1879 roku». A MOŻE JEDNAK W 1878?" (s. 13).

I tu bredzący historyk sztuki się buntuje. Niewielu artystów ma tak archiwalnie przebadane *pedigree*. Na potrzeby nieocenionej pracy Andrzeja Turowskiego *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje* (2002) została wykonana profesjonalna ukraińsko-rosyjsko-polska kwerenda, która pozwoliła zrekonstruować dzieje rodziny Malewiczów od XV wieku, z wyrysowanym drzewem genealogicznym włącznie. Oczywiście pisarz nie ma obowiązku uwzględniać zawiłych koligacji rodzinnych. Ale niech nie pisze o „zmyśleniach i domysłach". I może wyjaśni, co ma znaczyć „akt dobrych chęci", czyli przyjęcie roku narodzin artysty na „1879", natychmiast przekornie skontrowany: „A MOŻE JEDNAK 1878?". Czy autor puszcza do nas oko, że „aktem dobrej woli" akceptuje fakty, ale i tak będzie robił swoje, asekurowany z jednej strony bibliografią, z drugiej literackim glejtem? Chyba tak, gdyż rzeczywiście, podążając z „kierunkiem zwiedzania", oglądamy coraz więcej tego, co wymyślił autor książki, a coraz mniej tego, co zrobił i myślał Malewicz.

Kierunek zwiedzania to nie rozprawa doktorska, więc nie chodzi przecież o pominięcie najważniejszej, nie tylko z polskiego punktu widzenia, książki biograficznej o Malewiczu czy o swobodne podejście do faktografii. Na takich właśnie pretensjach najłatwiej ustrzelić historyka sztuki. Tak że nie ma co bronić Turowskiego, bo ten wybitny badacz awangardy żadnej obrony nie potrzebuje. Chodzi o manifestowaną w wielu miejscach tekstu nonszalancję wobec „naukowców", z których prac skądinąd garściami się czerpie. I nieukrywane

4 Marek Bieńczyk, *Wpadajcie z ruskim szampanem do Wichy*, „Książki. Magazyn do czytania" 2021, nr 2 (47), s. 90–91.

Jako że wśród licznych talentów i umiejętności Marcina Wichy jest również projektowanie, nie wchodzi on w tradycyjną narrację biograficzną, lecz proponuje poświęconą Malewiczowi wystawę. Pomysł na *musée imaginaire* jest jedyny i znakomity. Kłopot jednak z realizacją.

poczucie wyższości pisarza, który przecież nie jest niewolnikiem faktografii, dokumentacji i innego nudziarstwa. Wolno mu. Rzecz jednak w tym, że nudziarstwa wyłaniające się z lekceważonych dokumentów są bez porównania ciekawsze niż beletryzowane kawałki, nie mówiąc już o fikcyjnych dialogach, domyślnych rozmyślaniach czy szatkujących tekst śródtytułach, mających dynamizować narrację: „Proszę państwa, proszę państwa...". Stylizacje – a to na gadki dla turystów, a to na sensacyjny reportaż – rozumiem, tylko po co?

Gdy mieszamy prawdę i fikcję, można postawić pytanie: w imię czego? Aby zaintrygować czytelnika, bo zakładamy, że fakty mogą nużyć, a zmyślna fikcja zbliża do prawdy? Sprawić, żeby narracja była bardziej atrakcyjna, wartka, kolokwialna? Rozbujać opowieść emocjonalnie, zrytmizować krótkimi równoważnikami zdań, udramatyzować dialogami, ponaglić wykrzyknikami? A może po prostu zaproponować własną wersję znanej (lub nieznanej) historii? Książkę Marcina Wichy nazwałam chybioną, bo to, co jest w niej zmyśleniem, jest znacznie mniej intrygujące, atrakcyjne, dramatyczne od tego, co życie Malewicza i dzieje rosyjskiej awangardy nam ofiarowują. Stara prawda *la réalité dépasse la fiction* – rzeczywistość przewyższa fikcję – potwierdza się tu z całą mocą.

Dla przekonania do tej prawdy kilka kluczowych fragmentów książki. Na początek oczywiście *Czarny kwadrat*, ku któremu prowadzi na okładce (świetnej!) „kierunek zwiedzania". Wycieczka dociera do niego późno. Na dobre, dopiero gdy „w 1913 za Malewiczem chodzi czarny kwadrat". „Niczego nie odkryłem – pisał artysta, z czasem przydający coraz więcej sakralnej aury swemu dziełu – tylko noc odczułem w sobie i w niej dojrzałem to nowe, co nazwałem suprematyzmem. Wyraziło się ono czarną płaszczyzną, która utworzyła kwadrat"[5]. I dalej: „Ostrą granią dzielimy czas i stawiamy na pierwszej stronicy płaszczyznę w postaci kwadratu czarnego jak tajemnica, płaszczyzna patrzy na nas ciemnym, jak gdyby kryła w sobie nowe stronice przyszłości"[6]. Marcin Wicha ów zmityzowany czas, gdy artysta „noc odczuł w sobie" i niczym Stwórca dzielił czas ostrą granią, inscenizuje jako performans, odgrywany przez malarza podśpiewującego: „Mam dla ciebie czarne łóżeczko. Przyjdź, bo czekam [...]. Przyjdź, przyjdź, już przyjdź" (s. 97).

Rozumiem chęć ucieczki przed Malewiczowską niegramatyczną afektacją i religijną frazeologią. Wybieram jednak elukubracje artysty. Po prostu dlatego, że mają moc autentyku. Wraca pytanie: dlaczego ponad tekst źródłowy – a w wypadku Malewicza-poety doprawdy jest w czym wybierać – przedkłada się własne, w inny sposób, lecz nie mniej egzaltowane frazy? „Wyobrażam sobie światy niewyczerpanych form niewidzialnych"[7] – pisze Malewicz. Czy można wymyślić lepsze zdanie? Albo sądzić, że się wymyśliło lepsze?

Przykład drugi – stulecie *Czarnego kwadratu*. Już w 2012 roku na YouTubie pojawił się „niemożliwy projekt" – *MCMXV Tribute to Malevich*; dla uczczenia stulecia powstania *Czarnego kwadratu* na całym świecie miało pojawić się 1915 *Czarnych kwadratów* w postaci serii wielkich banerów z czarnym kwadratem umieszczanych w przestrzeni publicznej. Wiele z nich możemy zobaczyć w formie komputerowych symulacji konfrontujących „wybrańca bogów" z krajobrazami miejskich peryferii i poboczami autostrad. Na luksusowym podmoskiewskim osiedlu powstałym na miejscu pochówku artysty (oczywiście nazwanym „Malewicz") dla uczczenia stulecia *Czarnego kwadratu* wzniesiono okazały monument, przedstawiający artystę malującego czarny kwadrat wypadający z białych ram. O wielkich wystawach monograficznych (między innymi w Tate Modern), imponujących katalogach, uczonych publikacjach, polemikach, artystycznych akcjach, jak i przewrotnych dekonstrukcjach Malewiczowskich mitów nie wspominając. Działo się w muzeach, w sztuce, w nauce, w popkulturze. Ciekawie się działo. Natomiast Wicha ofiarowuje nam satyryczną scenkę z gazetowej redakcji, godną Michaiła Zoszczenki (tylko Zoszczenko lepiej by to napisał). Młody adept dziennikarstwa przebąkuje, że jest stulecie *Czarnego kwadratu*. I żeby może coś dać, bo odkryto, że pod czarnym kwadratem coś jest... Znów podkreślam – nie chodzi o belferskie poprawianie faktografii (bo tu nic się nie zgadza). Szkoda, tyle się w 2015 roku wokół Malewicza wydarzyło rzeczy ważnych i wariackich, a dostajemy mało zabawną kpinę z wyimaginowanej redakcyjnej rozmówki, okraszonej dowcipami o *Kwadracie* wiszącym do góry nogami i odkrytej inskrypcji: „Bitwa Murzynów w jaskini".

W miarę postępowania zgodnie z „kierunkiem zwiedzania" Malewicza jest coraz mniej.

5 Cyt. za: Andrzej Turowski, *Supremus Malewicza*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 44.
6 Kazimierz Malewicz, *Rodowód suprematium*, [w:] tegoż, *Wiersze i teksty*, dz. cyt., s. 70.
7 Kazimierz Malewicz, *Artysta*, [w:] tegoż, *Wiersze i teksty*, dz. cyt., s. 37.

Nadchodzi wojna i rewolucja. Ekspozycja przyjmuje formy multimedialne, zresztą coraz rzadziej jest przywoływana jako rama prezentacji. Autora porywa historia rosyjskiej awangardy, prowadząca od entuzjastycznego akcesu artystów do rewolucji po ich rychłe odrzucenie przez władze bolszewickie, zakończone tragicznymi represjami lat 30. Narracja – może by oddać charakter zdarzeń – staje się coraz bardziej rwana, niespokojna, czasowo i gatunkowo pomieszana. Gęsto przetykana dokumentami prawdziwymi i zmyślonymi, różnej wagi i objętości. Hasłowe akapity obok rozlewnych opowieści, jak ta o szwagrze Malewicza, malarzu Jewgieniju Kacmanie, banalnie ujęta w stereotypie biograficznym Mozart i Salieri – geniusz i miernota. Dużo cytatów: Erenburg, Majakowski, Strzemiński, Łunaczarski, wreszcie trochę samego Malewicza, ale raczej urzędowego niż natchnionego. Coraz więcej wtrąceń i wykrzykników.

Próba demityzacji artysty jest pełna wahań i lęków. Gdy szpila już, już ma dźgnąć balon, prowadząca ją ręka cofa się, opada. Czekamy na wielkie BUM! – a tu cisza. Bo jednak Malewicz jest wielki. Wicha się z tą wielkością boryka – tu się spoufala, tu wielbi, tu się buntuje, tu ośmiesza.

No i są jeszcze „wystawy towarzyszące". Jedną jest wizyta autora we współczesnej Moskwie. W trybie dziennikarskiej sensacji autor opisuje wrażenia z Nowej Tretiakowki, gdzie po dziesiątkach lat magazynowego wygnania wspaniale prezentuje się rosyjska awangarda. No i tam czeka cel pielgrzymki – *Czarny kwadrat*. „Powierzchnia przypomina grzbiet krokodyla czy obszar dotknięty suszą" (s. 111). Archeologię *Kwadratu*, jego podskórne warstwy dawno temu, w latach 90. ubiegłego wieku, objawiła konserwacja. Wtedy było to wielkie wydarzenie, odbywały się naukowe konferencje, publikacje, pokazy. W trakcie prac laboratoryjnych odkryto w podczerwieni, że pod czarnym kwadratem na białym tle kryją się barwne, suprematystyczne kompozycje o rozbudowanym układzie, dalekim od „zerowego" minimalizmu finalnego dzieła. To była nie tylko konserwatorska sensacja. To była zmiana statusu obrazu. Rzekomo powstała w wyniku mistycznego olśnienia *tabula rasa* malarstwa, okazała się wielokrotnie przepracowywanym palimpsestem. Fatalny stan płótna objawił tragiczny konflikt metafizycznego przesłania i fizycznego, zniszczalnego nośnika. Największy konflikt przenikający sztukę i myśl Malewicza. Dramatyczną krakelurę starannie odtworzył malarz Bartek Buczek w obrazie będącym jednym z niezliczonych hołdów złożonych *Kwadratowi* na jego stulecie.

W swym czasoprzestrzennym rozbuchaniu i rozstrzeleniu wirtualna wystawa kreowana przez Wichę niespodziewanie przypomina moskiewskie Muzeum Majakowskiego, chociaż tam właśnie kierunku zwiedzania brak. Niczym eksplozją bomby wypatroszone wnętrze kamienicy wypełniają ateketoniczne konstrukcje, rampy, pochylnie, kładki, podesty. Widz krąży niepewnie w chaosie rozsypanych zdjęć, książek, gazet, druków, manuskryptów, gdzieś w kącie miga film z Lili Brik. Do Majakowskiego taka rewolucyjna rozwałka pasuje. Ale nie do metafizycznego „budowniczego świata", jakim był Malewicz.

Kierunek zwiedzania ciągle kluczy między zmyśleniem a prawdą. Jest to dobrym prawem pisarza. Nie podzielam kategorycznego sądu, że „tylko prawda jest ciekawa". Zmyślenie bywa nadzwyczaj ciekawe. Ale jedno i drugie może być też nudne i jałowe. Decyzja, co wziąć z życia, a kiedy popuścić wodze fantazji, należy do pisarza. W książce wiele z tych decyzji jest niezrozumiałych czy nietrafionych. Niewykorzystane sytuacje dramaturgiczne, przepuszczone pisarskie okazje, wreszcie – nie bójmy się, to żaden wstyd – stracona szansa przybliżenia polskiemu czytelnikowi tego niezwykłego fenomenu, którym była rosyjska awangarda. Konfrontacja zbyt często wypada na niekorzyść autorskiego zmyślenia.

„Nigdy nie nauczył się malować rąk. Prawa jest trochę za długa. Sztywna, jakby w rękawie tkwiły kawałki drewna. Dobrze, że przynajmniej dłoń jakoś wygląda. Nie grozi nikomu. Nie wskazuje, nie podpiera się, nie zasłania. Odwiódł kciuk. Ułożył palce w kąt prosty" (s. 210) – Wicha skrupulatnie rejestruje „renesansowy", późny autoportret Malewicza. „Archetypicznym gestem rozłożonej dłoni prezentuje nieobecny Kwadrat, tak jak Hodegetria na ikonach ruskich wskazywała swego Syna i wytyczała Drogę"[8] – pisze o tymże geście malarza Andrzej Turowski. Zaprawdę, wiedza historyka sztuki nie przeszkadza. Czasem pozwala zrozumieć rzeczy niezrozumiałe. Otwiera horyzonty, a nie zamyka je.

Zachowując samokrytyczną czujność, można w tym miejscu pytać, czy to nie typowe mękolenie historyka sztuki, niezdolnego wyrwać się spod presji źródeł, faktów i profesjonalnych opracowań. Może właśnie taki był cel autora – przekłuć metafizyczny balon, jaki nad swą sztuką nadął Malewicz, a potem do gigantycznych rozmiarów rozdęli jego liczni apologeci?

8 Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, TAiWPN „Universitas", Kraków 2002, s. 22.

Elżbieta i Emil Cieślarowie, *Trumna Malewicza*, malowane drewno, 8 tekturowych plansz papier fotograficzny, 1979–1993, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

W tej książce – przekombinowanej, stylistycznie pretensjonalnej – znajdujemy proste chwile wytchnienia. Marcin Wicha staje się sobą, gdy jakiś drobiazg pociąga za sobą dużą glosę, jak piękny fragment o drzeworycie sztorcowym. Gdy czuć realia warsztatu, namacalność tworzywa, pracę ręki. Tu Wicha za nikim niczego nie powtarza, ale i nie zmyśla.

Grzegorz Drozd, *Uniwersal*, 2010
fot. Grzegorz Drozd

Proszę bardzo, ale jeśli tak, to ta próba demityzacji artysty jest pełna wahań i lęków. Gdy szpila już, już ma dźgnąć balon, prowadząca ją ręka cofa się, opada. Czekamy na wielkie BUM! – a tu cisza. Bo jednak Malewicz jest wielki. Wicha się z tą wielkością boryka – tu się spoufala, tu wielbi, tu się buntuje, tu ośmiesza. Raz trywializuje, raz uwzniośla, kiedy indziej każe artyście współczuć. Malewicz za nim chodzi. Malewicz go męczy. Próbuje go pochwycić, przyszpilić, rozgryźć, ale mu się nie udaje. Nic dziwnego. To twardy typ.

W tej książce – przekombinowanej, stylistycznie pretensjonalnej – znajdujemy proste chwile wytchnienia. Marcin Wicha staje się sobą, gdy jakiś drobiazg pociąga za sobą dużą glosę, jak piękny fragment o drzeworycie sztorcowym. Napisany z czułością i znajomością rzeczy. Albo o kopiowaniu. Albo gdy mowa o farbie jako żywej, cielesnej materii. O szukaniu czerni przez ucieranie popiołu, smoły, sadzy, prochu ze spalonych kości, tłustego osadu z klosza lampy naftowej. Gdy czuć realia warsztatu, namacalność tworzywa, pracę ręki. Tu Wicha za nikim niczego nie powtarza, ale i nie zmyśla. Wie, jak zrobić czerń matową, chropawą, bez glansu. Jako grafik i projektant oddaje cześć El Lissitzkiemu. Wie też, jak duszno bywa pośród betonowych bloków. Pretekst w osobie Malewicza jest tu całkowicie zbędny.

„Podręczna definicja dobrej biografii mogłaby brzmieć: to taka, z której ni w ząb nie mogą skorzystać autorzy Wikipedii”[9] – taki lead wprowadza w recenzję książki Wichy autorstwa Marka Bieńczyka. A może jednak na odwrót – może właśnie powinni móc korzystać! Lotnym esejom to skrzydeł nie podetnie, a czytelnikom (liczniejszym) Wikipedii oczyści trochę głowy z bredni i fejków.

„Wpadajcie z ruskim szampanem do Wichy” – zachęca Bieńczyk. Malewicz i *sowietskoje igristoje*? Nigdy! Jeśli pić, to tylko Absolut. ABSOLUT.

–

9 Marek Bieńczyk, dz. cyt., s. 90.

Tekst: Jan Sowa

Na cmentarzu marksizmu

Goshka Macuga, *Śmierć marksizmu*
Gdańska Galeria Miejska 2
4 maja – 27 czerwca 2021
kuratorka: Patrycja Ryłko

1.

„Ruszymy z posad bryłę świata…" Ten znany fragment wyklętego dzisiaj hymnu rewolucjonistów to jeden z ostatnich śladów determinacji i wiary przenikających niegdyś środowiska postępowe. Na przestrzeni wielu stuleci, bo już od zarania kapitalistycznej nowoczesności w wiekach XVI i XVII konfrontowały się one z siłami państwa oraz kapitału dążącymi do powstrzymania emancypacji i utrwalenia podporządkowania. Religijni radykałowie, zbuntowani chłopi, piraci, dezerterzy, sufrażystki, niewolnicy, spiskowcy, niedoszli królobójcy, miejski i wiejski proletariat oraz wiele innych grup walczyło o lepszy świat, w którego możliwość uparcie wierzyło pomimo wszystkich przeciwności losu i zabiegów władzy. A ta nie tylko bezwzględnie broniła *status quo*, ale robiła, co mogła, aby zdusić w zarodku wszelkie przejawy radykalnej wyobraźni.

Karol Marks w *Przedmowie* do *Przyczynku do krytyki ekonomii politycznej* twierdził, że „ludzkość stawia sobie zawsze takie zadania, które jest

Goshka Macuga, *Karol Marks*, guma, żywica, 2016
fot. Lucyna Kolendo, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

Goshka Macuga, *Śmierć marksizmu*, widok wystawy, fot. Lucyna Kolendo, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

w stanie rozwiązać”[1], jednak historia karlejącego radykalizmu pokazuje raczej coś odwrotnego: możliwości walki o lepszy świat nigdy nie były tak duże jak dzisiaj, a ewentualne kary za bunt równie mało dotkliwe, tymczasem współczesne ruchy postępowe są tylko cieniem swojej przeszłości. W czasach, gdy nie istniały tanie linie lotnicze – a nawet żadne linie lotnicze – gdy pociągi nie jeździły szybciej niż 60 kilometrów na godzinę, gdy jedynym w miarę dostępnym środkiem indywidualnego transportu był osioł, przemierzenie Atlantyku zajmowało kilka tygodni, a największym osiągnięciem w dziedzinie telekomunikacji był zainaugurowany w 1858 roku transkontynentalny telegraf, ruch robotniczy powołał do życia swoją pierwszą Międzynarodówkę. Widmo komunizmu, na rzecz którego działała, przez kolejne stulecie nawiedzało światową burżuazję na jawie i w najbardziej dręczących koszmarach sennych. Dzisiaj, gdy nawet osobę zarabiającą płacę minimalną stać na dostęp do technologii pozwalających natychmiast komunikować się z dowolnymi zakątkami planety, języków obcych naucza się w szkołach publicznych, a podróżowanie stało się tańsze i łatwiejsze niż kiedykolwiek wcześniej, ruchy postępowe pogrążone są w marazmie i depresji, a okrzykiem: „Rewolucja!” można wywołać co najwyżej kpiny pewnych siebie kapitalistów oraz ich medialno-akademickiej gwardii.

Dlaczego się tak stało? Marks ufundował swoje myślenie na temat dynamiki kapitalizmu na dialektyce jego wewnętrznych sprzeczności. Widział je w różnych obszarach funkcjonowania społeczeństw kapitalistycznych: burżuazja nie jest w stanie kontrolować żywiołów społeczno-kulturowej zmiany przez nią samą wywołanych; to znana z *Manifestu komunistycznego* metafora czarnoksiężnika pokonanego przez żywioły, które sam powołał do istnienia – rynkowa rywalizacja kapitalistów sprawia, że stopa zysku asymptotycznie dąży do zera, co podważa dalszy sens kapitalistycznej produkcji, a wielki przemysł, skupiając ogromne masy robotnicze w fabrykach, sam stwarza warunki ich antykapitalistycznej organizacji. Wbrew temu, na co wskazują tyleż złośliwe, co mało trafne interpretacje, nie oznacza to bynajmniej żadnego determinizmu: nie jest tak, że zdaniem Marksa z kapitalizmu koniecznie musi samo wyłonić

1 Karol Marks, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*, tłum. Edward Lipiński, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 13, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 9.

W łańcuchu wewnętrznych sprzeczności kapitalizmu diagnozowanych przez Marksa są też słabsze ogniwa, a szczególnie problematyczne wydaje się przekonanie Marksa o immanentnie wbudowanej w proletariat tendencji do antykapitalistycznej, kolektywnej mobilizacji.

Goshka Macuga, *Śmierć marksizmu. Kobiety wszystkich krajów, łączcie się*, tapiseria wełniana, 2013, dzięki uprzejmości Contemporary Art Center Collection w Rydze fot. Lucyna Kolendo, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

się coś lepszego, bo taka jest „logika procesu dziejowego”, ale tylko tyle, że kapitalizm rozsadzany jest od wewnątrz przez własne sprzeczności; zmiana na lepsze musi być dziełem kolektywnego podmiotu celowo walczącego o ową zmianę, co do czego Marks nie miał złudzeń.

Taka diagnoza w dużej mierze jest prawdziwa i widzimy regularnie, jak kapitalizm sam niszczy podstawy swojego istnienia – w tym stuleciu doświadczyliśmy tego przy okazji kryzysu zadłużenia hipotecznego w 2008 roku, kiedy państwo musiało ratować implodujący rynek (sic!). Najbardziej dojmującą ilustracją samobójczej logiki kapitalizmu jest bez wątpienia destrukcja środowiska naturalnego, która może położyć kres nie tylko akumulacji kapitału, ale w ogóle życiu, jakie znamy. W łańcuchu wewnętrznych sprzeczności kapitalizmu diagnozowanych przez Marksa są też jednak słabsze ogniwa, a szczególnie problematyczne wydaje się przekonanie Marksa o immanentnie wbudowanej w proletariat tendencji do antykapitalistycznej, kolektywnej mobilizacji. Wszystko wskazuje raczej na to, że rewolucyjno-wspólnotowe nastawienie dziewiętnastowiecznego proletariatu, który znał Marks, nie było wcale pochodną jego masowej organizacji przez nowoczesny przemysł (skupienie robotniczych mas w przestrzeni fabryk, gdzie mogły się one komunikować i organizować), ale raczej rodzajem historycznego rezyduum, podmiotową inercją wynikającą ze wspólnotowego charakteru przednowoczesnego życia i jego *customs in common*, aby użyć zgrabnego pojęcia zaproponowanego przez E.P. Thompsona. Robotnicy i robotnice buntowali się przeciw kapitalizmowi, bo ukształtowały ich przedkapitalistyczne reguły wspólnotowej solidarności, wzajemnych zobowiązań i specyficznej równości, z którymi kapitalizm wchodził w konflikt. Dopóki wśród miejskiego proletariatu dominowała napływowa ludność wiejska, owa przednowoczesna wspólnotowość była w naturalny sposób kultywowana, gdy jednak większością stał się proletariat powstały z reprodukcji miejskiej klasy robotniczej, dominująca forma podmiotowości zaczęła być interpelowana przede wszystkim przez liberalne reguły życia społecznego z ich indywidualizmem i egoizmem na czele.

Dzisiaj w zaawansowanych społeczeństwach kapitalistycznego rdzenia – zwanych czasem Zachodem lub Globalną Północą – masy pracujące, ukształtowane podmiotowo przez liberalny kapitalizm, dokonały wyboru: zamiast zjednoczyć się w walce o wywłaszczenie bogatych elit, postanowiły przy pomocy politycznego aparatu państwa domknąć granice, aby nie dzielić się resztkami państwa dobrobytu z jeszcze biedniejszymi mieszkańcami peryferii (czyli tak zwanego Globalnego Południa). Wyjaśnienia tego stanu rzeczy odwołujące się do takich kategorii popmarksizmu jak „fałszywa świadomość” są, moim zdaniem, równie mało przekonujące jak próby tłumaczenia nazizmu zaczarowaniem dobrych mas

przez złego Hitlera. O wiele trafniejsza wydaje mi się opinia Wilhelma Reicha, która znalazła później twórczą kontynuację w koncepcji produktywnego pragnienia Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego: masy chciały faszyzmu. Tak samo dzisiaj masy chcą ksenofobii i szowinizmu, a nazwą owego pragnienia jest „populizm". Przy czym pragnienie jest, rzecz jasna, efektem społecznej i jak najbardziej materialistycznej produkcji; nie chodzi tu bynajmniej o jakąś złą „naturę ludzką" czy konieczny „autorytaryzm robotniczych mas". W tym sensie populizm jest produktem neoliberalizmu. Jego rozwój sprawił, że wspólnotowość i solidarność zastąpione zostały indywidualizmem i egoizmem. W efekcie marksizm, który w XIX wieku był prawdziwy zarówno strukturalnie, jak i fenomenologicznie – to znaczy trafnie tłumaczył, co działo się z kapitalistycznymi społeczeństwami, oraz

W prezentowanych pracach silnie obecny jest wątek feministyczny, który odczytać można jako być może polemikę, a przynajmniej uzupełnienie marksizmu o nieobecną w nim źródłowo kwestię kondycji kobiet. Taka interpretacja, chociaż możliwa, wydaje mi się jednak zbyt prosta, a przez to nietrafiona.

odpowiadał wewnętrznemu doświadczeniu wyzyskiwanych robotników – dzisiaj jest co prawda nadal prawdziwy strukturalnie, przestał jednak korespondować ze strukturą uczuć proletariatu w rozwiniętych krajach centrum: nie chcą one wcale rewolucji i wywłaszczenia bogatych, ale zamknięcia granic, otwarcia centrów handlowych i igrzysk w stylu Euro 2020.

2.

Tak wygląda mniej więcej krajobraz śmierci marksizmu, w który wpisuje się wystawa Goshki Macugi w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Rozbite lustro witające widzów naprzeciw drzwi wejściowych do galerii (*Rysunek nr 4. „Tor ruchu punktu" według K. Malewicza*) dobrze oddaje owo rozproszenie i indywidualizację, które zastąpiły dawną jedność i solidarność ruchu robotniczego. Rozglądając się po pierwszej sali, gdzie umieszczono większość z 16 prac składających się na wystawę, najpierw można odnieść wrażenie, że artystka wpisuje się w popularną krytykę marksizmu jako autorytarnego prądu ideowego i politycznego, który był ślepy na opresję i niesprawiedliwości obecne w obrębie samego ruchu komunistycznego. W prezentowanych pracach silnie obecny jest bowiem wątek feministyczny, który odczytać można jako być może polemikę, a przynajmniej uzupełnienie marksizmu o nieobecną w nim źródłowo kwestię kondycji kobiet. Swoimi kolażami, w których artystka w zdjęcia przywódców rewolucji październikowej wkleja postacie kobiece (*Lenin przemawia do żołnierzy przed moskiewskim teatrem Bolszoi*, *Spokojny spacer brzegiem kanału Wołgi*, *Zebranie petersburskiego oddziału Związku Walki o Wyzwolenie Klasy Robotniczej*), Macuga zdaje się dyskutować z centralnym dla ortodoksyjnego marksizmu przekonaniem o nadrzędnym charakterze konfrontacji pracy z kapitałem. W takiej optyce śmierć marksizmu byłaby warunkiem możliwości narodzin feminizmu. W ten sposób można by spojrzeć na pracę, od której swoją nazwę wzięła wystawa Macugi – wełnianą tapiserię z 2013 roku zatytułowaną *Śmierć marksizmu. Kobiety wszystkich krajów łączcie się*. Widzimy na niej kobiece postaci zgromadzone wokół grobu Marksa na cmentarzu Highgate w północnym Londynie podczas czegoś w rodzaju rytuału przypominającego trochę czuwanie, a trochę egzorcyzmowanie zmarłego rewolucjonisty. Jedna z kobiet czyści miotełką nagrobek, co przywodzi na myśl zamiatanie Karl-Marx-Platz przez Josepha Beyusa 1 maja 1972 roku.

Taka interpretacja intencji i znaczenia wystawy Macugi, chociaż możliwa, wydaje mi się jednak zbyt prosta, a przez to nietrafiona. Bez wątpienia Macuga – pracująca przecież nie po raz pierwszy z problemami rodzącymi się na przecięciu marksizmu i feminizmu – zdaje sobie sprawę, że w drugiej połowie XX wieku wiele działaczek i filozofek feministycznych, od Selmy James i Mariarosy Dally Costy po Sylvię Federici, wypracowało inspirującą intelektualnie i zaangażowaną aktywistycznie fuzję marksizmu i feminizmu, pokazując, że proste przeciwstawianie tych tradycji myślenia oraz walki ma mniejszy sens niż ich synteza. Poza tym trudno wyzbyć się poczucia emanującej z pracy Macugi melancholii. Nie ma w tym radości ze śmierci marksizmu – są raczej smutek i konsternacja, a opuszczony piknik na pierwszym planie sygnalizuje jakby wymuszoną ucieczkę. Podobnie zresztą jest z inną „pośmiertną" instalacją na cześć Marksa, a mianowicie z wykonanym z żywicy odlewem jego głowy, w którą wetknięte jak w wazon zostały ususzone kwiaty polne (*Karol Marks*, 2016). Daleko tu do triumfalizmu czy „feministycznej orgii" na trupie filozofa.

W moim odbiorze zarówno tytułowa tapiseria, jak i inne mniejsze realizacje nawiązujące do Marksa czy innych postaci z historii ruchu komunistycznego nabierają pełnego sensu w zestawieniu z pozostałymi realizacjami składającymi się na wystawę Macugi w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Prezentują one pewne spektrum ruchów i pozycji, które wyłoniły

Fryderyk Engels, Karol Marks, *Manifest komunistyczny*, źródło: Wikimedia Commons

się po śmierci marksizmu, za czyli po upadku imperium sowieckiego na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Bez wątpienia złamanie hegemonii komunistycznych patriarchów dało możliwość emancypacji innym, podporządkowanym podmiotom i grupom, jak na przykład kobiety czy młodzi ludzie tworzący dzisiaj radykalny ruch ekologiczny Extinction Rebellion (jest mu poświęcona tapeta z reprodukcją tapiserii *Od Gondwany do zagrożonego gatunku. Kto jest teraz diabłem?* z 2021 roku). Załamanie komunistycznej narracji postępowej doprowadziło jednak również do otwarcia prawicowo-reakcyjnej puszki Pandory, czego egzemplifikacją są między innymi doskonale udokumentowane na wystawie Macugi akty cenzury sztuki oraz ataki na artystów i artystki w III RP.

Prace poruszające tę ostatnią kwestię to bardzo dla mnie ciekawy fragment wystawy Macugi. Jest ich w sumie pięć: cztery litografie odnoszące się do najgłośniejszych ataków na sztukę współczesną w III RP (*Zła krew* dotycząca sztuki Katarzyny Kozyry, *Bo we mnie jest bunt* poświęcona Piotrowi Uklańskiemu i jego wystawie *Naziści* zdewastowanej przez Daniela Olbrychskiego, *Meteoryt w rękach posłów* dokumentujący zniszczenie rzeźby Maurizia Cattelana *La Nona Ora* przez prawicowych fanatyków i *Atak moherowych beretów* przedstawiający prześladowania Doroty Nieznalskiej za jej instalację *Pasja*) oraz ciągnąca się na wiele metrów (w materiałach GGM brakuje informacji o wymiarach pracy) *Tablica ogłoszeń* syntetycznie zbierająca informacje na temat wspomnianych powyżej spraw oraz wielu pomniejszych im podobnych (awantury wokół sztuki *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi, *Tęczy* Julity Wójcik i tym podobnych). Ktoś, kto nawet pobieżnie interesował się w ostatnich dekadach kondycją kultury w Polsce, nie odkryje w tych pracach zasadniczo nowych informacji, jednak liczba zgromadzonych przez artystkę materiałów robi piorunujące wrażenie – ilość przechodzi tu ewidentnie w jakość (a jednak Marks!), odsłaniając jednocześnie przytłaczający rozmiar nienawiści wobec współczesnej twórczości artystycznej w Polsce oraz jej kuriozalny czasem charakter. Brnąc przez to straszno-śmieszne archiwum, widzka na przemian czuje się jak Hunter S. Thompson w Las Vegas (*fear and loathing*) i wybucha śmiechem w reakcji na niewiarygodny wręcz bezsens i obskurantyzm niektórych inicjatyw antyartystycznych.

Prace Macugi poświęcone atakom na sztukę współczesną w Polsce to dobry przykład udanych badań artystycznych – tworzenia wiedzy przy połączeniu metod typowych dla sztuki i dla nauk społecznych. Za litografiami oraz *Tablicą ogłoszeń* stoi ogromny i systematycznie przeprowadzony przegląd prasowych dyskusji, który równie dobrze mógłby stanowić podstawę dla akademickich badań wykorzystujących takie typowe dla nich metody jak analiza treści czy krytyczna analiza dyskursu. Nigdzie nie znalazłem informacji, jak dużą część tej pracy badawczej wykonała sama artystka, a ile jej asystenci i asystentki, ale być może coś przeoczyłem w opisie prac. Tak czy inaczej mamy tu do czynienia ze świetnym przykładem praktyki, którą można by określić jako postartystyczną i która mogłaby spokojnie zaistnieć w kontekście akademickim czy aktywistycznym.

Oprócz wspomnianych powyżej realizacji na wystawie zobaczyć też można dowcipne, nieco postinternetowe wideo *W domu tragicznego poety*, w którym słynne psy (jak między innymi Łajka i Negro Matapacos znany z protestów w Chile z 2011 roku) odgrywają sceny z greckiej mitologii, a także trzy gipsowe rzeźby *Model dla modułu rodzinnego* oraz dwa niewielkie kolaże poświęcone postaci czeskiego voyeurystycznego malarza i fotografa Miroslava Tichego. Przyznam szczerze, że prace te, w mojej opinii, najmniej pasują do koncepcji całości, aczkolwiek można by zapewne i tutaj doszukiwać się jakichś relacji. Zwłaszcza wątek rodziny jest bardzo ciekawy, bo obok narodu i religii to jedyna forma kolektywnej tożsamości – i w pewnym sensie dobra wspólnego, jak uważają na przykład Michael Hardt i Antonio Negri – która przetrwała neoliberalną masakrę ostatnich dekad. To znamienne, że dopóki marksizm oraz towarzyszące mu formy walki

Tereny Stoczni Gdańskiej, fot. Jan Sowa

TEORETYCZNIE

Grzegorz Klaman, *Bramy*, fot. Aleksandra Litorowicz

NA CMENTARZU MARKSIZMU

Goshka Macuga, *Śmierć marksizmu*, widok wystawy
fot. Lucyna Kolendo, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

Załamanie komunistycznej narracji postępowej doprowadziło również do otwarcia prawicowo-reakcyjnej puszki Pandory, czego egzemplifikacją są między innymi doskonale udokumentowane na wystawie Macugi akty cenzury sztuki i ataki na artystów oraz artystki w III RP.

i organizacji zbiorowej, takie jak klasa czy związek zawodowy, miały się dobrze, a więc do lat 70. ubiegłego stulecia, prawicowy ekstremizm nie był zjawiskiem głównego nurtu. Podobnie zresztą w pierwszej połowie XX stulecia mobilizacja faszystowska wyrosła na trupie stłamszonych rewolucji początku wieku (od rewolucji 1905–1907 w imperium rosyjskim po powstanie Spartakusa w Niemczech, w którym zginęła Róża Luksemburg). Niewątpliwie rację miał więc Walter Benjamin, gdy twierdził, że faszyzm jest reakcją na porażkę rewolucji. Obraz świata po „śmierci marksizmu", jaki wyłania się z wystawy Goshki Macugi w GGM, bardzo dobrze potwierdza tę diagnozę.

3.
Jakby tego było mało, w Gdańsku można zobaczyć obecnie nie mniej dojmujący obraz śmierci marksizmu, a co więcej, sztuka jest tam również obecna w tle. Po obejrzeniu wystawy Goshki Macugi poszedłem na spacer po terenach byłej Stoczni Gdańskiej. Są mi one bliskie z dwóch powodów: jak pisałem niejednokrotnie, uważam pierwszą Solidarność z lat 1980–1981 za świetny przykład robotniczej samoorganizacji w imię ideałów socjalistyczno-komunistycznych (nie ma tu miejsca na szczegółowe uzasadnienie tej opinii, ale kto chce, może zajrzeć do mojej książki *Inna Rzeczpospolita jest możliwa*). Poza tym na terenach stoczni przez lata działał Instytut Sztuki Wyspa – organizacja, z którą byłem jakoś związany od samego jej początku (w 2004 roku brałem tam udział w projekcie

Dzisiaj z postępowości Solidarności i nawet z samej Stoczni pozostały wióry. Europejskie Centrum Solidarności jest wysublimowanym estetycznie mauzoleum owego ruchu, o którym nawet jeden z jego pracowników powiedział mi prywatnie, że PiS ma rację, kiedy określa je jako fabrykę wyalienowanych od reszty społeczeństwa liberalnych elit.

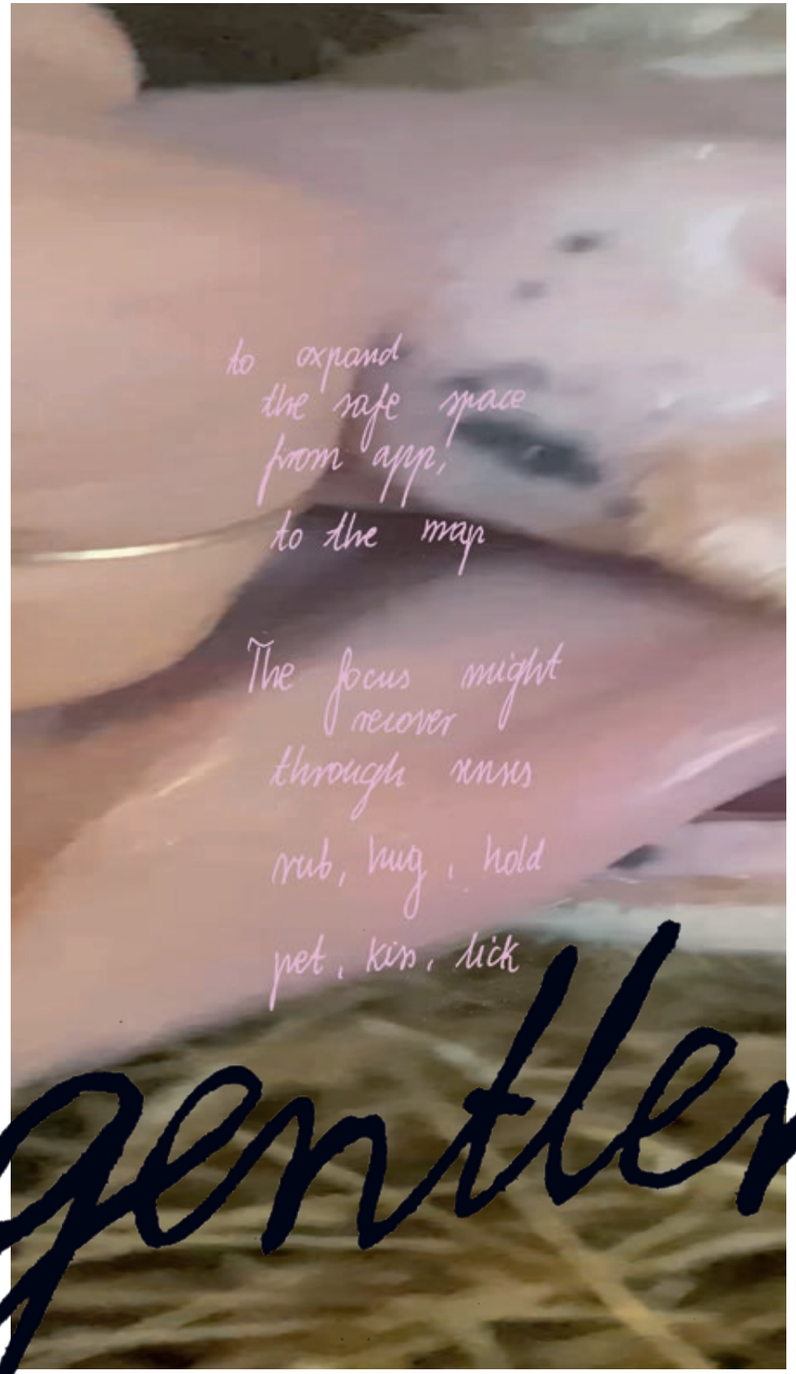
Janka Simona towarzyszącym otwarciu ISW: przez tydzień mieszkaliśmy na terenie instytutu, żyjąc według zaprojektowanych przez Simona zegarów pokazujących 28 godzin na dobę, co sprawiało, że tydzień miał tylko sześć dni). Wiele razy odwiedzałem później Wyspę albo jako uczestnik realizowanych tam działań, albo po prostu po to, aby zobaczyć pokazywane tam wystawy. Dzisiaj z tego wszystkiego – z postępowości Solidarności, radykalnego zaangażowania ISW i nawet z samej Stoczni – pozostały wióry. Europejskie Centrum Solidarności jest wysublimowanym estetycznie mauzoleum owego ruchu, o którym nawet jeden z jego pracowników powiedział mi prywatnie, że PiS ma rację, kiedy określa je jako fabrykę wyalienowanych od reszty społeczeństwa liberalnych elit. Stocznia właściwie znika, zastąpiona przez pozbawioną wyrazu, generyczną deweloperkę dla równie bezbarwnej nowej klasy średniej. Inspirowana Tatlinem instalacja Grzegorza Klamana, poprzez którą kiedyś wchodziło się na teren Stoczni, stoi w środku tego wszystkiego i wygląda nie jak sztuka, ale raczej jak fragment niszczejącego parku rozrywki z przewracającymi się ruinami rollercoastera (nie sposób nie pomyśleć o innej pracy Klamana, w której neon ze słowem „Idea" zainstalowano na kupie gruzu). Budynek Instytutu Sztuki Wyspa – dzisiaj NOMUS – został pięknie wyremontowany, jest jednak znamienne, że od strony dawnej Stoczni nie ma już do niego dostępu, bo odgradza go zabezpieczona z obu stron barierkami nowa ulica bez chodników i przejść dla pieszych.

Tak oto nie tylko na naszych oczach, ale nawet przy naszym udziale dokonała się najzwyklejsza w świecie gentryfikacja dawnych obszarów przemysłowych, z których wypchnięto nie tylko przemysł, ale również robotników. Krytyczna sztuka pokazywana w ISW odegrała w tym dokładnie taką rolę, jaką przypisuje jej standardowy scenariusz gentryfikacji opisany przez teoretyczki z obu stron barykady, Sharon Zukin i Richarda Floridę – podobnie jak wrzucane do szamba tabletki z bakteriami, które zjadają gówno, przerabiając je na energię cieplną, pomogliśmy kapitałowi strawić resztki przemysłowego świata i przerobić je na przytulne lofty dla klasy średniej. Przez cały ten czas, od roku 2004 do dzisiaj, wiedzieliśmy, jak się to odbywa, mówiliśmy i pisaliśmy o tym, ale jednocześnie sami pomagaliśmy się temu wydarzyć, i to w miejscu, które było świadkiem fantastycznej mobilizacji klas pracujących w imię bardziej sprawiedliwego i egalitarnego świata. Ktoś powie, że bez nas i tak wydarzyłoby się to samo. Być może, ale to trochę jak stwierdzić, że zabójca nie jest niczemu winien, bo jego ofiara i tak wcześniej czy później by umarła. Znaczenie pionierskiej kultury dla gentryfikacji jest dobrze udokumentowane – bez inicjatyw takich jak Instytut Sztuki Wyspa czy Kolonia Artystów teren byłej Stoczni Gdańskiej byłby zapewne trochę mniej atrakcyjny dla deweloperów, o czym zresztą oni sami i władze Gdańska dobrze wiedziały, bo i jedni, i drudzy byli systematycznie angażowani w proces tworzenia ISW.

Snułem się po tym przygnębiającym deweloperskim cmentarzu marksizmu – reklamującym się jako „Kultowa dzielnica" oraz „Najmodniejsza część Centrum" – i było mi trochę przykro, a trochę wstyd. Byliśmy głupi. Czy pośmiertny koszmar marksizmu, który właśnie przeżywamy, czegoś nas wreszcie nauczy?

–

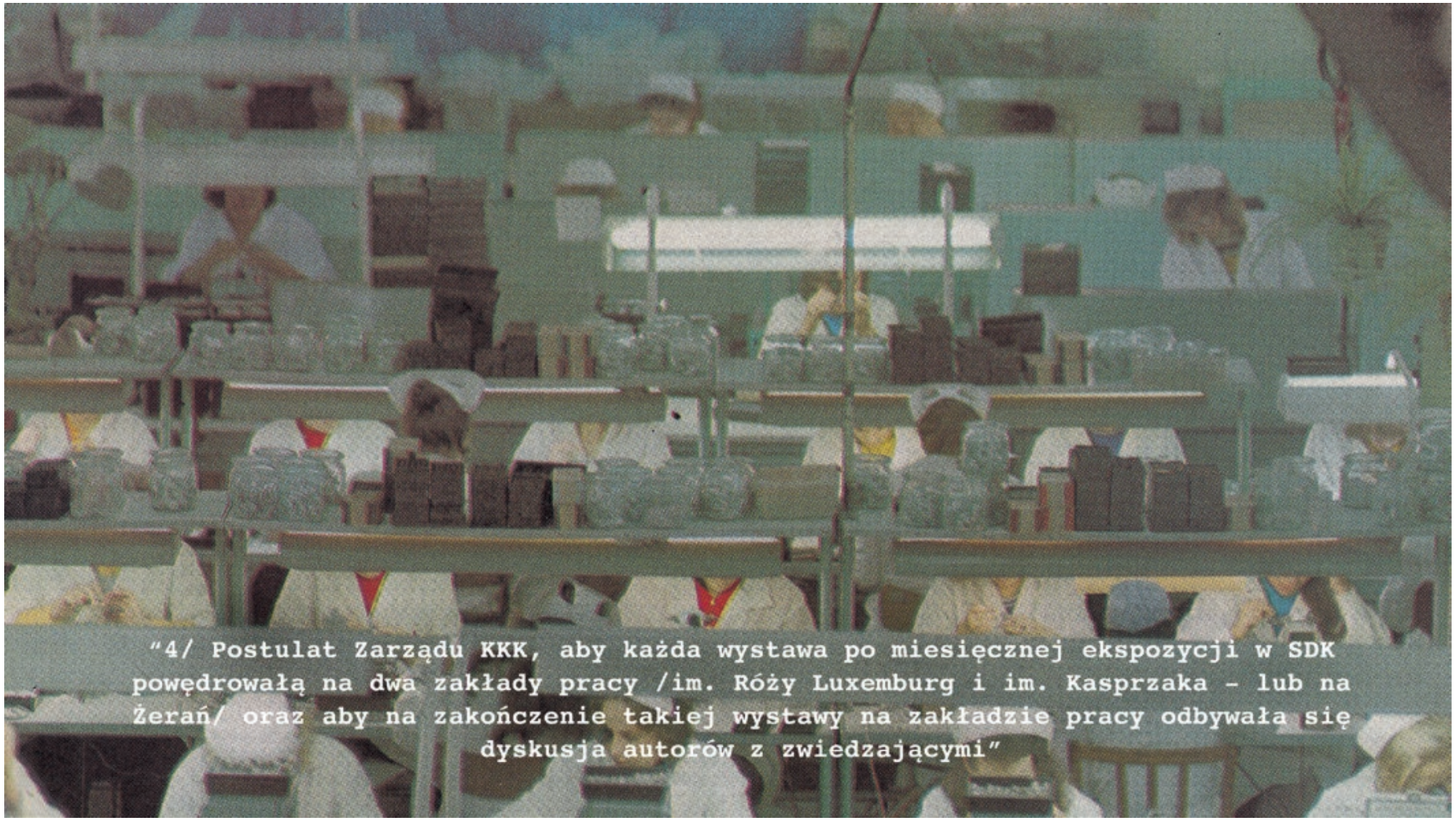
Weronika Wysocka



Weronika Wysocka, *The Gentleness of Respect with the Quality of Touch*, stopklatka, 2021

The gentleness of

Weronika Wysocka, *The Gentleness of Respect with the Quality of Touch*, stopklatka, 2021



Część kwerendy artystycznej poświęconej Galerii i Klubowi Krzywego Koła (w procesie)

Z Magdaleną Ujmą rozmawia Jakub Banasiak
Fotografie: Ewa Pasternak

Trzecia droga

Jakub Banasiak: Pochodzisz z Lublina. Zainteresowałaś się sztuką współczesną przez BWA Andrzeja Mroczka?

Magdalena Ujma: Nie, od zawsze miałam takie ciągoty. Wyrosłam w domu inteligenckim, mieliśmy albumy z malarstwem, które pasjami oglądałam. Pamiętam, jak któregoś razu moja mama powiedziała: „Słuchaj, ty będziesz krytyczką sztuki, bo masz bardzo zdecydowane poglądy na to, czy coś jest dobre, czy złe". Nie pamiętam, kiedy to było, ale raczej wcześnie, jeszcze w podstawówce. Potem poszłam do plastyka. Liceum plastyczne było dla mnie cholernie ważnym czasem. Rodzice lamentowali, że im się dziecko zmarnuje, tymczasem dziecko bardzo mocno wkręciło się w humanistykę. Były tam bardzo dobry język polski i świetna historia sztuki.

Pamiętasz, kto ją prowadził?

Jerzy Żywicki, wtedy młody historyk sztuki po Katolickim Uniwersytecie Lubelskim; robił wtedy doktorat. Jego działką były architektura i neogotyckie nagrobki na cmentarzu w Lublinie. Miał pasję. Przerabialiśmy program nie z nieśmiertelnego podręcznika *Sztuka i czas*, tylko według jego autorskiego programu. Właśnie wtedy zafascynowałam

Miejsce: BONOBO Księgarnia Kawiarnia Podróżnicza / Klub Alternatywy, Mały Rynek w Krakowie

W liceum czytaliśmy Rimbauda, ale też Becketta, bitników, Kerouaca, no i *Skowyt* Ginsberga. Pamiętam, że byłyśmy z koleżankami bardzo zajawione na późnego Lennona i zawzięcie go tłumaczyłyśmy. A że w szkole mieliśmy francuski zamiast angielskiego, to strasznie go kaleczyłyśmy.

się historią sztuki. Wyglądało to tak, że Żywicki rysował nam na tablicy „reprodukcje" i myśmy je przerysowywali. Miałam tak szczegółowe notatki, że potem właściwie nie musiałam się już uczyć do egzaminów na historię sztuki. To były lata 80., chodziłam do liceum w czasie największej smuty po stanie wojennym. Ta szkoła mnie uformowała. Dopiero później dowiedziałam się, że w tym czasie wiele działo się w lubelskim BWA. Po Żywickim uczył nas jeszcze Krzysztof Dąbek, który do tej pory pracuje w plastyku i jest jego dyrektorem. I to właśnie Dąbek zaprowadził nas do BWA przy Bramie Grodzkiej. Pamiętam, że zobaczyłam tam jakieś potworne, kretyńskie obrazy, kompletne patologie... Tak mi się wtedy zdawało. A to były po prostu obrazy Gruppy. Jednak wtedy było to dla mnie czymś niewyobrażalnie złym. Innym bardzo dobrym nauczycielem był Stanisław Bałdyga, grafik, brat Janusza Bałdygi. Z dzieciakami z pierwszej–drugiej klasy robił superfajne ćwiczenia. Tworzyliśmy farbami i cienkim pędzelkiem prace op-artowe, oparte na geometrii, rozmaitych modyfikacjach, wariacjach.

Czyli sztukę aktualną postrzegałaś jako kuriozalną. A co cię interesowało?

Jako zdolne dziecko, przechodziłam grzecznie kolejne fascynacje: wczesnym modernizmem, impresjonizmem, postimpresjonizmem... Wtedy byłam chyba właśnie na etapie postimpresjonizmu. Ale muszę zaznaczyć, że nigdy, ale to nigdy nie fascynowałam się Beksińskim ani Starowieyskim! A w moim środowisku były to wtedy fascynacje klasyczne.

Skoro byłaś w plastyku, to sama też musiałaś malować.

Tak, oczywiście! Starałam się wzorować na Gauguinie. Strasznie mnie korciło, żeby zdawać na akademię, ale bardzo się bałam. W plastyku zawsze byłam tą, która wolała pisać niż malować. Dopiero na sam koniec, w piątej klasie, strasznie się rozszalałam i machałam niezłe obrazy. Miałam charyzmatycznego nauczyciela malarstwa, Macieja Bijasa, który powiedział mi, że jak ktoś jest bardzo zainteresowany sztuką, to nie musi iść na akademię, tylko może kontynuować tę drogę bardziej teoretycznie. Poczułam wtedy wielką ulgę. Z mojej klasy na studia za pierwszym razem dostały się tylko trzy osoby – jeden kolega zdał na grafikę w Warszawie, jeden na polonistykę na KUL, no i ja – na historię sztuki na KUL. Poszłam tam, dlatego że rodzice zapowiedzieli, że nie sfinansują mi studiów poza Lublinem. A przymierzałam się do studiów orientalistycznych w Krakowie. Może bym je wybrała, ale tego roku nie było egzaminów.

Jak wspominasz studia?

Dostało się nas na pierwszy rok strasznie dużo i początkowo byłam bardzo rozczarowana. Nie było takiej atmosfery jak w plastyku, gdzie przeżyłam swoje lata formacyjne – dojrzewania w grupie, czytania poezji, wspólnych wyjazdów. Ale już w plastyku chodziłam do biblioteki KUL.

Bohema.

Bohemą bardzo się interesowaliśmy. Czytaliśmy Rimbauda, ale też Becketta, bitników, Kerouaca, no i *Skowyt* Ginsberga. Pamiętam, że byłyśmy z koleżankami bardzo zajawione na późnego Lennona i zawzięcie go tłumaczyłyśmy. A że w szkole mieliśmy francuski zamiast angielskiego, to strasznie go kaleczyłyśmy. A KUL szybko mnie rozczarował. Wykładowcy traktowali nas jak niedouczone dzieciaki, a myśmy naprawdę mieli niezłą wiedzę, bo egzaminy nie były proste. Wykładał tam Adam Zieliński, który ze złości, że nie znamy historii starożytnego Rzymu z właściwych, jego zdaniem, źródeł, rzucał w nas książkami... No proszę, doszło do wyznania w stylu uniwersyteckiego #metoo [*śmiech*]. Więc pierwsze lata to były dla mnie nuda i eskapizm.

Żadnych mistrzów?

To później. Bardzo ważną postacią była dla mnie profesor Agata Wolicka, specjalistka od teologii ikony, tłumaczka Paula Evdokimova, prowadząca wspaniałe wykłady z historii doktryn artystycznych. Elżbieta Grabska, która dojeżdżała z Warszawy, a także dojeżdżający z Krakowa profesorowie Jacek Woźniakowski i Tadeusz Chrzanowski. Za moich czasów, a był to przełom lat 80. i 90., Woźniakowski był już na emeryturze i prowadził tylko wykłady monograficzne, ale jeszcze się z nim zetknęłam. No i Małgorzata Kitowska-Łysiak, która była wówczas adiunktką. Wokół Agaty Wolickiej i Małgosi Kitowskiej stworzyliśmy grupę studentów i studentek, w której znaleźli się Piotr Kosiewski, Ryszard Kasperowicz i wiele innych osób, na przykład Marcin Lachowski. Piotr z Rysiem byli wyżej ode mnie, ale potem spadli na mój rok, bo byli we Włoszech na dziekance. Tworzenie środowiska zaczęło się na drugim–trzecim roku, kiedy zaczęliśmy się spotykać w mieszkaniu Małgosi Kitowskiej. Do tej grupy należały też osoby ze środowiska lubelskiego, ale nie z uczelni. Na przykład Tomasz Pietrasiewicz, który wtedy prowadził Teatr NN. Teraz jest szefem dużego, ważnego miejsca: Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN", ale wtedy to dopiero kiełkowało. To była era poszukiwania małych ojczyzn, zapełniania białych plam w lokalnych historiach. Jedną z instytucji, które wcześnie zaczęły pracować w tym

Jako prowadząca spotkanie poświęcone galeriom prywatnym, Muzeum Sztuki w Łodzi koniec l. 90. Od prawej: Janusz Głowacki, Grzegorz Musiał, Magdalena Ujma, Masza Potocka, Wiesław Borowski, Andrzej Starmach archiwum prywatne

Na początku miałam zwyczaj, że jak jeździłam na wystawy, to każde dzieło oglądałam niezwykle dokładnie i drobiazgowo. Starałam się być przygotowana na 1000 procent. Teraz mówię studentom, żeby byli przygotowani na 90 procent, bo jednak pewien procent niewiedzy jest ważny.

kierunku, był właśnie Teatr NN. Łaziliśmy tam na spektakle. A spotkania w mieszkaniach były sytuacją trochę zawodową, a trochę towarzyską.

Klasyczny model domowego seminarium.

Tak. Strasznie dużo wtedy czytano i dyskutowano. Piotrek Kosiewski bardzo szybko wciągnął mnie do „Kresów", to był drugi albo trzeci rok. „Kresy" były czasopismem, które powstało na fali decentralizacji kultury po 1989 roku, stworzyli je doktoranci polonistyki UMCS, ale w redakcji było też trochę osób z KUL.

Dlaczego ty? Zabłysnęłaś na seminariach u Kitowskiej?

Małgosia Kitowska zadawała nam do napisania teksty, które miały być wprawką w krytyce artystycznej. Jeździliśmy bardzo często do Warszawy, a że byłam ambitna, to zobaczyłam chyba wszystkie wystawy podsumowujące lata 80.: *Cóż po artyście w czasie marnym* w Zachęcie, *Magów i mistyków* i *Raj utracony* w CSW. Widziałam też pokaz sztuki – tutaj pamięć mnie zawodzi: chyba brytyjskiej lub amerykańskiej w Zachęcie pod koniec lat 80. lub na początku lat 90. – być może były to *Aktualności brytyjskie*. Wybrałam sobie z tej wystawy jedno dzieło, pryzmę usypanej na podłodze ziemi, i napisałam o nim pracę. Małgosia czepiała się, że za długo, że leję wodę, ale już wtedy mnie wyhaczyła i poleciła Piotrowi. I Piotr zaprosił mnie do „Kresów", w których znalazłam się od drugiego numeru. Strasznie się cieszyłam, bo czułam podskórnie, że pisanie to coś, co chciałabym w życiu robić. A innym razem napisałem recenzję z wystawy Marka Rostworowskiego *Żydzi polscy*. To znaczy wtedy tak myślałam – teraz widzę, że to nie była recenzja, tylko potwornie długie i szczegółowe szkolne omówienie. W tamtym czasie miałam zwyczaj, że jak jeździłam na wystawy, to każde dzieło oglądałam niezwykle dokładnie i drobiazgowo. Starałam się być przygotowana na 1000 procent. Teraz mówię studentom, żeby byli przygotowani na

1-3 *Bad News*, widok wystawy, 2006, dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu

1

2

3

90 procent, bo jednak pewien procent niewiedzy jest ważny. Ale wtedy o tym nie wiedziałam.

Jak wyglądała praca w redakcji „Kresów”?

Redakcja była dla mnie ważniejsza niż całe studia, które w tamtym czasie miały kilka jasnych punktów, ale generalnie były dość przeciętne. W „Kresach” dyskusje dotyczyły przede wszystkim młodej literatury – w redakcji dominowali poloniści: Arkadiusz Bagłajewski, Andrzej Niewiadomski, Agata Kos, Grzegorz Filip, Zdzisław Kudelski, no i Piotr Kosiewski – historyk sztuki. Cały czas kłócili się o książki, które wówczas wychodziły.

Pokolenie „brulionu”?

Tak! My z Piotrem byliśmy od nich trochę młodsi. Cały czas dyskutowaliśmy o pokoleniu „brulionu”, przychodziły do nas brulionowe tomiki. Andrzej był poetą i też wydał w drugiej brulionowej serii swój tomik. Wtedy więcej wiedziałam o młodej literaturze niż o młodej sztuce. Kolegia odbywały się raz na tydzień, ale widywaliśmy się częściej – przyjaźniliśmy się. Od któregoś momentu zaczęliśmy wynajmować pomieszczenia na redakcję, gdzie często ktoś siedział, bo miał na przykład przerwę w zajęciach. Miałam taki czas, że nie pracowałam na stałe, tylko dorywczo, i przesiadywałam w redakcji „Kresów”. To był jeszcze niekorporacyjny model kultury, bardziej peerelowski: ludzie się spotykają i gadają, nie kalkulują wyników, nie muszą być „efektywni” i nie odmieniają słowa „kultura” przez wszystkie przypadki. Wtedy przeżywaliśmy okres fascynacji Ukrainą, zorganizowaliśmy nawet wyjazd autokarowy do Drohobycza – śladami Brunona Schulza. To były dwa autokary. Skrzyknęli się ludzie z całej Polski – wybrało się z nami tam małżeństwo Chwinów, był Andrzej Osęka, którego wówczas poznałam, oczywiście dużo ludzi z Lublina, znakomity badacz literatury Władysław Panas. Fascynacja Brunonem Schulzem przyszła trochę z powodu Kitowskiej, która pisała o nim habilitację, a może nawet bardziej z powodu Panasa, który badał chasydyzm i mistykę żydowską. Małgorzata najpierw zrobiła doktorat o krytyce artystycznej dwudziestolecia, a potem wsiąkła w Schulza. Jeśli zaś mowa o nazwie kwartalnika, to nie mieliśmy w „Kresach” żadnych resentymentów związanych z odzyskaniem ziem wschodnich – to raczej sam Lublin był postrzegany przez nas jako tytułowe kresy, czyli w naszym rozumieniu peryferie. Wtedy mówiliśmy mniej więcej tak: „Jesteśmy prowincją i właśnie tutaj mogą spotykać się osoby skonfliktowane, które nie mogłyby się spotkać w centrum. Jesteśmy miejscem, które łączy ludzi”. Dlatego celowo zapraszaliśmy osoby z różnych opcji ideologicznych, czyli na przykład Piotra Piotrowskiego i Sławka Marca. Albo Renatę Rogozińską, która pisywała o sacrum w sztuce, i Agatę Jakubowską. Ale właśnie z powodu nazwy Leon Tarasewicz odmówił nam udzielenia wywiadu.

Na jakiej właściwie zasadzie funkcjonowała w „Kresach” sztuka?

Myśmy byli wyjątkowi, bo żadne inne pismo literackie nie miało specjalnej rubryki poświęconej krytyce artystycznej. A było tych pism wówczas bardzo dużo – „Czas Kultury”, „Odra”, rzeszowska „Fraza”, gdański „Tytuł”... To były często efemerydy, które szybko upadały, ale byliśmy zaprzyjaźnieni, plotkowaliśmy, spotykaliśmy się. Ale jako jedyni mieliśmy rubrykę „Sztuka”, a oprócz tego także rubrykę „Spacery”, w której mile widziane były formy felietonowe związane ze sztuką. Mieliśmy też „Diagnozy”, czyli po prostu recenzje – i tam też umieszczaliśmy teksty o sztuce.

Miałam taki czas, że nie pracowałam na stałe, tylko dorywczo, i przesiadywałam w redakcji „Kresów”. To był jeszcze niekorporacyjny model kultury, bardziej peerelowski: ludzie się spotykają i gadają, nie kalkulują wyników, nie muszą być „efektywni” i nie odmieniają słowa „kultura” przez wszystkie przypadki.

Redagowaliście to wspólnie z Piotrem?

Ja to już zastałam, przyszłam do zaprojektowanej struktury działów. Na początku ciągnęliśmy redagowanie działu z Piotrem na zmianę. Jak ktoś miał jakiś pomysł, to omawialiśmy go, radziliśmy się, ale też braliśmy się do pisania.

Pisałaś nie tylko do „Kresów”. Dla „Obiegu” napisałaś o wystawie *Idee poza ideologią*. To tekst o tyle ciekawy, że *Piramida zwierząt* jest w nim ledwo wzmiankowana – jako jedna z wielu prac, ot, nic szczególnego.

Dla „Obiegu” dlatego, że gdy odwiedziłam tę wystawę, to poznałam Grzegorza Borkowskiego. Rzeczywiście, Kozyra nie była dla mnie wtedy ważna. Miałam koleżankę, jeszcze z czasów plastyka, Dorotę, która studiowała razem z Kozyrą. Dorota mówiła: „Co ona robi? To jakieś głupoty... Jak można w ogóle wypychać martwe zwierzęta i je pokazywać?!”. I ja wtedy myślałam, że to faktycznie jakieś niemądre eksperymenty. Byłam przecież po szkole, gdzie piłowało się rzemiosło.

W latach 90. Katarzyna Kozyra nie była dla mnie ważna. Miałam koleżankę, jeszcze z czasów plastyka, Dorotę, która studiowała razem z Kozyrą. Dorota mówiła: „Co ona robi? To jakieś głupoty... Jak można w ogóle wypychać martwe zwierzęta i je pokazywać?!". I ja wtedy myślałam, że to faktycznie jakieś niemądre eksperymenty.

Traktowałam *Piramidę* w kategoriach dowcipu, pomysłu młodej artystki – jak jakiejś mojej koleżanki z plastyka. W wystawie uczestniczyła też Maria Wrońska, która zrobiła na mnie wielkie wrażenie. Kompletnie dziś zapomniana, pracuje na ASP we Wrocławiu, ale od lat niestety nie funkcjonuje jako artystka. Na tamtej wystawie pokazywała takie jakby szczątki. Bardzo dobra praca, którą mogłaby pokazywać z powodzeniem do dzisiaj. To były ceramicznie wypalane części ciał, co zapowiadało nadchodzący już szał na ciało i mięso w sztuce. Mięsne kawałki, jakby oderwane kończyny ułożone na podłodze. W każdym razie zrobiło to na mnie wielkie wrażenie.

Nigdy nie byłaś krytyczką towarzyszącą działaniom artystów i artystek z twojego pokolenia. Dlaczego?

Często mnie o to pytają. Nie towarzyszyłam ani Kozyrze, ani Żmijewskiemu, a to jest moje pokolenie. Althamer jest chyba nawet z mojego rocznika. Ale, po pierwsze, ja ich traktowałam jako swoich kolegów, którzy cały czas jeszcze próbują, poszukują...

Że to jeszcze nie jest na serio?

Tak. A po drugie, teraz myślę, że im zazdrościłam. Naprawdę. Zazdrościłam im, że mogą się wyżywać artystycznie, a ja się męczę. Bo pisanie zawsze przychodziło mi z dużym trudem. Mimo że ludzie mówili, że to się dobrze czyta, zawsze się z tym męczyłam. Klasyczny problem białej kartki.

Skąd się wziął, skoro pisałaś od liceum?

Sztukę odbierałam bardzo emocjonalnie, dopiero później starałam się ułożyć w głowie to, co zobaczyłam. A historia sztuki nauczyła mnie niesłychanie pedantycznego podejścia do pisania, które wyznawałam potem w „Kresach". Miałam zresztą problem z zamówionymi tekstami, jeżeli nie realizowały tego modelu. Strasznie je poprawialiśmy, aż wstyd się dziś przyznać jak bardzo. Czasami połowę tekstu pisaliśmy za autora. Tak czy siak – historia sztuki to była szkoła pisania hermeneutycznego i bardzo akademickiego. Najpierw analiza formalna, potem treściowa, a dopiero na koniec interpretacja. Pierwsze teksty, które pisałam u Kitowskiej, starałam się konstruować właśnie w ten sposób. Strasznie po bożemu. Dlatego też tak dokładnie oglądałam wszystkie dzieła na wystawach. Jeździliśmy z Piotrkiem Kosiewskim do Warszawy i chodziliśmy po muzeach, na przykład bardzo szczegółowo oglądaliśmy ekspozycję Muzeum Narodowego, a najbardziej modernizm i dwudziestolecie... To szkoła, z której wyrosłam – patrzenia uważnego, ale i nieufnego.

Jak traktowano w twoim środowisku sztukę krytyczną? Twoja reakcja na Kozyrę była symptomatyczna?

Na jednym ze spotkań u Małgosi Kitowskiej odbyła się rozmowa o pierwszej *Łaźni* Kozyry – że to nieetyczne, bardzo dwuznaczne, że właściwie mogłaby zostać za to w Polsce ukarana. Wtedy dosyć nieśmiało broniłam Kozyry. To był moment, w którym zrozumiałam, że środowisko KUL już niczego mnie nie nauczy. Mieliśmy też seminaria metodologiczne w Kazimierzu nad Wisłą, gdzie można było spotkać ludzi z całej Polski – pojawili się na przykład Waldemar Okoń z Wrocławia, Maryla Poprzęcka, Andrzej Pieńkos, poznałam tam Łukasza Gorczycę, wtedy jeszcze studenta. Oni wszyscy prowadzili naukowe dyskusje w wysokim tonie, sztuka przez duże „S". Natomiast ja przedstawiłam na seminarium w Kazimierzu esej o Biennale w Wenecji – jeden z moich wczesnych tekstów; chodziło o wystawę Jeana Claira *Identity and Alterity – Figures of the Body 1895/1995*, którą obejrzałam chyba z pięć razy, bo pracowałam wtedy we Włoszech jako przewodniczka. I poczułam się strasznie niezrozumiana. To był esej krytyczny, bardziej literacki, bazujący na skojarzeniach, nienaukowy. Pewnie sobie to zmyśliłam, ale wydawało mi się, że widzę porozumiewawcze uśmieszki w stylu: „Co ona tutaj robi?". Ale to właśnie w Kazimierzu poznałam Jarosława Krawczyka, drugiego po Małgosi Kitowskiej mojego nauczyciela pisania. Sprowadził go Piotr, który w tamtych czasach odgrywał rolę łącznika – poznawał i łączył ze sobą ludzi z różnych miejsc i środowisk. Potem często do Krawczyka jeździłam, rozmawialiśmy, dzięki niemu poznałam Zbigniewa Makowskiego, z którym później – jako współautorka – zrobiłam serię rozmów. Jarek Krawczyk brał nasze teksty do kwartalnika „Krytyka". Moje strasznie katował! Pamiętam, że napisałam o wystawie w Muzeum Vincenta van Gogha, które odwiedziłam przy okazji wycieczki do Holandii. Jarek wziął ten tekst i po prostu pokreślił każde zdanie; właściwie napisał to na nowo.

W tym czasie założyłaś też Galerię NN. Co to było za miejsce? I dlaczego powstało?

W pewnym momencie zaczęliśmy mówić w naszym środowisku, że warto byłoby zrobić przy Teatrze NN galerię, bo sztuka w Lublinie to tylko BWA Andrzeja Mroczka i Galeria KONT, a my byliśmy z innego pokolenia i środowiska. I Tomek Pietrasiewicz po prostu dał nam przestrzeń – a mnie pracę. To jest taki człowiek, że jak ktoś go przekona własną wizją, to się nie zastanawia, tylko mówi: „Robisz to". I tak

została kierowniczką galerii. Tylko że byłam wtedy kompletnie zielona.

Jakie wystawy zrobiłaś w Galerii NN? To ciekawe – jesteś spoza środowiska artystycznego Lublina, pracujesz jako krytyczka w piśmie literackim...

Tak, wtedy znajdowałam się kompletnie poza środowiskiem. W ogóle nie wiem, jak byłam w stanie to wszystko ze sobą pogodzić. Nawiązaliśmy współpracę z grupą Szlach ze Lwowa i zrobiłam im wystawę grafik. Ale nie robiłam wystaw – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – kuratorskich. W Galerii NN raczej zajmowałam się wystawami zleconymi i przede wszystkim skwapliwie korzystałam z pomocy Ernesta Malika. Ernest był moim młodszym kolegą ze studiów i kolegował się z wieloma osobami studiującymi sztukę, głównie z Poznania. I oni mieli potem u nas wystawy. Więc, mówiąc szczerze, Galerię NN prowadził raczej Ernest niż ja.

Ty natomiast nadal pracujesz w „Kresach". Jaką byłaś wtedy krytyczką? Jak byś dzisiaj opisała siebie z tamtego czasu? Pryncypialna hermeneutka?

Moja postawa, wbrew temu, co mówiłam o moim udziale w seminarium w Kazimierzu, z pewnością była bardzo akademicka – dziedzictwo KUL. Jednak wtedy ukułam też koncepcję, że będę realizować politykę izolowania się od artystów. Teraz myślę, że stworzyłam ten koncept jedynie po to, żeby usprawiedliwić fakt, że właściwie nie znałam wiodących artystów z mojego pokolenia. Oczywiście wtedy mówiłam sobie, że chcę zachować świeżość sądów, niezależność. Przeciwieństwo krytyki towarzyszącej. Nawet nie chodziłam na wernisaże, tylko przychodziłam później, sama, żeby nikt mnie nie złapał za rękaw, nie ciągnął i nie mówił, że mam napisać tak, a nie inaczej.

Andrzej Osęka miał podobne podejście. Z założenia nie chodził na wernisaże.

Ja usłyszałam taką deklarację później od Piotra Sarzyńskiego. Robiłam kiedyś spotkania z krytykami w Bunkrze Sztuki i właśnie przy takiej okazji Sarzyński wyjawił, że nie chodzi na wernisaże.

Stugębna – i złośliwa – plotka długo głosiła, że nie chodzi nawet na wystawy...

Pełno, czyli efekty malarskie, widok wystawy, 2004, dzięki uprzejmości Galerii Bielskiej BWA

Jako jurorka w 8. Konkursie Malarskim im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2007, archiwum prywatne

Ja chodzę. Ale moja postawa tak naprawdę była usprawiedliwieniem. Jestem strasznie nieśmiała, jeśli chodzi o spotkania z ludźmi, których nie znam i którzy w jakiś sposób mnie onieśmielają. Wernisaże były wtedy dla mnie trudne.

A co nie było usprawiedliwieniem, ale twoją rzeczywistą postawą?

Mówiłam, że „Kresy" starały się łączyć różne postawy i stanowiska. Wymyśliłam sobie, że będę coś takiego proponować w krytyce. Wyrosłam w kulcie tekstów o sztuce w „Znaku", na przykład tekstów Krystyny Czerni o sztuce przykościelnej. Nie byłam religijna, ale bardzo mnie podniecała atmosfera wspólnoty, że coś się działo pozainstytucjonalnie, że o coś chodziło. Z drugiej strony, już będąc w „Kresach", pożerałam „Magazyn Sztuki" Ryszarda Ziarkiewicza. I uznałam, że moja krytyka będzie trzecią drogą między sztuką krytyczną a sztuką bogobojną. Wartością, którą jeszcze wtedy ceniono, ale już przemijała, była tak zwana literackość krytyki. Rafał Grupiński pisał, że to jest „paryska cukiernia ciast trujących" – chodziło mu o środowisko „Zeszytów Literackich". Ale ja chyba właśnie w ten sposób pisałam – zrobiłam nawet z Małgosią Kitowską antologię tekstów krytyków poświęconych Czapskiemu. A Czapski uznawany był za patrona pisania „literackiego". Nienawidziłam natomiast idiolektu krytycznego spod znaku cybernetyki i strukturalizmu, późnego Mieczysława Porębskiego, Andrzeja Kostołowskiego, Stefana Morawskiego. Nudził mnie taki język.

To forma. A treść? Co znajdowałaś pomiędzy sztuką krytyczną a pozostałościami sztuki przykościelnej?

No właśnie, w tym rzecz, że nic nie znajdowałam [*śmiech*]. Teraz to wiem, ale wtedy bardzo usilnie szukałam tego czegoś... I krytykowałam sztukę krytyczną. Napisałam na przykład o *Urządzeniach korekcyjnych* Zbigniewa Libery, że to zawracanie głowy, bezmyślne szukanie poklasku... Wyciągnął mi to teraz w pierwszym tomie antologii *Art of Liberation*.

Czyli to był rok 1996. Byłaś już po studiach?

Tak. I bardzo chciałam uciec z Lublina, porzucić KUL i okolice. Wtedy zaczęłam już wychodzić do ludzi ze środowiska artystycznego. Najważniejszym miejscem artystyczno-towarzyskim sztuki współczesnej w Lublinie nadal było BWA. Pamiętam, że kiedyś Andrzej Mroczek przedstawił mnie Andrzejowi Partumowi, który przekonywał mnie, że aby być artystą, trzeba zarazem być hochsztaplerem – bardzo mnie to zniesmaczyło. Ale przez BWA poznałam przede wszystkim Mikołaja Smoczyńskiego. Zaczęłam odwiedzać go w jego mieszkaniu-pracowni, a on trzymał mnie tam przez cały dzień, palił strasznie mocne papierosy, kaszlał, pił mocną kawę, pożyczał ode mnie kasę, pokazywał mi prace i cały czas gadał o sztuce, o Gruppie, o Tarasewiczu, o Bałce, który wtedy stawał się polską gwiazdą eksportową... Któregoś razu Mikołaj pokazał mi ulotkę studiów dla menadżerów kultury z Europy Środkowej i Wschodniej w Bukareszcie, w Instytucie Francuskim. Znałam francuski, więc postanowiłam spróbować. I tak trafiłam do Bukaresztu, a potem do École de commerce w Dijon. A w konsekwencji – do Muzeum Sztuki w Łodzi, bo w ramach studiów musiałam odbyć gdzieś staż. Przypomniało mi się właśnie, że jeszcze na studiach miałam takie plany: będę pracowała albo w Zachęcie, albo w Muzeum Sztuki w Łodzi, albo w Bunkrze Sztuki. Zrealizowały mi się dwie trzecie. Zastrzegam, że nie chcę próbować Zachęty [*śmiech*]!

Dlaczego wybrałaś Muzeum Sztuki?

Jarosław Krawczyk dał mi namiar do Nawojki Cieślińskiej, ówczesnej dyrektorki muzeum, która zgodziła się przyjąć mnie na staż. Ona wygrała konkurs po Jaromirze Jedlińskim – została namaszczona przez Ryszarda Stanisławskiego. Wytrzymała chyba trochę ponad rok. Jak tam przyjechałam, to trafiłam na totalnie schyłkowy moment. To był koszmar! Wszyscy skłóceni. Ale też wszyscy bez mała pracownicy byli przeciwko Nawojce Cieślińskiej, która przecież mnie zatrudniła.

Oberwałaś rykoszetem?

Nie, wręcz przeciwnie! Od razu poznałam Urszulę Czartoryską, która jeszcze wtedy pracowała, i Janinę Ładnowską. Dyrektorka chciała, żebym przeszła przez każdy dział, więc najpierw trafiłam do Działu Fotografii. Kiedy się okazało, że studiowałam we Francji, natychmiast kazano mi tłumaczyć na francuski list protestacyjny przeciwko... Cieślińskiej. A było tak: akurat otwierała się wystawa Galerie Denise René, na którą mieli przyjechać goście z ambasady Francji i sama Denise René. I trzeba było wytłumaczyć szacownym przyjezdnym, skąd protest przeciwko dyrektorce, który trwał w najlepsze. Zatem ja, w tajemnicy przed Cieślińską, przetłumaczyłam ten list na prośbę Urszuli Czartoryskiej. Byłam w rozdarciu; koszmar. Ale w muzeum pracowali wtedy świetni ludzie: Maria Brewińska, Jarek Lubiak, Darek Bugalski. Wszyscy żyli wspomnieniami dawnej świetności, za Stanisławskiego, cały czas mówili o Jedlińskim i o tym, dlaczego tak źle się skończyła jego dyrektura i że on nie umiał współpracować z władzą. Niekończące się dywagacje i frustrujące rozmowy, które nie pozwalały pracować. Cieślińska zrezygnowała i następny konkurs wygrał Mirosław Borusiewicz. Był twórcą Centrum Muzeologicznego Łodzi, ale faktem jest, że za jego czasów Muzeum Sztuki znalazło się w potężnym kryzysie.

Czym zajmowałaś się w muzeum po odejściu Cieślińskiej?

Głównie eskapizmem – zapadłam się w wewnętrzny świat muzeum. Szybko zostałam przeniesiona do głównego wtedy działu muzealnego – Współczesnego Malarstwa i Rzeźby. Szefową była Janina Ładnowska, pracowały tam też Zenobia Karnicka, Maria Morzuch, no i ja. Nikt nie miał pojęcia, co mi zlecić, więc spędzałam czas na rozmowach z ludźmi, a ponieważ przygotowywano w tamtym czasie monumentalną wystawę Katarzyny Kobro, to i zdobywałam w ten sposób wiedzę. Wystaw wtedy jeszcze nie robiłam, programowo nie były to najlepsze czasy dla muzeum. To nadal był czas sprzed kultury korporacyjnej, więc mieliśmy sporo przestrzeni na pracę własną, mogliśmy czytać, pisać, generalnie – rozwijać się. Strasznie mi tego dzisiaj brakuje. W pewnym momencie przydzielono mnie do współpracy z Januszem Zagrodzkim, który nie będąc pracownikiem, zaproponował, żeby zrobić serię wystaw mniej znanych prac znanych artystów. Znalazły się tam rysunki Libery, coś Włodzimierza Borowskiego i jeszcze kilka

Jako rzeczniczka prasowa Bunkra Sztuki, Festiwal Młodej Sztuki novart.pl, 2002. Od prawej stoją m.in. Justyna Nowicka, Łukasz Guzek i Magdalena Ujma, archiwum prywatne

Rafał Grupiński pisał, że literackość krytyki to „paryska cukiernia ciast trujących" – chodziło mu o środowisko „Zeszytów Literackich". Ale ja chyba właśnie w ten sposób pisałam – zrobiłam nawet z Małgosią Kitowską antologię tekstów krytyków o Czapskim. A Czapski uznawany był za patrona pisania „literackiego".

innych propozycji. Wyjechałam w związku z tym projektem do Brwinowa w odwiedziny do Borowskiego, którego wtedy poznałam. Przesiadywałam też nałogowo w bibliotece – przeczytałam chyba większość zbiorów, w tym rzeczy dla mnie nowe, jak *Rzeźbę w poszerzonym polu* Rosalind Krauss. Z tych lektur nauczyłam się w końcu angielskiego. To był dla mnie niesamowity skok świadomościowy. Zaczęłam interesować się feminizmem. I tak poznałam Izę Kowalczyk.

Jak?

Albo się spotkałyśmy na jakiejś konferencji, albo do niej napisałam. Nie pamiętam dokładnie. Cały czas pracowałam w „Kresach" i ciągle zapraszałam do pisania nowych autorów. Publikowali tam Maria Brewińska, Jarek Lubiak; Urszula Czartoryska czytała moje teksty i je chwaliła, co bardzo mnie budowało. I chyba zaproponowałam napisanie czegoś do „Kresów" Izie. A Iza zaprosiła mnie do Poznania na spotkania feministyczne. Spotkałyśmy się i wymyśliłyśmy, że zrobimy pismo internetowe „Artmix" – tytuł jest Izy. Do pierwszego numeru przyczepił się Gorczyca, bo przypisałyśmy tam sobie wynalazek „nowego banalizmu". To był początek XXI wieku.

A że rozpoznawano mnie dzięki „Kresom", to się zgadzali. Wtedy też zrobiłam pierwszą wystawę z prawdziwego zdarzenia. Jej autorem był malarz Wojciech Leder, który wygrał wówczas Bielską Jesień. Wielkie wrażenie zrobiła na mnie jego postunistyczna praca, którą wygrał tę imprezę, a która potem trafiła do zbiorów Muzeum Sztuki. Napisałam do wystawy Wojtka niesamowicie poetycki tekst i Gorczyca z Kaczyńskim wyśmiali go na łamach „Rastra". Jak teraz o tym myślę, to oblewam się rumieńcem, bo – cóż – ten tekst rzeczywiście nie był najlepszy.

To miał być ten słowny ekwiwalent obrazu?

Tak. Muzeum Sztuki bardziej mi pomogło w zostaniu krytyczką niż kuratorką i muzealniczką. W międzyczasie poznałam środowisko łódzkie: Wschodnią, Józka Robakowskiego, Leszka Golca, z którym się bardzo polubiliśmy, Magdę Moskwę. Zaczęłam przełamywać nieśmiałość i wreszcie zaczęłam się kolegować z artystami. I przestałam pracować w muzeum. Nie było w tym wielkiej filozofii: przeszłam do mBanku, gdzie szukali copywriterów. Jednak nadal pisałam do „Kresów" i pewnego razu dostałam zaproszenie od Adama Budaka, który prowadził w Bunkrze Sztuki spotkania z krytykami. Z radością pojechałam

Do pierwszego numeru „Artmixu" przyczepił się Łukasz Gorczyca, bo przypisałyśmy tam sobie wynalazek „nowego banalizmu". Ta nazwa krążyła i myśmy tak sobie palnęły w rozmowie, nie zastanawiając się nad tym. A wiadomo, że termin ten był ukochanym dzieckiem Łukasza, więc nie mógł nam pozwolić na takie zawłaszczenie.

Ta nazwa krążyła i myśmy tak sobie palnęły w rozmowie, nie zastanawiając się nad tym. A wiadomo, że termin ten był ukochanym dzieckiem Łukasza, więc nie mógł nam pozwolić na takie zawłaszczenie [*śmiech*]. W każdym razie z Izą bardzo szybko się pokłóciłyśmy. Powodem były moje opóźnienia z przesyłaniem materiałów, a Iza jest moim przeciwieństwem. Odcięła się ode mnie już przy drugim numerze. Kilka lat później się pogodziłyśmy.

Czyli ciągle rozwijałaś się jako krytyczka.

Tak, stworzyłam nawet kolejną koncepcję krytyki artystycznej – uznałam, że krytyka powinna szukać słownego ekwiwalentu dzieła.

Jak na to wpadłaś?

Pod koniec lat 90. wyjechałam na stypendium do Paryża i naczytałam się francuskiej krytyki, Jeana Claira, Georges'a Didiego-Hubermana, „Art Press", połknęłam też dużo świetnie redagowanych numerów „Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne" wydawanych przez Centrum Pompidou. W tamtym czasie zaczęłam pisać minieseje do „Twórczości". Chciałam publikować w jak największej liczbie czasopism. Brałam adres czasopisma i pisałam z propozycją.

do Krakowa, poznałam Adama i zwierzyłam mu się, że potrzebuję zmiany. Budak porozmawiał z Jarkiem Suchanem, który był wówczas dyrektorem Bunkra, i stwierdzili, że mnie zapraszają, bo brakuje im rzecznika prasowego. Z chęcią przyjęłam tę propozycję. Jako rzeczniczka byłam beznadziejna, ale w samym Bunkrze przepracowałam kilkanaście lat, na różnych stanowiskach.

Z Maszą Potocką jako dyrektorką.

W pewnym sensie powtórzyła się historia z Łodzi. Kiedy pojawiłam się w Łodzi, to zatrudniła mnie jedna dyrektorka, ale bardzo szybko odeszła. W Krakowie zatrudnił mnie Suchan, którego znałam wcześniej, bo z Piotrkiem Kosiewskim robiliśmy z nim wywiad do „Kresów". I Jarek też szybko odszedł, bo nie przedłużyli mu umowy w Bunkrze, i poszedł do CSW w Warszawie. A konkurs w Krakowie wygrała Masza. Wcześniej się z nią spotykałam, ale trzymałam się na dystans z powodu jej predylekcji do kategorycznych sądów: białe–czarne, tak–nie... I nagle okazało się, że Masza jest moją szefową.

W Krakowie znalazłaś w końcu „swoją" sztukę?

Na początku bardzo się gryzłam, że nie mam „swoich" artystów, że jestem bez środowiska, bez generacji, bo swoją generację pominęłam. Ale w Krakowie szybko okazało się,

Boys, widok wystawy, 2005, fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

że mam wspólny język z ludźmi, którzy są ode mnie młodsi o jakieś 10 lat – czyli z rocznikami 70. Dzięki Joance Zielińskiej weszłam w młode środowisko artystyczne Krakowa, a przez Bunkier – środowisko związane z Ha!artem, który miał tam wtedy swoją siedzibę. Poza tym zakolegowałam się z Łukaszem Guzkiem, który robił Spam.art.pl. Zresztą to Guzek wymyślił, żebym założyła bloga.

Kraków był wtedy bardzo żywym miejscem.

Zdecydowanie. To był dla mnie ożywczy prysznic po Łodzi, gdzie wszyscy mówili: „Aaa, to się nie uda... W Łodzi nic się nie może udać!". Nie mogłam już tego słuchać. A w Krakowie okazało się, że artyści chodzą po ulicach, nie przesadzają z narzekaniem i można z nimi coś zrobić. To było zupełnie inne środowisko. Wtedy już kompletnie przełamały się lody i zaczęłam wreszcie zachowywać się jak prawdziwa krytyczka: kontaktować się ze środowiskiem, bywać z artystami.

Jako krytyczka czy może jednak kuratorka?

No właśnie, bardzo brakowało mi działania kuratorskiego – żeby poukładać klocki w przestrzeni, razem z artystą. Bardzo mnie korciło, żeby to wypróbować.

Czyli funkcjonowałaś jako krytyczka, a jednocześnie byłaś kuratorką w Bunkrze. To problematyczne połączenie.

Masz rację. Sama podśmiewałam się ze Stacha Szabłowskiego, który przez lata łączył funkcje krytyka i kuratora na etacie. Moim zdaniem ten problem można rozwiązać tylko w jeden sposób: odkrywać karty i jasno wskazywać, z którego miejsca się mówi. Starałam się tak postępować, rozmawiałam o tym z moimi przełożonymi w Bunkrze. Nie mieli z tym problemu.

„Kresy" też nie miały problemu?

Nie, absolutnie.

Ale czy ceną nie była krytyczność? Czy jako czynna kuratorka, która musi dbać o kontakty z artystami i artystkami, mogłaś pisać krytycznie?

Nie, oczywiście, że nie. Kiedy pracowałam w Bunkrze, zaczęłam tracić krytyczność, i byłam tego świadoma. Na początku trudno było mi się z tym pogodzić. Zawsze powątpiewałam w sensowność koncepcji Porębskiego i jego uczniów – pierwszy raz usłyszałam o tym od Krystyny

Czerni – że wyborem krytyka jest po prostu to, o kim pisze, i jeżeli już pisze, to pozytywnie, a nie po to, żeby zjechać. A teraz sama nie mogłam pisać krytycznie. Stwierdziłam też, że już nie mogę prowadzić działu „Sztuka" w „Kresach" i Piotrek go przejął. Prawdę mówiąc, najlepsze „Kresy" były za czasów Piotrka, który miał serce do redagowania tego działu.

I tak dochodzimy do Exgirls, duetu kuratorskiego, który współtworzyłaś z Joanną Zielińską. Jak powstał ten projekt?

Połączyła nas Masza. Joanna pracowała wtedy na placu Sikorskiego w Galerii Potocka, czyli u Maszy. Wtedy była bardzo sympatyczną osobą, która siedziała gdzieś pod piecem, przy półkach z książkami. Nasz pierwszy projekt to feministyczne Święto Kobiet, 8 marca 2004 roku – Joanka skończyła podyplomowe studia genderowe w Krakowie. Miałyśmy na to zero kasy.

To było robione przy Bunkrze?

Gdzie tam! Robiłyśmy to zupełnie same, metodą mozolnego zbierania drobnych datków. Główne wydarzenie odbyło się przy ulicy Karmelickiej pod Bagatelą, gdzie performowała Angelika Fojtuch i gdzie na ruchomym ekranie pokazywałyśmy filmy Barbary Konopki i Małgorzaty Markiewicz. Ela Jabłońska robiła znaną pracę z bezdomnymi, którzy rozdawali kwiaty. Małą wystawę zrobiłyśmy w pomieszczeniu po sklepie przy ulicy Dietla, gdzie Galerię Lokal prowadził ówczesny chłopak Joanny, Rafał. Ta wystawa była wydarzeniem, przyszedł tłum. Zadziałała koncepcja marketingu szeptanego. Święto Kobiet powtarzałyśmy w następnych latach. Dostałyśmy niewielkie dofinansowanie dla kolektywów nieformalnych z holenderskiej fundacji MamaCash. Występowały u nas dziewczyny z Grupy Sędzia Główny – w Kawiarni Naukowej, odbyła się także światowa premiera słynnej gry *Antykoncepcja* Ewki Szczyrek.

Studenckie praktyki inwentaryzacyjne, koniec l. 80.
Lubaczów, archiwum prywatne

Feminizm to nowy motyw.

Już wcześniej nim się interesowałam, ale bez wystarczającej motywacji, by się nim zająć na poważnie. To właściwie Joanka doprowadziła do tego, że się wyostrzyłam. Święto Kobiet zostało zauważone w „Zadrze", ale też w „Obiegu", w „Art & Business", dużo osób to obfotografowało. Zaczęłam wtedy robić wykłady, na których tłumaczyłam, że sztuka feministyczna może być tworzona także przez mężczyzn i dlatego to „sztuka kobiet" jest najbezpieczniejszym terminem, bo dokładnie mówi, o co chodzi – że podmiotem są kobiety, artystki. I potem już poszło. Chciałyśmy z Joanną wypracować własny model feministycznego kuratorowania. Exgirls robiłyśmy cztery czy pięć lat. Przy Joannie dojrzałam jako kuratorka, mimo że jestem od niej starsza prawie o dekadę. Joanna ma niesamowitą rękę do artystów – doskonale wyczuwa, kto robi coś dobrego. Według mnie ma temperament trendsetterski, więc doskonale się uzupełniałyśmy. Ja byłam wtedy bardziej teoretyczna, formułowałam tematy, pisałam teksty. Przede wszystkim chciałyśmy wyrazić swój wkurw na patriarchat i zobaczyć, czy ten wkurw można pokazać poprzez sztukę. Trzecie Święto Kobiet nazywało się *Walka trwa*. Dzięki Joance wreszcie nabrałam śmiałości i przestałam być tą grzeczną dziewczynką, kujonką, absolwentką KUL, czyli tak zwaną KUL-wą.

Skąd nazwa Exgirls?

Cóż, nie byłyśmy już dziewczynkami.

Macie na koncie przynajmniej trzy klasyki: *Piękno, czyli efekty malarskie* w Bielsku-Białej (2004/2005), *Boys* w Bunkrze (2005) i *Bad News* w Kronice w Bytomiu (2006). Opowiedz o tych wystawach.

Wystawa w Bielsku też powstała dzięki Maszy; w pewnym sensie. Mianowicie Masza wymyśliła, że będziemy robić w Bunkrze wystawę o gospodyniach domowych. Wtedy już był ten trend: Julita Wójcik w fartuszku, Ela Jabłońska i przygotowywanie jedzenia, Małgosia Markiewicz w podomce... Więc gospodynie domowe. Specjalistką od tego tematu miała być Joanka, a współpracować z nią miałam ja. Szybko uznałyśmy, że nie będziemy robiły takiej wystawy, nie dostrzegałyśmy w niej potencjału. Zamiast tego prędko napisałyśmy projekt wystawy *Piękno, czyli efekty malarskie* na konkurs kuratorski na Bielską Jesień. I wygrałyśmy. Poszukiwałyśmy tematów, których nikt wtedy nie poruszał.

Miejsce: Cricoteka, Galeria-Pracownia
Tadeusza Kantora, ul. Sienna 7/5 w Krakowie

W Bunkrze Sztuki zatrudnił mnie Jarek Suchan, ale zaraz potem konkurs wygrała Masza Potocka. Wcześniej się z nią spotykałam, ale trzymałam się na dystans z powodu jej predylekcji do kategorycznych sądów: białe–czarne, tak–nie... I nagle okazało się, że jest moją szefową.

Boys, widok wystawy, 2005, fot. Marek Garduński, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

Kiedy pracowałam w Bunkrze Sztuki, zaczęłam tracić krytyczność i byłam tego świadoma. Na początku trudno było mi się z tym pogodzić. Zawsze powątpiewałam w sensowność koncepcji Mieczysława Porębskiego i jego uczniów, że wyborem krytyka jest po prostu to, o kim pisze, i jeżeli już pisze, to pozytywnie, a nie po to, żeby zjechać.

Estetyka wydała mi się takim właśnie tematem – bardzo ciekawym. O tym było *Piękno, czyli efekty malarskie*. Wtedy jeszcze nikt nie znał Jacques'a Rancière'a, więc można powiedzieć, że tymi wystawami usiłowałyśmy przetestować relacje estetyki i polityki. Czy estetyka może być polityczna? A jeśli tak, to w jaki sposób?

To ważny moment – programowo antyestetyczna sztuka krytyczna przestaje wystarczać, w momencie nadprodukcji i wszechobecności obrazów trzeba było uznać znaczenie wizualności.

Tak, dla mnie to było ważne. Szczególnie że – jak mówiłam – długo miałam ambiwalentny stosunek do sztuki krytycznej. Odrzucało mnie jej grzebanie się w beznadziei, zamiłowanie do brzydkich stron życia, nieszczęścia. Pociągały mnie odwaga artystów i artystek z tej formacji, ich umiejętność walnięcia między oczy, ale niesłychanie wkurzał mizerabilizm. Natomiast *Boysów* zrobiłyśmy, bo po prostu chciałyśmy spojrzeć feministycznie i genderowo na facetów. To była dosyć rozrywkowa wystawa i potem miałyśmy straszną rzeź podczas dyskusji towarzyszącej, którą prowadził Janek Sowa. W ogóle nas nie bronił, tylko pozwalał, żeby jeździli po nas absolwenci krakowskich genderów [*śmiech*]!

Jak formułowali tę krytykę?

Chodziło im o to, że idziemy w popkulturę i zagłaskujemy temat, że nie analizujemy, czym w istocie jest męskość, tylko pokazujemy ładne, wesołe obrazki, w konsekwencji

Boys, widok wystawy, 2005, fot. Marek Garduński, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

czego całość jest zbyt powierzchowna. Myślę, że rzeczywiście mieli rację, myśmy za mało to pogłębiły. Ale wystawa była fajna, lubię ją, podobała mi się wizualnie.

A *Bad News*?

Bad News to był mój pomysł, bo jestem uzależniona od mass mediów, cały czas je śledzę, czytam i oglądam, dzisiaj przede wszystkim w internecie, wtedy też w telewizji. Wówczas wyszedł apendyks do książki Susan Sontag *O fotografii*, czyli *Widok cudzego cierpienia* – to była jedna z inspiracji. Inną było Biennale w Stambule, którego kuratorami byli Charles Esche i Vasif Kortun i na które wybrałyśmy się razem z Joanną w 2005 roku. Ważna też była znajomość z Łukaszem Skąpskim, który dużo mówił o fotografii. W ogóle rola kontaktów bezpośrednich była wtedy bardzo znacząca – nie mieliśmy takich możliwości researchu jak dziś, nie było też kasy na liczne wyjazdy, więc wiele dobrych kandydatur podsunęli nam znajomi. Na przykład był taki niesamowity artysta z Kraju Basków, Jon Mikel Euba. Zrobił film pokazujący jakby zakładnika więzionego w piwnicy przez terrorystów, taki monumentalny, niesamowity film, bo nie można było być pewnym, czy to przypadkiem nie scena z jakiejś imprezy klubowej. Eubę podpowiedział nam Janek Simon, który był razem z nim na rezydencji.

A skąd Benedykt XVI trzymający głowę Eltona Johna, czyli słynna praca Gumy Guar?

Wpadłyśmy na pomysł, żeby zaprosić artystów z Czech. Czeska scena nas intrygowała: tak blisko, a tak mało kontaktów z Polską. W tamtym czasie chyba tylko Ania Mituś z BWA we Wrocławiu wiedziała, co się u nich dzieje. No i ważny był też fakt, że na praskiej akademii uczył Libera, doceniony instytucjonalnie tam, a nie w Polsce. Pojechałyśmy do Pragi i spotkałyśmy z ludźmi z czasopisma „Umělec". William Hollister i Jiří Ptaček polecili nam Gumę Guar jako idealnie pasującą do *Bad News*. Szybko znaleźliśmy wspólny język z Gumą, zwłaszcza z Milanem Mikulaštikiem. Podobała nam się anarchistyczna i antykapitalistyczna wymowa ich prac. Chłopaki także bardzo zapalili się do przyjazdu, byli przejęci naszym brakiem wolności słowa i prześladowaniami mniejszości seksualnych. Ku naszej konsternacji podobały im się skandale, bo były żywą reakcją na sztukę w Polsce, kompletnie inną niż w Czechach. W każdym razie zapowiedzieli, że przygotują nową pracę. No i przyjechali do Bytomia z fotomontażem przedstawiającym papieża z odciętą głową Eltona Johna. Postawili nas przed faktem dokonanym. Nie było to wcześniej dokładnie ustalone, ale też wiedziałyśmy, jaką postawę prezentują, więc trudno, żebyśmy miały do nich pretensje. Reszta jest historią.

To te wystawy zidentyfikowały cię na nowo jako krytyczkę i kuratorkę? Trzecia droga w końcu poskutkowała?

Tak, bardzo. Właściwie dopiero wtedy poczułam się pełnoprawną członkinią naszego środowiska. Zrozumiałam, że jestem już w zupełnie innym miejscu, niż byłam jako krytyczka sztuki z „Kresów".

To również moment ważnego przewartościowania w krytyce: pojawiają się blogi. W tym twój: „Krytyk na skraju załamania nerwowego".

Pamiętam, że siedziałam w Galerii Potocka z Joanną i mówiłam: „Cholera, założę tego bloga!". Wtedy bloga prowadził Piotr Bernatowicz, nazywał się „Notes Krytyka", Iza Kowalczyk miała „Straszną Sztukę", byłeś ty z „Krytykantem" – zresztą zazdrościłam wam regularności i płynności pisania.

Ale po co właściwie był ci blog? Ciągle pisałaś do „Kresów".

Założyłam bloga, żeby pokazać kuchnię krytyka. To miały być teksty na brudno, jakieś strzępy albo ryzykowne, nietrafione sądy... Tam miały też być emocje, stąd dużo defetyzmu i użalania się nad sobą. To ciągle wisi w internecie, ludzie do tego wracają i pytają mnie o niektóre teksty. Patrycja Sikora napisała pracę doktorską polemizującą z moim wpisem o braku krytyki instytucjonalnej w Polsce.

To ciekawe w kontekście nieśmiałości, o której mówiłaś wcześniej. Na blogu bardzo się odsłaniałaś.

Tak, jako osoba z fobią społeczną, od razu zaczęłam się stresować, że to nie są teksty wykończone, że za rzadko publikuję, że tyle ludzi to czyta – albo przeciwnie – że nikt nie czyta, dwie osoby. Cały czas byłam przerażona, że ktoś napisze mi coś w komentarzu. Kiedyś wcześniej zdarzały się sytuacje, że po tekstach reagowano nadmiernie emocjonalnie, raz rzuciła się na mnie Alicja Żebrowska, raz pewien artysta z Łodzi, podopieczny Krzysztofa Jureckiego. Ale generalnie nie czułam, że zmieniam świat. Podziwiałam cię za to, że tak gładko wchodzisz w polemiki, bo ja byłam zwolenniczką komunikacji jednostronnej – że coś napiszę i inni to przyjmą albo nie, ale niech mi tu nie podskakują [*śmiech*].

Jak dzisiaj oceniasz zwrot blogowy w krytyce?

Dobrze oceniam. Myślę, że krytyka znów zbliżyła się do społeczeństwa, zaczęła znowu żyć. To było bardzo dobre, że krytycy pokazali, że wcale nie są mędrcami, że mogą palnąć głupotę i można z nimi polemizować. Chociaż sama stresuję się ogromnie, jak ktoś coś mi napisze, to jednak tak uważam. Myślę, że blogi rozluźniły nam języki i pokazały wielość spojrzeń. Krytyka zeszła z akademickiego piedestału – bo szkoła Piotra Piotrowskiego, łącznie z „Magazynem Sztuki", to był straszny piedestał. Brakowało krytyki popularnej, więc dzięki blogom zostało spuszczone mądrościowe nadęcie. Wcześniej był oczywiście „Raster", ale w 2006–2007 roku to była już przeszłość. Ja piszę zresztą kompletnie inaczej, nie potrafię tak intrygująco opisywać powierzchni, jak robił to „Raster". Zgodnie z moim temperamentem podążam w głąb, zawsze analizuję, interpretuję. Na blogu postanowiłam, że odsłonię emocje, i to nie tylko te radosne.

A skąd „załamanie nerwowe" w tytule bloga? Byłaś po tych wszystkich wystawach, na fali. Tymczasem jak się czyta twojego bloga, to właściwie cały czas jesteś niezadowolona – piszesz, że jest źle, że niemoc, że krytyka nie ma sprawczości i tak dalej. Pamiętam, że wtedy czułem dokładnie odwrotnie.

Jako krytyczka nie czułam wtedy sprawczości, po prostu. Ale też miałam wtedy strasznie melancholijne nastawienie, trudno mi było znaleźć sobie miejsce w Bunkrze, czułam się niezrozumiana w środowisku – Artur Żmijewski wymienił mnie wtedy z nazwiska w *Stosowanych sztukach społecznych* za to, że napisałam, że zajmowanie się władzą jest *passé*. Byłam przekonana, że nikt mnie nie czyta oprócz artystów, o których piszę, i w ogóle wszystko jest bez sensu. Ale ta melancholia była twórcza: przy okazji bloga ukułam definicję krytyki autobiograficznej – że trzeba pisać o sobie, by być wiarygodną. Uważam zresztą, że dzisiaj krytykę autobiograficzną uprawia Karolina Plinta. To jest uczciwe, szczególnie w dzisiejszych czasach kompletnego zamętu – piszesz w pierwszej osobie, według własnych norm, i jeżeli ktoś chce, to może z tobą po prostu polemizować.

Zakopane, początek l. 70., archiwum prywatne

Założyłam bloga, żeby pokazać kuchnię krytyka. To miały być teksty na brudno, jakieś strzępy albo ryzykowne, nietrafione sądy. To ciągle wisi w internecie, ludzie do tego wracają i pytają mnie o niektóre teksty. Patrycja Sikora napisała pracę doktorską polemizującą z moim wpisem o braku krytyki instytucjonalnej w Polsce.

Znowu Osęka, on zawsze to podkreślał.

Ewa Zarzycka bardzo dobrze kiedyś określiła moje pisanie – mianowicie powiedziała, że piszę tak, jak artysta tworzy. Tak jest – rzeczywiście mam takie stany napięcia twórczego, że aż wstyd się przyznać. I to napięcie schodzi ze mnie dopiero po publikacji.

Po Bunkrze zaczęłaś pracować w Cricotece, ale mam wrażenie, że trochę wtedy ucichłaś. Natomiast teraz znowu jesteś bardzo aktywna: prowadzisz nowe pismo krakowskiej ASP, „Restart", no i jesteś szefową Sekcji Polskiej AICA.

I w końcu czuję sprawczość. Nareszcie.

Jak chcesz ją wykorzystać? Co chcesz zrobić jako szefowa Sekcji Polskiej AICA?

Zwiększyć widoczność krytyki – zauważ, że w bibliotekach nie ma działów „krytyka artystyczna", nawet na Culture.pl nie ma sylwetek krytyków i krytyczek. Chciałabym spowodować większą refleksję nad krytyką. Bardzo się ucieszyłam, kiedy na „Krytykancie" zacząłeś pisać teksty metakrytyczne, był taki tekst *Zawał* – z jednej strony śmieszny, bo taki młodzieńczy, gdzie cytujesz Karola Irzykowskiego, powołujesz się na Konstantego Puzynę, ale z drugiej strony pisałeś dużo ważnych rzeczy: że krytyka sama zrezygnowała z bycia istotną. Moim zdaniem krytyka nadal nie jest ważna, a prawdopodobnie można to zmienić. Mam mnóstwo niezrealizowanych pomysłów. Na pewno chciałabym, żeby AICA pozostała organizacją, która zabiera głos w debacie publicznej – co stało się widoczne już za poprzedniego zarządu. Musimy nadal zajmować stanowisko w ważnych sprawach.

Czym jest dla ciebie AICA?

Bogiem a prawdą do Sekcji Polskiej trafiłam wcześnie, rekomendowała mnie jeszcze Elżbieta Grabska. Jednak gdzieś na przełomie XX i XXI wieku AICA zaczęła kojarzyć mi się z marazmem, jakimś rodzajem frustracji, niemocy. Do tego stopnia, że przestałam płacić składki i Dorota Monkiewicz mnie wyrzuciła [*śmiech*]. Ale potem znowu mnie przyjęto. Dziś AICA jest stowarzyszeniem, w którym działa mało czynnych krytyków i krytyczek. Nawet jeżeli maksymalnie rozciągniemy definicję krytyki artystycznej, to nadal jakieś 70 procent członków i członkiń to badacze i badaczki. Samodzielni krytycy, którzy wyłącznie piszą, nie są akademikami, nie pracują w instytucjach? Alek Hudzik, Karolina Plinta, Karol Sienkiewicz, Piotr Policht... Ty już nie. Można ich zliczyć na palcach jednej ręki. Sekcja Polska AICA jest czymś pomiędzy instytutem badawczym a związkiem zawodowym. Dlatego warto wzmocnić nasze funkcjonowanie jako AICA Europy Środkowej. Dużo o tym w nowym zarządzie myślimy. Chcemy lobbować za regionem, mówić naszym głosem. Mamy zgrany zespół, jest między nami twórcze napięcie. Na razie idzie dobrze. Jak widzisz, trochę się zmieniłam, odkąd dostałam tę wymarzoną sprawczość!

A jaką krytyczką jesteś dzisiaj? Byłaś KUL-owską hermeneutką, szukałaś trzeciej drogi, chciałaś szukać słownego ekwiwalentu dzieła, w końcu pisać autobiograficznie... A teraz?

No tak, trochę tego było [*śmiech*]. Dziś jestem w zasadzie krytyczką towarzyszącą. Nadal piszę dużo, tyle że jest to mało widoczne, bo piszę do katalogów. To teksty, które wyrastają z bycia z artystą, z pracy z nim, z przegadania różnych tematów.

Komu towarzyszysz?

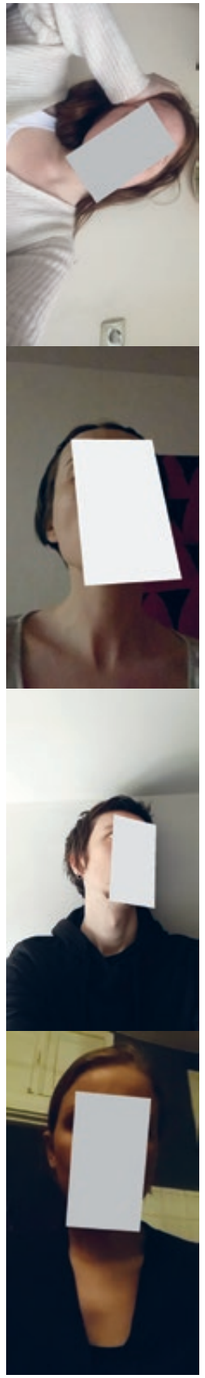
Malwinie Niespodziewanej, Ewie Zarzyckiej, Małgosi Szymankiewicz, Małgosi Markiewicz, Iwonie Demko, Kindze Nowak, Zuzannie Janin... Jest wiele artystek, z którymi się przyjaźnię – i dla których piszę. Artystów też, bardzo lubię na przykład działania Krzyśka Maniaka, Oskara Dawickiego, Łukasza Skąpskiego, Olafa Brzeskiego i wielu innych.

A czego w krytyce ci brakuje?

Spoglądania w przyszłość, przy czym nie chodzi o wyznaczanie artystycznych trendów, tylko rysowanie szerszych planów. Trochę nam brakuje nowego Ludwińskiego.

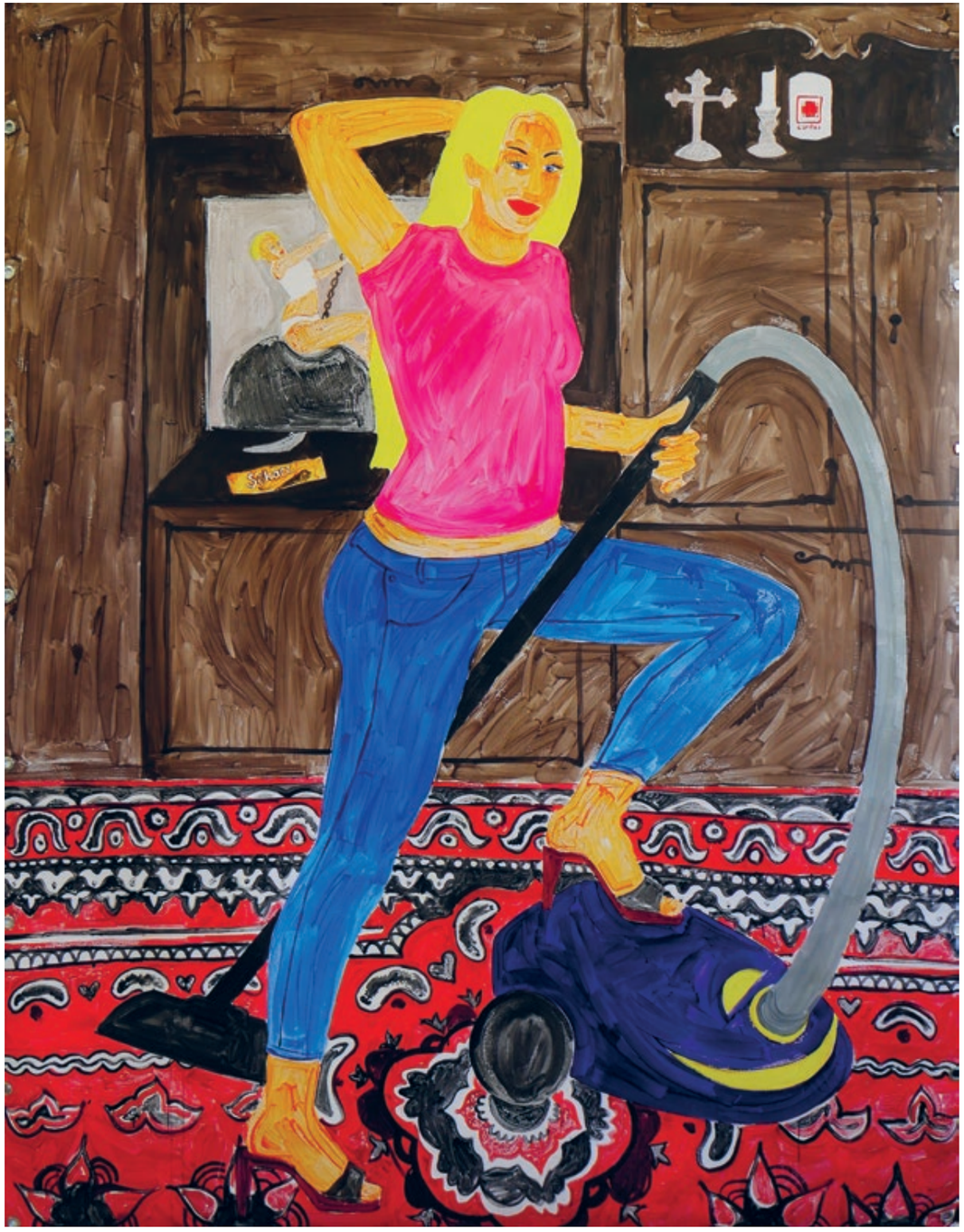
–

Dzień Dobry
Miłego dnia życzę
Smacznej dyniusi
Uśmiechu na buzi



STRONA ARTYSTY

PRZEMYSŁAW PINIAK



STRONA ARTYSTKI

MAŁGORZATA MYCEK

Recenzje

171 XAWERY DUNIKOWSKI, Malarstwo, tekst: Wojciech Szymański

175 Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło, tekst: Piotr Kosiewski

180 MONIKA FALKUS, Pokochajmy się, tekst: Piotr Policht

184 AGNIESZKA KURANT, Erroryzm, tekst: Arkadiusz Półtorak

190 Kocham w życiu trzy rzeczy: samochód, alkohol i marynarzy, tekst: Karolina Plinta

193 Czuła uwaga. Urszula Czartoryska wobec fotografii, tekst: Agata Pyzik

200 AGNIESZKA POLSKA, Plan Tysiącletni, tekst: Janek Owczarek

203 ZDZISŁAW JURKIEWICZ, Zdarzenia, tekst: Łukasz Białkowski

209 MONIKA ZIELIŃSKA „MAMZETA", ...też Cię kocham, tekst: Anna Pajęcka

212 KRZYSZTOF SIATKA, Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte, tekst: Maria Hussakowska

215 KAROL PALCZAK, Tym, co teraz widzę, tekst: Piotr Policht

220 Rozspojone, tekst: Stach Szabłowski

XAWERY DUNIKOWSKI, Malarstwo

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
11 czerwca – 14 listopada 2021
kuratorka: Joanna Torchała

Xawery Dunikowski, *Człowiek w kosmosie*, olej na płótnie, ok. 1958, fot. Jakub Ploszaj / Muzeum Narodowe w Warszawie, dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, oddział MNW

Wybaczcie, proszę, konfesyjny ton, jaki tu będzie pobrzmiewał; nieczęsto jednak zdarza mi się oglądać i recenzować wystawy, które przemeblowują myślenie o sztuce tak gruntownie, że po wyjściu z galerii nie poznaję wnętrza własnej głowy. Jak dotąd Xawery Dunikowski (1875–1964) zajmował w niej bowiem nie dość eksponowane miejsce; skatalogowany był obok innych klasyków nowoczesnej rzeźby polskiej, a wyróżniał się głównie za sprawą oryginalnego imienia. Odgrywał w niej rolę kogoś, bez kogo wprawdzie nie mogłem wyobrazić sobie historii rzeźby polskiej w pierwszej połowie XX wieku, jednocześnie jednak był kimś, kogo bez żalu pomijałem, myśląc o krętych drogach formy rzeźbiarskiej, jakie ta przebyła w drugiej połowie wieku, jak i o miejscu, w którym znajduje się dzisiaj. Wiedziałem oczywiście, że artysta był także malarzem i autorem przejmującego malarskiego świadectwa obozowej traumy, które stworzył na przełomie lat 40. i 50., odwołując się do własnych doświadczeń pobytu w KL Auschwitz, do którego trafił już w 1940 roku, a wyszedł dopiero po wyzwoleniu obozu przez Armię Czerwoną w styczniu 1945 roku. Dunikowski nie istniał jednak w mojej głowie jako malarz; także dlatego że nigdy nie widziałem jego płócien na własne oczy, a znałem je jedynie z opisów i kilku reprodukcji (w większości

czarno-białych). W ogóle, przyznaję się, większość wiadomości na temat artysty czerpałem dotąd ze – świetnej skądinąd – poświęconej mu książki Aleksandry Melbechowskiej-Luty *Kreator* (2012) z wymownym podtytułem: *Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*. To z niej wyniosłem przekonanie, że w zakresie malarstwa Dunikowski był amatorem, że nie uzyskał akademickiego cenzusu „pictora", że w końcu malarstwa uczył się samodzielnie, korzystając z opracowań. I chociaż malarstwo rzeźbiarza zostało w książce opisane, a wszystkie istotne cykle malarskie wymienione z tytułu, to czarno-białe ilustracje wielkości większych znaczków pocztowych ani nawet tych kilka w kolorze umieszczonych na wkładce, w żaden sposób nie ukazywało ani wspaniałości i wielkości, ani kolorystycznego i dyskursywnego skomplikowania malarstwa Dunikowskiego.

Pewnie można nabijać się z mojej niekompetencji i mojego nieobycia z malarstwem Dunikowskiego, niech jednak kamieniem rzucą tylko ci, którzy jeszcze przed otwarciem rewelacyjnej wystawy *Xawery Dunikowski. Malarstwo* w Królikarni, nosili jego obrazy pod powiekami. A te w większości – jak w katalogu wystawy zaznacza jej kuratorka, Joanna Torchała – nie były w ogóle pokazywane publiczności od – bagatela! – 60 lat, kiedy to, jeszcze za życia artysty, w 1961 roku odbyła się jego duża monograficzna wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie. Na przykład pełniący funkcję narracyjnego punktu kulminacyjnego i wizualnego zwornika wystawy ogromny, abstrakcyjny, postkonstruktywistyczny *Człowiek w kosmosie* (po 1958), który podwieszony pod kopułą centralnej rotundy Królikarni, wypełnia jej przestrzeń bez reszty, wręcz ją rozsadzając, od tamtego czasu leżał nawinięty na wałek w magazynie. Ogromną zasługą tej wystawy jest jednak nie tylko sam fakt wyciągnięcia niepokazywanych od bardzo dawna obrazów z magazynów. Wielką rolę – istotnie wzmacniając efekt świeżości i nowości płócien – odgrywa także stan ich zachowania: fantastyczne pod względem kolorystycznym obrazy naprawdę wyglądają tak, jakby zostały dopiero co namalowane. Efekt ten osiągnięto za sprawą poprzedzającej wystawę wieloetapowej, starannej konserwacji obiektów, która polegała na oczyszczeniu powierzchni malatury i uzupełnieniu ubytków, prostowaniu i przenoszeniu płócien na nowe blejtramy. Można zatem powiedzieć, że takich płócien Dunikowskiego nie widział nikt od ponad pół wieku, a wystawa w Królikarni to prawdziwe odkrycie tego artysty jako malarza.

To, co widać, każe przede wszystkim zupełnie zmienić dotychczasową optykę i utarty sposób patrzenia na sztukę Dunikowskiego, w której malarstwo zajmowało jak dotąd pozycję marginalną, pełniąc funkcję trochę prywatnego, a trochę dorywczego *pendant* do doskonale rozpoznanej i uznanej twórczości rzeźbiarskiej. Do lamusa teraz możemy włożyć minoderyjne wypowiedzi samego artysty dotyczące własnego malarstwa, którego rzekomo nie traktował jako dzieła sztuki, a raczej jako relaks i odskocznię od „prawdziwej" pracy (jako rzeźbiarza). Raczej zupełnie serio brać trzeba teraz inne wypowiedzi artysty na swój temat. A te zostały zawarte w (cytowanych w katalogu towarzyszącym wystawie) listach artysty do Sary Lipskiej – jego modelki, muzy, kochanki, matki jego dziecka, partnerki, artystki, a także rzeźbiarki – pisanych pod sam koniec życia, w których wyznawał, że popełnił błąd, gdyż „stworzony był na malarza, a został rzeźbiarzem", i to, że „obrazy, które maluje, są lepsze od rzeźb, pełne treści i wyobraźni".

Dzięki wyciągnięciu z magazynów niepokazywanych od bardzo dawna obrazów Dunikowskiego i ich starannej konserwacji wystawa w Królikarni to prawdziwe odkrycie tego artysty jako malarza.

Opowieść o Dunikowskim-malarzu została podzielona w Królikarni na około 100 pojedynczych prac i sześć rozdziałów i poprowadzona bardzo standardowo; generalnie w porządku chronologicznym. Tytuły kolejnych części to: *Portrety*, *Katharsis*, *Memento*, *Czas*, *Pracownia* i *Człowiek w kosmosie*. Dunikowskiego poznajemy jako malarza dość konwencjonalnych, bardzo jasnych i świetlistych portretów z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Najstarszy obraz to malowane jeszcze we Francji, przed powrotem do Polski, dojmująco matisse'owskie *Wnętrze pokoju z otwartym oknem* (1916), dobrze ukazujące francuskie *esprit* malarstwa Dunikowskiego, które powróci

Xawery Dunikowski, *Kaktus*, szkic, tempera i olej na brystolu, 1956, fot. Jakub Płoszaj / Muzeum Narodowe w Warszawie, dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, oddział MNW

jeszcze jako gauguinowski powidok we wspaniałym późnym cyklu *Bab z Nieborowa* (1957–1958). Pośród wielu portretów najlepiej wypadają jednak nie wizerunki rzeczywistych osób, lecz alegoryczne „portrety" rzeźb i modeli – *Żywioły mórz* (1948) i *Rybacy* (1948). W ogóle Dunikowski najlepszy jest wówczas, gdy swobodnie odchodzi od konwencjonalnego i umownego mieszczańskiego realizmu. Świadczą o tym obrazy zgromadzone w trzech kolejnych salach ekspozycyjnych Królikarni, w których znalazły się fenomenalne płótna z trzech cykli malarskich: *Auschwitz* (1949–1958), *Kaktusów* (1951–1961) i wspomnianych już *Bab z Nieborowa*.

Można oczywiście żywić się, że traumatyczne, ekspresjonistyczne i surrealistyczne obrazy z cyklu *Auschwitz* zostały tu wystawione pod szyldem *Katharsis*; żadnego oczyszczenia i uwolnienia od cierpienia w tych wstrząsających obrazach przecież nie widać. Obrazom Dunikowskiego jednak nawet najmniej adekwatny tytuł nie jest w stanie zaszkodzić; *Krzyk (Czerwony pies)* (1949–1950), *Boże Narodzenie w Auschwitz w 1944 roku* (1950), *Droga do wolności* (1955), *Orkiestra* (1955), zwłaszcza zaś wspaniała *Głowa więźniarki* (1950) i straszne, wizyjne, wyprzedzające swój czas o kilka dekad *Ruszty* (1955) to bez wątpienia jedne z najlepszych obrazów powstałych w Polsce „zaraz po wojnie".

Cykl oświęcimski swobodnie łączy się z innymi powojennymi obrazami Dunikowskiego. Jego echa doskonale słyszalne są w powstającej równolegle postapokaliptycznej serii portretów/martwych natur przedstawiających kaktusy i sukulenty: antropomorficzne rośliny lub rosnących ni to w doniczce na parapecie, ni to w surrealnym, bezludnym pejzażu ludzi przemienionych w kaktusy, amarylisy, sansewierie, opuncje. Za sprawą zaś jednego z ulubionych chyba rekwizytów artysty, czyli czerwonej laski z rękojeścią w kształcie głowy psa, sugestywnie pojawiającej się w wielu obrazach po wojnie, pełny jej transpozycji cykl *Auschwitz* ma też sporo wspólnego z takimi obrazami, jak *Kompozycja abstrakcyjna z maską* (1950–1958) czy abstrakcyjne *Czerwone koło* (około 1951) i inne wersje tego tematu.

Wystawa w Królikarni zmienia nie tylko, jak argumentowałem, postrzeganie dzieła samego Dunikowskiego, świetnego rzeźbiarza ukazując jako równie znakomitego malarza. Wydaje się, że ekspozycja ta daje szansę na potencjalne przewartościowania i przetasowania w – stałych od dłuższego czasu – hierarchii i kanonie powojennego malarstwa polskiego. Dunikowskiego, artystę, którego młodość przypadła jeszcze na ostatnie dekady XIX wieku, także z powodów generacyjnych nie sposób oczywiście łatwo i bezproblemowo wpisać w historyczno-artystyczne opowieści o – zasadniczo przecież pokoleniowych – wyborach powojennych artystek i artystów, którzy będąc dziś z naszej perspektywy zupełnymi klasykami nowoczesności, mogli być metrykalnie jego wnuczkami i wnukami. Siła samego malarstwa Dunikowskiego jednak, które odczytywać możemy także jako wyraz i triumf stylu późnego sędziwego artysty – tak jak prezentuje się w Królikarni – wyprzedza sam dyskurs o malarstwie. Teraz zachodzę w głowę, jak mogłem myśleć o historii malarstwa w Polsce bez niego.

–

Wojciech Szymański

Xawery Dunikowski, *Portret Antoinetè Cierpiłkowskiego w stroju Arlekina*, olej na płótnie, 1957
Paryż, fot. Jakub Rozalski / Muzeum Narodowe w Warszawie, dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, oddział MNW

Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło

Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa
20 marca – 20 czerwca 2021
koncepcja i aranżacja wystawy: Janusz Zagrodzki

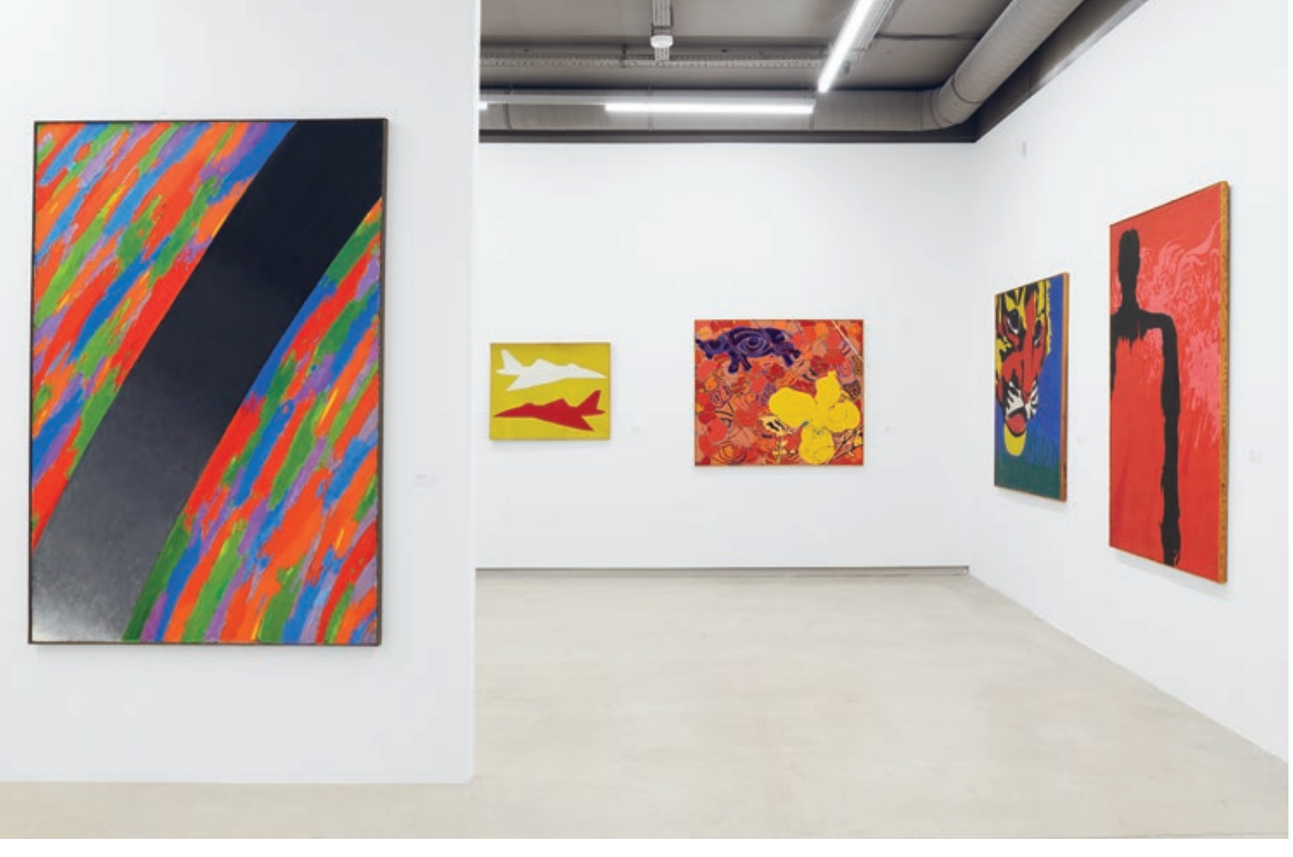
Janusz Zagrodzki, *Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło. Confrontations and Arguments: Modern Art According to the Krzywe Koło Gallery*
Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa 2021

Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło, widok wystawy, fot. Adam Gut, dzięki uprzejmości Fundacji Stefana Gierowskiego w Warszawie

Wystawa *Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło* to kolejna przygotowana przez Fundację Stefana Gierowskiego propozycja szerszego spojrzenia na polską sztukę lat 50.i 60. ubiegłego stulecia. Szczególna, bo autorem koncepcji i aranżacji tej ekspozycji jest Janusz Zagrodzki, który przez dekady współtworzył obraz naszej sztuki w minionym stuleciu.

„Charakterystyczną cechą obecnej sytuacji plastycznej w Polsce jest dążenie do oparcia poszukiwań twórczych na doświadczeniach sztuki nowoczesnej" – podkreślał Marian Bogusz w tekście *O nowoczesnej plastyce – w telegraficznym skrócie*. Został on opublikowany w 1957 roku na łamach „Nowego Nurtu". Był to czas październikowej odwilży i rozliczeń z socrealizmem. Marian Bogusz pisał o konieczności pełnej „rehabilitacji" kubizmu, abstrakcjonizmu i surrealizmu, ale i przekonywał, że „polska plastyka współczesna" musi się znaleźć na wspólnej płaszczyźnie twórczych poszukiwań plastyki światowej.

Autor tekstu zamieszczonego w „Nowym Nurcie" był nie tylko malarzem, członkiem założonej ze Zbigniewem Dłubakiem i Kajetanem



Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło, widok wystawy, fot. Adam Gut, dzięki uprzejmości Fundacji Stefana Gierowskiego w Warszawie

Sosnowskim Grupy 55, ale także od kilku miesięcy kierował działającą w stołecznym Staromiejskim Domu Kultury Galerią Krzywe Koło. Działała ona do 1965 roku – dłużej niż Klub Krzywego Koła (zlikwidowany przez władze w 1962 roku), przy którym została założona – i stała się jedną z najważniejszych instytucji polskiego życia artystycznego doby PRL.

Wystawa w Fundacji Stefana Gierowskiego przypomina o znaczeniu tego miejsca dla kształtowania sztuki nowoczesnej w Polsce po końcu stalinizmu. O tym, do jakich tradycji artyści się odwoływali i do jakich współczesnych powinowactw się przyznawali. Wreszcie o twórczości powstającej w kolejnych dekadach, która zdaniem autora wystawy kontynuuje poszukiwania z lat 50. i 60. ubiegłego stulecia.

Nie jest to pierwsza ekspozycja Janusza Zagrodzkiego poświęcona Galerii Krzywe Koło i jej twórcy. W 1990 roku w warszawskim Muzeum Narodowym miała miejsce poświęcona jej obszerna wystawa retrospektywna (wydano wtedy także solidny katalog). Z kolei w 2003 roku otwarto w Muzeum Sztuki w Łodzi przygotowaną przez niego ekspozycję *Stefan Gierowski i Galeria Krzywe Koło*. Przywołać wreszcie należy pokaz *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze* z 2015 roku w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia" w Radomiu czy *Wystawę malarstwa Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka* z 2017 roku właśnie w Fundacji Stefana Gierowskiego.

Konfrontacje i Argumenty wraz z towarzyszącą wystawie polsko-angielską publikacją są nie tylko kontynuacją tych wcześniejszych ekspozycji, ale i bardzo autorskim podsumowaniem prac o twórczości związanej z Galerią Krzywe Koło. Janusz Zagrodzki opowiada o swojej wizji polskiej sztuki w drugiej połowie XX wieku, jak również o własnych wyborach zawodowych, o pracach badawczych i projektach. Nadaje to *Konfrontacjom i Argumentom* unikatowy charakter autorelacji, wręcz osobistego świadectwa.

Aleida Assmann w swych rozważaniach o pamięci pisze o pamięci aktywnej, która pełni funkcję społeczną: tworzy kanon wyobrażeń o przeszłości, o tym, co jest ważne dla tożsamości wspólnoty. Ale jego kreowaniu towarzyszy drugi proces: zapominania. To pamięć pasywna. Dla zobrazowania tego rozróżnienia Assmann sięgnęła po metaforę muzeum, którego zadaniem jest przechowywanie oraz eksponowanie dzieł. Muzealny magazyn jest zasobem przechowywanym przez pamięć pasywną, ekspozycja zaś – czyli to, co uznano za ważne dla odbiorców – jest wyborem pamięci aktywnej.

Kolejne wystawy (oczywiście nie wszystkie) organizowane przez Fundację Stefana Gierowskiego wydają się próbą upomnienia się o to, co zostało zapomniane, o owe muzealne magazyny. Dobrym przykładem jest zorganizowana w 2020 roku ekspozycja *Życie obrazów*, która przypominała artystki i artystów mniej dziś znanych lub nadal zbyt mało widocznych: od Urszuli Broll i Barbary Jonscher po Andrzeja Urbanowicza i Tomasza Żołnierkiewicza. I jednocześnie wystawa ta mogła służyć za przykład, jak trudno jest pokazać na nowo twórczość sprzed kilku zaledwie dekad.

W przypadku artystek i artystów pokazywanych na *Konfrontacjach i Argumentach* trudno mówić o wykluczeniu czy zapomnieniu. Jeżeli nie wszyscy, to przynajmniej znaczna ich część tworzy podstawowy kanon polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku. A jednak w tekście towarzyszącym wystawie można przeczytać, że ich wkład w dokonania twórcze tego czasu został szybko zauważony, ale „jeszcze szybciej zapomniany". A zmiana wprowadzona przez te artystki i tych artystów nadal nie znajduje „właściwego miejsca w opiniach krytyków i historyków". Skąd ten gorzki osąd?

Główną częścią wystawy są dzieła 12 artystów biorących udział w *Konfrontacjach 1960. Malarstwo. Rzeźba*. Ekspozycja zorganizowana we wrześniu 1960 roku towarzyszyła obradom VII Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, zatem powstała w dość szczególnych okolicznościach. Dobór artystek i artystów okazał się znaczący, dlatego też warto ich listę przytoczyć w całości. Wystawiano wówczas prace Mariana Bogusza, Tadeusza Brzozowskiego, Tadeusza Dominika, Stefana Gierowskiego, Bronisława Kierzkowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Aliny Szapocznikow, Aliny Ślesińskiej, Jana Tarasina, Jerzego Tchórzewskiego, Magdaleny Więcek i Rajmunda Ziemskiego.

Wśród zaproszonych uderza brak co najmniej dwóch twórców: Tadeusza Kantora i Henryka Stażewskiego. Jednak ten ostatni szybko został uhonorowany. W tym samym roku w Galerii Krzywe Koło odbyły się dwie prezentacje białych reliefów i form przestrzennych Henryka Stażewskiego, a on sam 22 października 1960 roku otrzymał Nagrodę Artystyczną Klubu Krzywego Koła. Równolegle do *Konfrontacji* we wrześniu 1960 w krakowskiej Galerii Krzysztofory pokazano zaś *Wystawę Grupy Krakowskiej*. Obie te ekspozycje zachęciły goszczącego na kongresie AICA Petera Selza, kuratora Museum of Modern Art, do przygotowania prezentacji polskiej sztuki w Nowym Jorku. Do wybranych prac artystów obecnych na *Konfrontacjach 1960* dołączyły obrazy Tadeusza Kantora, Teresy Rudowicz i Mariana Warzechy z krakowskiej wystawy.

Wystawa w Museum of Modern Art do dziś uchodzi za jedno z najważniejszych wydarzeń w historii polskiej sztuki nowoczesnej. Przyczyniła się też istotnie do promocji naszych twórców na Zachodzie. Jednak, co najważniejsze, listy artystów obecnych na obu wystawach – warszawskiej i krakowskiej – w znacznej mierze pokrywają się z dominującą przez dekady hierarchią znaczenia polskiej sztuki lat 50. i 60.

Jak podkreśla Janusz Zagrodzki, to wtedy zmienił się sposób postrzegania sztuki. W swej książce przywołuje między innymi artykuł Mieczysława Porębskiego opublikowany w 1956 roku na łamach „Nowej Kultury". Dzisiejsza sztuka nie jest sztuką radosną, spoistą wewnętrznie czy „mówiącą w sposób harmonijny o sprawach ludzkich". Chce być sztuką „wstrząsających skrajności, bolesnych konfliktów, głębokich rozterek".

Jednak przede wszystkim czas październikowej odwilży oznaczał porzucenie wszelkiego zaangażowania. „Muzyką nowych czasów stała się wolność twórczej wypowiedzi" – jak można przeczytać w tekście towarzyszącym wystawie w Fundacji Gierowskiego. A sami artyści za podstawową zasadę uznali to, że „sztuka nie musi

Konfrontacje i Argumenty są kontynuacją wcześniejszych ekspozycji na temat prowadzonej przez Mariana Bogusza galerii, ale też bardzo autorskim podsumowaniem prac o twórczości związanej z Galerią Krzywe Koło.

wynikać z treści, ale z barwy i formy, wrażliwości i kompozycji, ekspresji i gestu". I to przekonanie – z długotrwałą traumą po czasach socrealizmu – na całe dekady zaciążyło na sposobie myślenia o sztuce współczesnej.

Główną część wystawy poprzedza *Prolog*. Pokazuje on początki sztuki nowoczesnej – od formistów i poznańskiego Buntu po grupę „a.r." i artystów związanych z Władysławem Strzemińskim. To bardzo skrótowy przegląd, ale ważny dla narracji całej ekspozycji. Ma on pokazywać źródła, do których odwoływali się artyści związani z Galerią Krzywe Koło i które miały legitymizować ich twórczość. Wyraźniej zaznaczony jest ten wątek w książce Janusza Zagrodzkiego. Przypomina on kolejne wystawy czy teksty konstruujące opowieść o sztuce nowoczesnej od pierwszych awangard po czasy odwilży, w której w latach 1949–1955 właściwie nie istnieją. To wyparcie uderza dziś jeszcze mocniej, by przywołać tylko wystawy *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959* w warszawskiej Zachęcie czy *Henryk Streng/Marek Włodarski i modernizm żydowsko-polski* w stołecznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które pokazują płynność granic między socrealizmem a awangardowymi poszukiwaniami.

Z tym kreowaniem obrazu sztuki nowoczesnej łączy się problem rekonstrukcji w dosłownym znaczeniu tego słowa, a opowieść o historii Galerii Krzywe Koło szczególnie silnie łączy się z zawodową biografią twórcy ekspozycji. Na *Konfrontacjach i Argumentach* znalazły się odtworzenia dzieł z dwudziestolecia międzywojennego autorstwa Janusza Zagrodzkiego, między innymi Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego (prace na szkle), Samuela Szczekacza i Juliana Lewina. Od wielu lat na podstawie archiwalnych zdjęć i opisów oraz tekstów teoretycznych dokonuje on rekonstrukcji dzieł zniszczonych przede wszystkim podczas drugiej wojny światowej. Pomogły one wydobyć znaczenie twórczości między innymi Katarzyny Kobro, ale te odtworzenia mogą budzić poważne wątpliwości, bo materia historycznej pracy ma znaczenie między innymi dla jej obioru.

Najciekawsza jest jednak część ekspozycji i książki dotycząca samej Galerii Krzywe Koło. Janusz Zagrodzki zwraca uwagę na działalność wystawienniczą i związane z nią upowszechnianie sztuki współczesnej. Aktywność Mariana Bogusza jest imponująca i przypomnienie tych wszystkich faktów pozwala lepiej zrozumieć znaczenie tej niewielkiej pod względem przestrzennym galerii dla historii polskiej sztuki – wystawy organizowano także poza siedzibą w Staromiejskim Domu Kultury.

Marian Bogusz rozumiał też konieczność instytucjonalnego zakorzenia prezentowanej tam sztuki. Stąd zamysł – wzorem grupy „a.r." – stworzenia własnej kolekcji będącej zalążkiem Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Miała ona trafić do łódzkiego Muzeum Sztuki – nie udało się jednak porozumieć z jego ówczesnym dyrektorem Marianem Minichem. Ostatecznie zbiór obrazów i prac zgromadzony przez Galerię w 1963 roku został przekazany Muzeum Narodowemu w Warszawie i Muzeum w Koszalinie, a dziś jest trochę zapomniany. Janusz Zagrodzki relacjonuje także działania, nie tylko prowadzone przez Galerię Krzywe Koło, prezentujące twórczość za granicą. *Konfrontacje i Argumenty* przypominają też o działaniach do tej pory mniej dostrzeganych, ale które miały znaczenie w szerszym upowszechnianiu sztuki współczesnej. Jednym z nich było dołączanie do katalogów oryginalnych rysunków, gwaszy czy grafik, między innymi Lecha Kunki, Zbigniewa Makowskiego czy Magdaleny Więcek. Wprowadzało to współczesną twórczość do mieszkań i wyrabiało określone nawyki. Jednak siłą Galerii Krzywe Koło był przede wszystkim związek z Klubem Krzywego Koła. Sam klub zaś, jak podkreśla historyk Andrzej Friszke, należał do najważniejszych inicjatyw polskiej inteligencji w połowie lat 50. i był „najważniejszym forum dyskusyjnym warszawskiej inteligencji" (wśród jego członków byli Władysław Bartoszewski, Miron Białoszewski, Maria Dąbrowska, Paweł Hertz, Jan Józef Lipski, Paweł Jasienica, Stefan Kisielewski, Leszek Kołakowski, Maria i Stanisław Ossowscy i Antoni Słonimski). Takie właśnie usytuowanie Galerii umieszczało artystów w samym centrum ówczesnych dyskusji intelektualnych. Co więcej, działał też Teatr Krzywego Koła, a sam Marian Bogusz tworzył pomosty między poszukiwaniami w sztukach wizualnych a poszukiwaniami w muzyce. Między innymi równolegle z VI Międzynarodowym Festiwalem Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" odbywała się wystawa *Argumenty 1962*.

Być może to związki – instytucjonalne, ale też osobiste – środowiska Galerii Krzywe Koło ze światem literatury, teatru czy filmu, jak również z intelektualistami i naukowcami przyczyniły się do tego, że poszukiwania artystów i artystek wizualnych szybko znalazły się w mainstreamie współczesnej kultury (rozbudowane relacje mieli także twórcy związani z Grupą Krakowską). Co więcej, chyba nigdy później nie udało się stworzyć podobnych w tej skali międzyśrodowiskowych więzi.

Sztuka spod znaku informelu i innych formuł abstrakcji nie tylko szybko została zauważona, ale i stała się częścią kanonu naszej współczesności. Jednak w ostatnich dekadach nie tyle popadła w zapomnienie, ile zaczęła być postrzegana jako część dość odległej przyszłości, owym opisywanym przez Aleidę Assmann pasywnym zasobem. Nastąpiła też znacząca zmiana hierarchii ważności sztuki po 1955 roku i coraz większą uwagę zaczęła przyciągać twórczość Aliny Szapocznikow, Edwarda Krasińskiego i Erny Rosenstein.

A może przyszedł czas, by na nowo spojrzeć na prace czołowych twórców ówczesnej abstrakcji niegeometrycznej? Wystawa w Fundacji Stefana Gierowskiego niestety jej nie proponuje. Przypomina raczej tradycyjną muzealną ekspozycję z niemalże encyklopedyczną pedanterią pokazującą artystów tego czasu w kalejdoskopowym przeglądzie. Jest próbą potwierdzenia dawnych hierarchii, chociaż zostały one mocno podważone. A przecież – nawet na tej wystawie – udało się ciekawie pokazać zaskakująco dziś aktualne malarstwo Mariana Bogusza z tamtego okresu czy *Kompozycje fakturowe* z lat 1963–1965 autorstwa Bronisława Kierzkowskiego, którego eksperymenty z włączeniem różnych materiałów w obręb dzieła są zaskakująco bliskie poszukiwaniom młodego pokolenia; dość przywołać Piotra Łakomego.

Ponadto bardzo problematyczna jest ostatnia część wystawy, zatytułowana *Stan krytyczny*. Znalazły się w niej prace tych, którzy, jak to określono, „przyczynili się do utrwalenia znaczenia sztuki polskiej wśród dokonań artystów całego świata". Są tu Jerzy Fedorowicz i Ludmiła Popiel, członkowie Neo-Neo-Neo (Jan Dobkowski, Jerzy „Jurry" Zieliński) i Gruppy. Wszyscy oni są bardzo ważnymi postaciami dla polskiej sztuki. Tylko że ostatecznie kontynuacja w kolejnych dekadach nowoczesnych poszukiwań z lat 50. i 60. została ograniczona do malarstwa. Pominięto nie tylko fotografię, która miała swoje miejsce w programie galerii, ale i wszystkie nowe media. To niezrozumiałe i przede wszystkim niepotrzebne zawężenie dziedzictwa Mariana Bogusza i prowadzonej przez niego galerii.

–

Piotr Kosiewski

Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło, widok wystawy, fot. Adam Gut, dzięki uprzejmości Fundacji Stefana Gierowskiego w Warszawie

MONIKA FALKUS, Pokochajmy się

Galeria Szara, Katowice
26 czerwca – 14 sierpnia 2021
kuratorka: Joanna Rzepka-Dziedzic

Na sam dźwięk słów „wystawa dyplomowa" czy „prace studenckie" zapala mi się dziś w głowie lampka ostrzegawcza. Trudno nie odnieść wrażenia, że mamy obecnie naprawdę niskie oczekiwania wobec osób, które mają już za sobą dobrych parę lat edukacji artystycznej na akademickim poziomie. Wystarczy, by w miejsce typowych prac o babci na Artystycznej Podróży Hestii pojawiły się tematy warunków pracy, katastrofy klimatycznej czy społecznego wykluczenia i pyk – wystawa złożona z prac do bólu ilustracyjnych zostaje ogłoszona najlepszą od lat. Żeby nie było – jasne, ta rosnąca społeczno-polityczna świadomość to tendencja niewątpliwie dobra, ale proste zobrazowanie tezy z *Fantomowego ciała króla* czy *Ludowej historii Polski* to chyba jeszcze za mało, żeby otwierać szampana. To trochę tak, jakby cieszyć się z tego, że magistrantka fizyki zna prawa termodynamiki, a student historii potrafi prawidłowo zbudować przypis do tekstu źródłowego. Elementarz, a nie szczególne osiągnięcie.

Dlaczego w ogóle zaczynam od tego marudzenia, kiedy piszę o wystawie będącej częścią dyplomu katowickiej artystki, prezentowanej w katowickiej galerii, poza wszelkimi konkursami? Po pierwsze, dlatego że z bojaźnią i drżeniem się na nią w tym kontekście wybierałem, a po drugie – i znacznie ważniejsze – dlatego że tak bardzo się ona na tym tle wyróżnia. Wystawa Moniki Falkus o prostym i uroczym tytule *Pokochajmy się* w Galerii Szarej jest po prostu wystawą dobrą bez nakładania na nią filtra „całkiem spoko jak na prace dyplomowe", i to jest w sumie cała recenzja, jakiej potrzebujecie.

Monika Falkus, rocznik 1993, to, jak się rzekło, tegoroczna dyplomantka ASP w Katowicach, z pracowni Jacka Rykały, która wcześniej zdążyła jeszcze zaliczyć historię sztuki na Uniwersytecie Śląskim (co widać, a o czym za moment). Jeszcze co prawda nie znalazła się w gronie reprezentowanych przez Szarą artystek i artystów, ale można powiedzieć, że obecna wystawa jest do takiego dealu przymiarką. Dla zdolnych debiutantek życie w mieście z jedną porządną galerią komercyjną bywa jednak wbrew pozorom prostsze niż w stolicy.

Zgodnie z tytułową sugestią *Pokochajmy się* to wystawa o miłości. Temat z jednej strony najprostszy z możliwych i wiecznie żywy (według różnych badań statystycznych około 60 procent współczesnych piosenek opowiada o miłości i relacjach), z drugiej na gruncie malarskim nie tak łatwy do udźwignięcia. Zwłaszcza że i w lokalnym malarstwie już całkiem sporo na ten temat w swoich pracach powiedziały Agata Bogacka, Karolina Jabłońska czy Agata Słowak. Na szczęście Falkus potrafi niekiedy formalnie dociągnąć do ich poziomu, a przy tym prezentuje się jako artystka zupełnie oryginalna ikonograficznie.

Co w tym przypadku znaczy określenie „wystawa o miłości"? W sumie – wszystko. Jest tu miejsce na wspomnienia dawnych kochanków i analizę aktualnych tęsknot, przyglądanie się relacji z matką i analizę zakorzenionych w kulturze genderowych stereotypów, sentymentalne wspominki i gotyckie *love story* z dreszczykiem, odwołania do odległej historii i bieżącej polityki, seksualne uniesienia i frustracje. Miłość, jak w życiu, jest tu i skrajnie prywatna, i na maksa polityczna. Przeżycia związane z własnymi relacjami płynnie przechodzą na przykład w emocje związane ze Strajkiem Kobiet. A jednocześnie wszystko to zaskakująco trzyma się w ryzach.

Falkus jest jedną z tych malarek, które stosują się do starej Rastrowej zasady: zanim dotkniesz, pomyśl. Artystka nie tylko przed malowaniem myśli, ale i czyta, ogląda, notuje. Prywatne historie łączy z lekturą Stendhala i Rolanda Barthes'a. Przywołuje wiersze Safony, historie mitologicznych kochanków czy tak specyficzne fenomeny kulturowe jak brytyjska biżuteria z miniaturowymi obrazkami oczu ukochanego lub ukochanej, popularna pod koniec XVIII wieku, jednocześnie sentymentalna i powstała w kontekście kulturowym, w którym spojrzenie mogło powiedzieć więcej niż skrępowany konwencjami społecznymi klas uprzywilejowanych język.

Wciąż jednak są to obrazy przeżyte, a nie przeteoretyzowane. Jeśli wywołują literackie skojarzenia, to mimo wszystko raczej z prozą Eleny Ferrante – zwłaszcza gdy pojawia się w nich temat relacji z matką przefiltrowanych przez refleksję nad kulturowymi wzorcami macierzyństwa czy społecznej presji matrymonialnej – niż z francuską teorią krytyczną. I choć pojedyncze płótna bywają nieraz równie gęste od referencji jak obrazy Mikołaja Sobczaka, to formalnie Falkus obiera zupełnie przeciwny kierunek – zamiast nawarstwienia, polifonii

Monika Falkus, *Modlitwa do Śmętnej Dobrodziejki*, olej na płótnie, 180 × 140 cm
2020, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Szarej w Katowicach

Monika Falkus, *EAT YOUR HEART OUT!*, olej na płótnie, 40 × 30 cm
2020, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Szarej w Katowicach

Monika Falkus jest jedną z tych malarek, które stosują się do starej Rastrowej zasady: zanim dotkniesz, pomyśl. Artystka nie tylko przed malowaniem myśli, ale i czyta, ogląda, notuje. Wciąż jednak są to obrazy przeżyte, a nie przeteoretyzowane.

i kontrastów stosuje maksymalną syntezę, płaskie plamy i proste formy na granicy abstrakcji.

Zdrapywanie tych wszystkich warstw i rekonstruowanie intelektualnego procesu stojącego za każdym obrazem nie jest tu zawsze konieczne, choć kto lubi takie zabawy, będzie się bawić fantastycznie. Gdy artystka bierze na przykład na warsztat topos zatroskanej matki (*Lady of Sorrows*), stosuje niemal abstrakcyjną formę przypominającą zarys lekko nachylonej głowy Madonny rodem z malarstwa italobizantyńskiego, a wokół niej formuje wianuszek drobnych fakturowych kropek kojarzących się z puncowaniami stosowanymi w złoconych nimbach w gotyckim malarstwie Europy Środkowej.

W sąsiadującym z owym obrazem płótnie *Modlitwa do Smętnej Dobrodziejki* również pojawia się powidok wizerunków maryjnych, tym razem w typie *Madonna lactans*, tyle że karmione mlekiem jest w tym przypadku stadko dzików. Artystka przetwarza tu jednocześnie jeden z alegorycznych wzorców z *Ikonologii* Cesarego Ripy, pojęcie tłumaczone jako „dobrotliwość" (łac. *benignita*). To wizerunek kobiety, która, że zacytuję polskie wydanie Ripy, „wyciska z piersi mleko, które piją rozliczne zwierzęta, bo tak właśnie objawiają się zjednoczone dobrotliwość i miłość, przyjaźnie rozdające naokoło to, czym z natury dysponują".

Krótko mówiąc, Falkus potrafi sięgnąć do źródła, które dziś służy, jak mogłoby się wydawać, jedynie historykom sztuki nowożytnej identyfikującym motywy ikonograficzne w jakichś niszowych działach, i z tego zajeżdżającego na kilometr naftaliną tekstu wydobyć motyw ikonograficzny dający się idealnie zaktualizować jako pewien ideał relacji między ludźmi i nie-ludźmi. Może to kwestia historyczno-artystycznych sentymentów, ale na mnie robi to o wiele większe wrażenie niż wszystkie te rodzime projekty o trosce i ekofeminizmie z ostatnich lat razem wzięte. Dla równowagi umieszczono tu też prace znacznie prostsze i bardziej bezpośrednie, jak *Lonely Boy*, czyli zsyntetyzowany portret psychologiczny dawnego partnera, formalnie trochę bliski portretowym głowom Miriam Cahn, choć mimo wszystko jest w nim więcej czułości niż brutalnego rozliczenia.

Obrazy Falkus są zwodniczo proste w podwójnym sensie. Ikonograficznie bogatsze, niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, i trudne do zreprodukowania – ich fakturowej i kolorystycznej subtelności nie odda zdjęcie na insta, wymagają chwili spokoju i dostrojenia się do ich rytmu. Ogląda się je trochę tak, jak słucha się *Blonde* Franka Oceana czy *Punishera* Phoebe Bridgers – z bardzo prostej na pozór linii melodycznej dopiero po kilkukrotnym uważnym przesłuchaniu wyławiamy wszystkie subtelności, delikatne zaburzenia, drobne przestery i instrumenty odzywające się daleko w tle przez kilka kolejnych taktów.

Przede wszystkim jest Falkus niewątpliwie znakomitą kolorystką, operującą przy tym całkiem unikalną paletą złożoną z przygaszonych odcieni złocistych ugrów, sjeny palonej, lawendowego fioletu czy bladego cyjanu. Nie wszystkie obrazy są oczywiście równe – mimo wszystko oglądamy prace artystki dopiero się rozkręcającej, która wciąż (na szczęście) testuje różne rozwiązania i techniki. Ale nawet jeśli w rozwiązania kompozycyjne czasem wkrada się monotonia (owalne popiersia portretowe w kilku wydaniach), a okazjonalnie stosowane grube impasty bywają niepotrzebnie efekciarskie, są to w gruncie rzeczy błahostki. Bardzo chciałbym żyć w świecie sztuki, w którym takie problemy byłyby jedynymi zarzutami wobec większości dyplomów.

–

Piotr Policht

Agnieszka Kurant, *Hiperprzedmioty*, tabletki ze sproszkowanego plastiku, metalu, włókna, szkła, celulozy
współpraca Madeline Hollander, 2017, fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

AGNIESZKA KURANT, Erroryzm

Muzeum Sztuki w Łodzi
11 czerwca – 7 listopada 2021
kurator: Jakub Gawkowski

Wystawę Agnieszki Kurant pod tytułem *Erroryzm* w Muzeum Sztuki w Łodzi otwarto w ramach tegorocznego Fotofestiwalu. Tych, którzy spodziewają się tam zdjęć, czeka jednak zawód. Z fotografią artystkę łączy głównie wykształcenie – studiowała między innymi na łódzkiej filmówce pod auspicjami Józefa Robakowskiego, który w tym roku przejął kuratorskie dowodzenie nad wspomnianym festiwalem. Praktyka Kurant jest jednak wielokierunkowa i trudno ją zdefiniować, gdy za punkt wyjścia przyjąć jakiekolwiek konkretne medium. Sytuuje się na przecięciu kuratorstwa, sztuki instalacji oraz *art-based research*.

Wystawę otwiera film *Cutaways* z 2013 roku. Artystka zainscenizowała w nim spotkanie trojga bohaterów, których usunięto na etapie montażu z filmów Richarda Sarafiana, Francisa Forda Coppoli i Dicka Millera, a których reprezentacje chronią pomimo to prawa autorskie. Napięcia pomiędzy twórczością i postprodukcją, oryginalnością i powtórzeniem, pracą i systemami wytwarzania oraz dystrybucji wartości, które Kurant uwypukliła w tym filmie, dają znać o sobie również w dalszej części wystawy. Do głównej, podzielonej na dwa pomieszczenia części ekspozycji idzie się holem, w którym wyeksponowano *Emergentny alfabet* (2021) – planszę przedstawiającą krój pisma, który artystka opracowała wspólnie z typografem Radimem Pešką przy wykorzystaniu elementów 26 innych krojów obecnych w całej historii cywilizacji od starożytnego Rzymu. Siedemnaście kolejnych realizacji ma równie „emergentny" charakter – większość z nich powstała przy udziale osób, maszyn i nieludzkich organizmów, które dopełniają źródłowe intencje artystki, uniemożliwiając jednak osiągnięcie perfekcyjnie wykalkulowanych, przewidywalnych rezultatów. Tytułowy „erroryzm" może posłużyć za wdzięczne określenie takiego sposobu postępowania.

Jak można przeczytać w przewodniku, prace Kurant „zadają pytania" współczesnemu światu i „spekulują" na temat jego przyszłości. Pytania zadawane przez Kurant – i jej upodmiotowione obiekty – nie wynikają jednak ze zdystansowanego, kontemplacyjnego namysłu, ale z zaangażowania w życie współczesne. Autorka inkorporuje do wnętrza swojej praktyki między innymi innowacyjne metody zarządzania, interakcje z najnowszą technologią i spotkania z reprezentantami innych dziedzin społecznej *praxis*. Tytułowa realizacja, *Erroryzm* (2021), stanowi holograficzną wizualizację koncepcji, które sztuczna inteligencja wygenerowała, „remiksując" dotychczasowe projekty Kurant. Z kolei prace pokroju *Postfordytu* (2020) – czyli bryłki kompozytowego materiału, na który składa się farba emaliowa, żywica, żelazo i sproszkowany kamień – nie powstałyby, gdyby artystka nie przestudiowała na własną rękę pokaźnych zasobów literatury naukowej, ale i nie zdecydowała się na podjęcie bliskiej współpracy z projektantami czy inżynierami.

Zgodnie z opisem kuratorskim ostatnia z wymienionych prac „spekuluje na temat tego, jakie będą geologiczne konsekwencje gospodarki postfordyzmu". Powstała zaś z połączenia kilku fragmentów fordytu – spetryfikowanych warstw farby osadzającej się na przemysłowych liniach produkcyjnych. Realizacja ta angażuje prefiguratywną wyobraźnię widzów w sposób, o którego wartości przekonywała kulturoznawczyni Małgorzata Sugiera w niedawnym wywiadzie dla portalu Culture.pl: „Możliwość przewidywania przez kulturę jest niesłychanie ważna. Sztuka służy [dzięki niej] nie tylko jako narzędzie refleksji. Dla mnie fabulacje spekulatywne są tak ważne, bo w pewien sposób przygotowują nas na możliwe niebezpieczeństwa, zmniejszając ewentualny dysonans poznawczy". Wyobrażenie sobie możliwej struktury geologicznej Ziemi z pewnością może odegrać taką rolę i poszerzyć horyzont wyobrażeń o tym, co nadchodzi. Warto przypomnieć jednak też inną funkcję spekulatywnych fabulacji, które z konieczności stanowią – przynajmniej do pewnego stopnia – brikolaże elementów dostępnych „tu i teraz", które artyści mają pod ręką. Poprzez uniezwyklenie świata teraźniejszego spekulacje pozwalają nie tylko przewidywać przyszłość, ale pełnią również funkcję krytycznego komentarza do świata doświadczanego na własnej skórze. Jak sądzę, to właśnie taki stosunek wobec zastanego otoczenia stanowi największą zaletę praktyki Agnieszki Kurant. W konfrontacji z bieżącymi doniesieniami naukowców *Postfordyt* nie jawi się wcale jako „migawka z geologicznej przyszłości", a raczej jako przeskalowany model formacji, którą w istocie nietrudno znaleźć dzisiaj na powierzchni Ziemi – i to nie tylko w fabrykach (lecz także, o zgrozo, w oceanach, na plażach i przedmiejskich nieużytkach).

W podobny sposób można spojrzeć na dwie prace, które powstały w wyniku rozproszonej współpracy różnych aktantów: *A.A.I. / Sztuczna sztuczna inteligencja* (2015) oraz *Linia produkcyjna* (2016–2017; we współpracy z Johnem Menickiem). Pierwsza z nich powstała dzięki termitom, które w kontrolowanych warunkach wytworzyły kopce z substratu z barwionego piasku, złota i kryształów – a jako przykład bio-artu *in vivo* może prowokować pytania natury bioetycznej. Jak pokazują badania naukowców (między innymi zespołu pod kierownictwem Arifa Nuryawana), termity przetwarzają jednak kompozytowe materiały – złożone częściowo na przykład z plastiku – również na wolności, poza murami laboratoriów. Ponadto rozmaite insekty czy mikroorganizmy coraz częściej zatrudnia się – całkiem dosłownie – do dekompozycji odpadów, oczyszczania wody i tym podobnych. „Podwykonawstwo" termitów w produkcji rzeźb Kurant nie jest w tym kontekście niczym wyjątkowym. Z kolei w przypadku realizacji *Linia produkcyjna* widzowie konfrontują się z rezultatem rozproszonej pracy ludzi, zapośredniczonej jednak przez media cyfrowe (korzystając z platformy Amazon Mechanical Turk, Agnieszka Kurant i John Menick zlecili zewnętrznym pracownikom wytworzenie abstrakcyjnych grafik przypominających *Czarny kwadrat* Malewicza). Tu także artystka zreplikowała pewne zjawisko ze świata, który istnieje poza muzealnymi murami. Praca zyskuje wartość prefiguratywną, jeśli pomyślimy o niej jako o modelu relacji, które w przyszłości mogą się upowszechnić. Sam wolę jednak myśleć o omawianej realizacji – jak i całości wystawy – jako próbie „kondensacji" procesów, które już odbywają się *in situ*; wyjaskrawionym quasi-dokumencie o dzisiejszym świecie.

Jak sądzę, kondensacja jest słowem, które trafnie opisuje metodę twórczą Kurant (przynajmniej w odniesieniu do prac pokazanych w Muzeum Sztuki). Na gruncie fizyki kategoria ta oznacza „zagęszczenie, stężenie czegoś" albo „skupienie czegoś w jednym miejscu". W kontekście niniejszej argumentacji można ekstrapolować te sensy dość łatwo. Agnieszka Kurant wchodzi w rozmaite formy kreatywnej współpracy, a wytworzona w jej trakcie wiedza zostaje zaprezentowana w „stężonej" formie w obiektach, które zyskują de facto charakter alegoryczny (alegoria to figura, która za pośrednictwem realistycznych przedstawień przywołuje abstrakcyjne sensy, a przy tym – szczególnie w dobie ponowoczesnej – eksponuje sztuczność czy umowność proponowanego przedstawienia, uwypuklając same zasady swojej kompozycji). Wyrazistą ilustracją takiej procedury jest praca *Mutacje i płynne aktywa* (2014) – stop metalowych obiektów Josepha Beuysa, Richarda Prince'a, Carstena Höllera i Carol Bove, kondensujący nie tylko materię, ale i zawrotny kapitał symboliczny czworga artystów-marek w niepozornym, magmatycznym obiekcie. Forma innej pracy,

Agnieszka Kurant, *Erroryzm*, widok wystawy, fot. Anna Zagrodzka
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Ogrodu chemicznego (2021), nawiązuje znamiennie do dzieła Hansa Haackego pod tytułem *Condensation Cube* (1963). Zamknięty w sześcianie z pleksi gąszcz mineralnych filamentów kondensuje efekty relacji nawiązanej przez Kurant z pracownicą Instytutu Chemii UW, Magdaleną Osial, wiedzę o alchemii i współczesnej nauce, jak i dystopijne wyobrażenia o świecie po człowieku.

W tym miejscu warto przywołać chemiczną definicję kondensacji. Zgodnie ze *Słownikiem języka polskiego* słowo to można rozumieć jako „reakcję między cząsteczkami, w wyniku której powstaje nowa, większa cząsteczka oraz cząsteczka prostego związku chemicznego". Podobne reakcje wykorzystuje się w laboratoriach na przykład po to, by wytwarzać estry, a proste cząsteczki – najczęściej wodę – traktuje się wówczas jako produkt uboczny. Trzymając się naukowych metafor i analogii, warto rozważyć, czy w działaniach Kurant nie powstają podobne *by-products*. Jej praktyka jest reprezentatywna dla sztuki postkonceptualnej, w której status artefaktu jako Dzieła pozostaje chwiejny. W ramach tej tradycji twórczość jest nie tyle rzemiosłem, ile kwestią generowania nowych relacji i procesualnego poznania. Powstałe dzięki nim przedmioty stanowią często dokumentacje samego procesu, które z konieczności okazują się cząstkowe, niepełne,

W odpowiedzi na zaproszenie Muzeum Sztuki i Fotofestiwalu Agnieszka Kurant przygotowała wystawę, którą można odczytać jako zachętę do refleksji nad infrastrukturą samego Muzeum.

a ze względu na tę ułomność jawią się jako „produkty uboczne" twórczej aktywności – coś niemal przygodnego, co „przytrafia się" w miarę postępu działań. Co ważne, relacja pomiędzy obiektem i *praxis* często ulega jednak odwróceniu w obiegu rynkowo-instytucjonalnym, którego agenci przyczyniają się niezmiennie do fetyszyzacji jednostkowych obiektów lub też mierzą się z dużymi trudnościami w mediacji artystycznych idei czy badań.

Chwiejny status obiektu w sztuce postkonceptualnej narzuca szczególne kryteria analizy, wykraczające poza ogląd poszczególnych dzieł lub pytania o intencje artystki. Czy w muzealnej przestrzeni wypełnianej głównie przez jednostkowe obiekty nie umykają właśnie relacje, które zadzierzgnięto w celu wytworzenia prac? Czy to relacje nie stają się „produktami ubocznymi", które łatwo zignorować? Czy fakt, że w murach muzeum znajdują się artefakty, które powstały przy udziale naukowców czy zwierząt, wpływa na sposób, w jaki muzeum myśli o swoich relacjach z jego rozmaitymi użytkownikami (zarówno ludzką publiką, jak i nie-ludźmi, którzy – najczęściej bez zaproszenia – korzystają z muzealnej infrastruktury)?

Powyższych pytań nie stawiam po to, by prowokować. Wiem, że Muzeum Sztuki w Łodzi zadaje sobie podobne pytania od lat z dużą wrażliwością i samoświadomością. Wybrzmiewają one w programie publicznym instytucji, w której obok artystów występują naukowczynie lub aktywiści. Wystawy takie jak *Erroryzm* Agnieszki Kurant – czy równoległa ekspozycja Wendelien van Oldenborgh i Céline Condorelli, która odbywa się dwa piętra wyżej – przysparzają natomiast okazji do ich (powtórnej) artykulacji. Jeżeli – jak głosi przewodnik – prace Agnieszki Kurant faktycznie „zadają pytania", liczne z nich skierowane są właśnie do goszczącej placówki, która z rozmysłem i dużą odwagą zaprasza artystki i artystów gotowych kwestionować warunki kulturowej produkcji oraz jej miejsca w obrębie współczesnych technokulturonatur.

Pytania stawiane przez Kurant wybrzmiewają tym mocniej, że Muzeum Sztuki znajduje się w mieście będącym kolebką polskiego kapitalizmu – w stymulującym do refleksji o pracy otoczeniu budynków fabrycznych, swoistych pamiątek fordyzmu. Odnoszę jednak wrażenie, że prezentowany tam wybór prac Kurant wymawia się od próby udzielenia odpowiedzi, jakich w szalenie rozległej praktyce próbowała udzielić sama autorka, szczególnie w działaniach kuratorsko-performatywnych. W *Erroryzmie* Kurant jawi się jako artystka działająca na przecięciu różnych mediów i wchodząca w rozmaite formy współpracy, lecz wciąż jako Artystka przez duże A; autorka obiektów posługująca się w dość tradycyjny sposób indywidualną sygnaturą. Obecność współautorów i współautorek została poświadczona w towarzyszących wystawie tekstach, ale mimo to pozostaje widmowa. Brakuje też na wystawie dokumentacji działań Kurant, które były skierowane wprost do kolekcjonujących sztukę instytucji (jak praca *The End of Signature* z 2015 roku, kiedy artystka wyświetliła na fasadzie nowojorskiego

Agnieszka Kurant, *Prawa powietrzne*, pianka, drewno, sproszkowana skała, metal, elektromagnesy współpraca Krzysztof Smaga, 2021, fot. Anna Zagrodzka, Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum Guggenheima kompozytowy podpis, złożony z parafek pozostawianych w tej placówce przez gości). Z tych właśnie względów po obiejrzeniu *Erroryzmu* odczuwam pewien niedosyt.

Pomimo powyższych uwag jestem przekonany, że MS, rozwijając w kolejnych działaniach refleksję o pracy, kapitalizmie i antropocenicznych związkach między ludźmi oraz nie-ludźmi, będzie kierować swój namysł także „do wewnątrz", zmierzając do przystosowania własnej infrastruktury do zmieniającego się świata oraz rewizji swojej konstytucji. W odpowiedzi na zaproszenie instytucji i Fotofestiwalu Agnieszka Kurant przygotowała wystawę, którą można odczytać jako zachętę do podejmowania takich ruchów. *For better or worse*, od czasu rewolucji konceptualnej heroiczna rola artystów i artystek w budowaniu lepszego świata podlega ciągłej kontestacji, zaś odpowiedzialność za wdrażanie ich emancypacyjnych postulatów ulega rozproszeniu. Szczęśliwie, Muzeum Sztuki jest instytucją, która traktuje swój udział w życiu społecznym z należytą powagą. Niestety – jako jedna z niewielu.

–

Arkadiusz Półtorak

Kocham w życiu trzy rzeczy: samochód, alkohol i marynarzy

lokal_30, Warszawa
18 czerwca – 15 września 2021
kuratorki: Dobromiła Dobro, Agnieszka Kalita, Hanna Kraś, Agata Ostrowska, Agata Plater-Zyberk, Katarzyna Trzeciak
opieka merytoryczna: Marika Kuźmicz

Dyskusja na temat obecności kobiet na akademiach artystycznych, jeszcze niedawno sprowadzająca się głównie do konstatacji o ich nieobecności (patrz raport *Marne szanse na awanse* Fundacji Katarzyny Kozyry), w ciągu ostatnich kilku lat jest systematycznie pogłębiana. Niewątpliwe zasługi w przypominaniu historii kobiet na akademii ma Iwona Demko, działająca niezmordowanie i z pozytywnym skutkiem na krakowskiej ASP; ciekawe rzeczy dzieją się także na warszawskiej akademii, głównie za sprawą Mariki Kuźmicz i jej studentek z Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną, które ostatni rok spędziły na badaniu uczelnianych archiwów, szczęśliwie dość dobrze zachowanych. Efektem ich pracy jest wystawa opowiadająca o 15 artystkach studiujących na warszawskiej ASP w latach międzywojennych, którą w czerwcu otwarto w galerii lokal_30.

Wystawa, powstała jako część herstorycznego projektu *Not Yet Written Stories: Women Artists' Archives On-line*, ma za zadanie wypełnić lukę w wiedzy na temat aktywności kobiet na warszawskiej akademii świeżo po zdobyciu niepodległości przez Polskę i – co także istotne – zdobyciu przez Polki praw wyborczych. Wielu być może zdziwi fakt, że studentek na stołecznej akademii w międzywojniu było całkiem sporo – kuratorki w akademickim archiwum znalazły teczki aż 926 kandydatek do studiowania na ASP. Część z nich zapewne odpadła w rekrutacji, inne nie zdołały skończyć studiów, karierę w sztuce zrobiła garstka, dzisiaj pamięta się zaś o ułamku z nich. Dokumenty wyszperane w archiwum – podanie o przyjęcie na studia i życiorys – są często jedynymi świadectwami artystycznej aktywności tych kobiet. Na wystawie w lokalu_30 można było dokładnie obejrzeć skany podań bohaterek wystawy, ponadto ich ekspozycji towarzyszyło nagranie, w którym kuratorki odczytują życiorysy swoich rówieśniczek sprzed dekad, symbolicznie przywracając głos swoim zapomnianym koleżankom.

Kocham w życiu trzy rzeczy: samochód, alkohol i marynarzy, widok wystawy dzięki uprzejmości galerii lokal_30 i Fundacji Arton w Warszawie

To tyle, jeśli chodzi o kuratorskie urozmaicenia – poza elementem archiwalnym wystawa jest bardzo prostą prezentacją prac opatrzonych biograficznymi komentarzami, dającymi elementarny wgląd w życie i twórczość danej artystki. Większość prac ma skromny charakter, dominują obiekty drobne i małe formaty – znajdziemy tu trochę ceramiki, rysunków, kilimy, grafikę, z rzadka pojawia się jakiś obraz. Duża liczba dzieł o charakterze użytkowym wskazuje, jaki kierunek zwykle obierały dawne studentki, przedkładające zdobycie praktycznego fachu nad własne ambicje. Warto jednak zauważyć, że użytkowość w tym wypadku nie wyklucza awangardowej formy, z którą studentki mogły zapoznać się choćby w pracowni Karola Tichego czy Władysława Skoczylasa. Pokazana na wystawie przedwojenna ceramika Julii Kotarbińskiej czy artdécowskie naczynia Julii Keilowej to dzieła wysokiej jakości artystycznej, a ich forma zdradza związki autorek z awangardowymi spółdzielniami, takimi jak Ład czy Forma. Twórczość artystek cieszyła się również dużym wzięciem – Keilowa zaprojektowała na przykład zestawy naczyniowe dla transatlantyków M/s Batory i M/s Piłsudski. Oko widza ucieszyć mogą także wazoniki projektu Wandy Zawidzkiej-Manteuffel, projektantki tkanin i ceramiki, która w latach 50. i 60. wyspecjalizowała się w szkle i pracowała jako projektantka w Hucie Szkła Gospodarczego „Irena" w Inowrocławiu. Do tego etapu z biografii artystki odnosi się jej rysunek wiszący obok, przedstawiający pracownice inowrocławskiej huty przy pracy. Zawidzka-Manteuffel jest autorką wielu przemysłowych projektów, po godzinach zaś pracowała nas swoimi autorskimi

Wystawa *Kocham w życiu trzy rzeczy...* pokazuje, że przedwojenne studentki ASP nie były biernymi kopistkami i nie bały się szukać własnego stylu. Mimo często bogatego dorobku zostały jednak zapomniane, co może wynikać z wieloletniego, podświadomego wypierania kobiet z historii sztuki.

realizacjami. Jednym z jej ciekawszych osiągnięć jest zaprojektowanie, razem z Haliną Jastrzębowską-Sigmund i Henrykiem Gaczyńskim, żyrandoli do Pałacu Kultury i Nauki.

Pokazane w lokalu_30 dzieła udowadniają, że przypomniane bohaterki nie były biernymi kopistkami i nie bały się szukać własnego stylu. Przykładem może być tutaj Helena Bukowska, która eksperymentalne podejście do tkactwa wyrobiła sobie w pracowni Wojciecha Jastrzębowskiego. Bukowska wypracowała własny styl, łączący tkaninę zabytkową z elementami ludowymi, chętnie także stosowała zapomnianą technikę tkactwa żakardowego. Zainteresowanie jej twórczością było duże – jej tkaninami były dekorowane reprezentacyjne wnętrza różnych instytucji państwowych, udało się jej także zdobyć ważną pozycję w środowisku, jako współzałożycielce Spółdzielni Artystów Ład, kierowniczce Zakładu Tkactwa na ASP czy już po wojnie – inicjatorce Pracowni Tkactwa Artystycznego przy ZPAP.

Mimo swojego interesującego dorobku i osiągnięć Bukowska, Kotarbińska, Keilowa czy Zawidzka-Manteuffel nie są tak dobrze rozpoznawane i pamiętane jak choćby Katarzyna Kobro czy Zofia Stryjeńska, co może wynikać właśnie z wieloletniego, podświadomego wypierania kobiet z historii sztuki. A jeśli o nich się nie pamięta, to cóż dopiero powiedzieć o artystkach, których kariera utknęła z powodu zawirowań losu lub zniknęły z lokalnego horyzontu artystycznego. Taki jest choćby przypadek Wiktorii Goryńskiej, której wspaniałe drzeworyty były jednym z mocniejszych akcentów na wystawie. Goryńska była uczennicą Pruszkowskiego i Skoczylasa, od których wzięła to, co najlepsze – jej prace animalistyczne zachwycają lekkością i precyzją, religijne mogą ujmować ekspresyjnością i oryginalnością przedstawienia tematu, te o tematyce fantastycznej zaś lirycznym stylem. Przed wojną Goryńska zajmowała się szermierką, podczas drugiej wojny światowej działała w konspiracji, za co trafiła do obozu w Ravensbrück, gdzie zginęła w 1944 roku. Do tematyki obozowej nawiązują wprost rysunki Jadwigi Simon-Pietkiewicz, także więźniarki KL Ravensbrück. Wykonane podczas uwięzienia prace to portrety obozowych koleżanek artystki lub współwięźniarek. Sama Simon-Pietkiewicz pobyt w obozie przypłaciła zdrowiem i zmarła w 1955 roku.

Z wiadomych względów wojna znacząco wpłynęła na losy studentek pochodzenia żydowskiego – wspomniana już Keilowa zginęła w 1943 roku, innym udało się przeżyć dzięki ucieczce z kontynentu lub przyjęciu nowej tożsamości. Taki jest przypadek Leoni Nadelman, utalentowanej rysowniczki oraz ilustratorki, która uciekła z getta, przyjęła nazwisko Janecka i pod takim funkcjonowała także po wojnie. Jednym z odkryć wystawy *Kocham w życiu...* jest twórczość Resi Schor, specjalizującej się w metaloplastyce autorce pięknych, awangardowych w formie mezuz. Schor – z domu Ajnsztajn – wyjechała z mężem w 1937 roku do Paryża, skąd w 1941 roku uciekli do Stanów Zjednoczonych, gdzie zdecydowali się pozostać (ich rodziny zostały wymordowane w obozach zagłady). Z tego względu prace Schor w kraju

Kocham w życiu trzy rzeczy: samochód, alkohol i marynarzy, widok wystawy dzięki uprzejmości galerii lokal_30 i Fundacji Arton w Warszawie

nad Wisłą są zasadniczo nieznane, a wystawa w lokalu_30 to właściwie pierwsza okazja, żeby zobaczyć je na żywo. Artystką z innego politycznego rozdania, ale o równie ciekawej biografii, jest Janina Kłopocka, aktywna działaczka niemieckiej Polonii i członkini nacjonalistycznej grupy Zadruga. Za działalność w niej została po wojnie aresztowana przez UB i trafiła do więzienia na cztery lata. Najsłynniejszym bodaj dziełem Kłopockiej jest Rodło, symbol Związku Polaków w Niemczech.

Wreszcie, w przygotowanym przez młode kuratorki zestawie sylwetek znajdziemy i takie postacie, o których twórczości naprawdę nie wiadomo wiele. Elżbieta Malcz-Klewin jest znana tylko z jednego dzieła – sgraffita przy ulicy Madalińskiego 80 w Warszawie. Badającej historię artystki Agacie Ostrowskiej udało się jeszcze odnaleźć studencki obraz Malcz-Klewin w archiwum ASP, ale poczucie dojmującego braku w przypadku tej artystki nadal pozostaje. Nie za wiele wiadomo także o sztuce Krystyny Dydyńskiej-Henneberg, która na wystawie funkcjonuje przede wszystkim jako barwna, wręcz filmowa postać – artystka-rajdowczyni, która po wybuchu drugiej wojny światowej uciekła razem z mężem lotnikiem ukradzionym samolotem do Anglii. To właśnie cytat z jej wypowiedzi udzielonej prasie podczas wyścigów posłużył za tytuł wystawy. Obecność Dydyńskiej jest symboliczna, zasygnalizowana jedynie poprzez tytuł i skan archiwalnej fotografii, ale nadaje ton całej wystawie, sugerując niezwykłą intensywność życiorysów, które zostały nam przedstawione. Sarkastycznie można by dodać, że każda intensywność miała w ówczesnym czasie swoje granice, a pokazuje to historia Janiny Konarskiej (właściwie Seideman), która swoją błyskotliwą karierę graficzki poświęciła dla męża, Antoniego Słonimskiego, za którego wyszła w 1934 roku. Patriarchalne reguły życia małżeńskiego/rodzinnego to jednak dobrze rozpoznany problem w dyskusji o kobiecej emancypacji, z którym borykały się także pierwsze studentki rodzimych szkół artystycznych. W końcu kąśliwe uwagi profesorów o tym, że ze studentek ASP i tak nic nie będzie, bo wyjdą za mąż i zaczną rodzić dzieci, skądś się wzięły. Dzisiaj szczęśliwie takie złośliwostki są już nie na miejscu, a ważnym elementem życia akademickiego zaczyna być dyskusja o równościowym traktowaniu osób studiujących sztukę. Żłobków i przedszkoli przy ASP pewnie jeszcze długo się nie doczekamy (zresztą młodzi przecież nie chcą mieć dzieci, skazanych na klimatyczną zagładę), ale takie wystawy jak *Kocham w życiu…* wyraźnie pokazują wektor zmian zachodzących na akademiach. Oby ta rewolucja trwała, pomimo konserwatywnej ofensywy w kulturze.

–

Karolina Plinta

Czuła uwaga. Urszula Czartoryska wobec fotografii

ms2, Łódź
28 maja – 5 września 2021
kuratorki: Marta Franecka, Marta Szymańska

Urszula Czartoryska – pani od fotografii. Na zdjęciach zawsze nienagannie ubrana i uczesana, delikatna i eteryczna, stukająca w maszynę do pisania. Była postacią wyjątkową w świecie polskiej krytyki fotografii czy krytyki artystycznej w ogóle, już choćby z tego względu, że funkcjonowała w bardzo zmaskulinizowanym środowisku. Była jedyną prominentną kobiecą autorką magazynu „Fotografia" (czołowego wówczas magazynu specjalistycznego) założonego w pierwszej połowie lat 50. XX wieku. W 1977 roku objęła funkcję kierownika (sic!) działu Fotografii i technik Wizualnych Muzeum sztuki w Łodzi. Była też najbardziej wyrazistą polską powojenną krytyczką fotografii i promowała fotografię, kiedy ta wciąż jeszcze musiała walczyć o swoje miejsce jako suwerenna gałąź sztuki. Pozycją i popularnością dorównywała krytykom, którzy na Zachodzie prawie zawsze byli mężczyznami – może poza Susan Sontag, która od razu nasuwa się na myśl jako teoretyczka fotografii, ale która na dobrą sprawę poświęciła jej tylko jedną z wielu swoich książek, a fotografia nie była jej główną estetyczną fascynacją. Natomiast zdecydowanie była obsesją Czartoryskiej.

Zmarła w 1998 roku w wieku 64 lat i renesans jej twórczości przeżywaliśmy już kilka razy. Na początku XXI wieku zostały wznowione jej najważniejsze książki, czyli *Przygody plastyczne fotografii* (2003) i dwuczęściowa *Fotografia – mowa ludzka*, wydawnicze hity PRL, kiedy tego typu publikacji nie było za wiele. Nakłady tych książek wyczerpały się już dawno, a zaczytane egzemplarze były sprzedawane spod lady albo krążyły na Allegro po kilkaset złotych.

Może do tego ożywienia zainteresowania dojdzie ponownie teraz, skoro otworzyła się duża

Zygmunt Rytka, *Bluff*, fotografia czarno-biała, 1978, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Czuła uwaga. Urszula Czartoryska wobec fotografii, widok wystawy fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

wystawa jej dorobku badawczo-muzealniczego – *Czuła uwaga* w Muzeum Sztuki w Łodzi. Czartoryska, żona Ryszarda Stanisławskiego, w latach 1966–1992 dyrektora MS, była kustoszką zbiorów fotografii muzeum, i to jej gustowi, upodobaniom i pasji kolekcjonerskiej zawdzięczamy niezwykłą kolekcję fotografii tej instytucji. Wpisana w program tegorocznego łódzkiego Fotofestiwalu, zarazem go przekracza. To trochę szokujące, że dopiero w 2021 roku mamy do czynienia z taką wystawą w łódzkim muzeum. Może dlatego, że MS realizuje wciąż postulaty swojego założyciela Władysława Strzemińskiego – sztuki plastyczne zawsze były tu istotniejsze, mimo że przecież darzono tutaj Czartoryską szacunkiem.

Zarówno w jej tekstach, jak i na wystawie uderza coś podobnego: krytyczka nie była purystką ani dogmatyczką. Pokazuje to przykład dyskusji o abstrakcji organicznej i granicach fotografii, która toczyła się na łamach „Fotografii" – Czartoryska należała do tych krytyków, którzy początkowo uważali eksperymenty z fotografią w rodzaju prac Andrzeja Pawłowskiego, wczesnych fotomontaży Zdzisława Beksińskiego czy prac Mariana Jerzego Szulca i Witolda Dederki za grafikę. Pisząc w „Fotografii" w 1957 roku o fotografiach Marka Piaseckiego i Bronisława Schlabsa, twierdziła, że „są autonomiczne, niezależne od natury, zrodzone z wyobraźni i niesprawdzalne z naturą. […] nie zachodzi już sprzeczność, lecz jedynie nieantagonistyczne zjawisko «wykluczenia»". Podobne prace uważała za część współczesnej plastyki, jednocześnie broniła fotografii jako twórczości mającej pewne określone wartości: „poznawcze, dokumentalne, wierność naturze, umiejętność w porozumiewaniu się ludzi między sobą" – jak pisała Karolina Lewandowska-Ziębińska w swojej monografii poświęconej „Fotografii" (*Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Bęc Zmiana, Warszawa 2014). Jednocześnie, jak podkreśla badaczka, to właśnie Czartoryska będzie najbardziej gotowa spośród krytyków „Fotografii" do zmiany poglądów.

Kuratorki wystawy pragnęły pokazać różne aspekty zainteresowań i pasji krytycznej Czartoryskiej, jak również nurty, które ją interesowały.

Czartoryska, jako modelowa humanistka i intelektualistka powojenna, wierzyła w humanizującą moc sztuki, a zwłaszcza fotografii. Była orędowniczką awangardy, ale to nie znaczy, że trzymała się z daleka od funkcji dokumentalnych czy socjologicznych fotografii. To ona wymyśliła tytuł najsłynniejszego być może polskiego powojennego cyklu fotografii, czyli *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet, którą też promowała.

Skala zainteresowań Czartoryskiej onieśmiela. Interesowało ją po prostu wszystko. Pokazuje to pierwsza część wystawy – *Fotografia zakwestionowana* – w której pojawia się problem obrazu dokumentalnego i zapisu, który może zostać podważony. Na całej wystawie kuratorki potraktowały chronologię luźno, pokazując w kolejnych częściach zdjęcia z różnych okresów i z całej kolekcji. Znajdziemy więc tutaj zarówno eksperymenty przedwojenne, wynikające z doświadczeń konstruktywizmu czy fotografii awangardowej i surrealistycznej, jak również neoawangardowe eksperymenty mające na celu kwestionowanie realizmu fotografii. Zobaczyć tu można prace Antona Edwarda Olszanieckiego czy Krystyny Gorazdowskiej z lat 30. XX wieku – świetne, niestety wciąż za mało znane. Ciekawie wypadają zestawione z nimi prace Dłubaka z końca lat 50. i pierwszej połowy lat 60. – są to eksperymenty fotograficzne kontestujące funkcję, obiekt i przestrzeń fotografii w taki sposób, w jaki dużo później robiła to fotografia konceptualna, odwracając obiektyw aparatu od dokumentu, realizmu i zapisu rzeczywistości na korzyść niedostrzeganych elementów rzeczywistości, które zdradzały swoją atrakcyjność i zatracały się obrazie. Zwieńczeniem tego wątku są eksperymenty Dłubaka w grupie Permafo z Natalią LL i Andrzejem Lachowiczem, które dotyczyły wymiarów cielesności i erotyzmu ciała ludzkiego.

Dzięki Czartoryskiej w zbiorach muzeum jest też sporo prac polskiej neoawangardy, na wystawie reprezentowanych przez te nawiązujące do minimalizmu i konceptualizmu – fotografię Ireneusza Pierzgalskiego *Wujek Tadek* z 1970 roku, z „rozpikselowaniem" postaci na odrębne obrazy, *Krzesło* Ryszarda Waśki albo *Rejestrację totalną* Antoniego Mikołajczyka, *Błękit nieba* Zdzisława Jurkiewicza, a także rezonujące do dziś prace Pawła Kwieka.

Pokazują też kuratorki przykłady przedwojennego fotomontażu, między innymi Henryka Strenga/Marka Włodarskiego czy Kazimierza Podsadeckiego, którzy w latach 20. czerpali z doświadczeń rosyjskiego konstruktywizmu czy twórczości Johna Heartfielda, kiedy tworzyli prace krytycznie obrazujące społeczeństwo polskiego dwudziestolecia.

W kolejnej sekcji, *Odkształcanie obrazów,* najsilniej chyba odbijają się redakcyjne dyskusje „Fotografii". Przy okazji *Czułej uwagi* naszła mnie refleksja nad tym, jak trudnymi – mimo wysiłków przywracania (między innymi przez Fundację Archeologia Fotografii) – niemodnym artystą i myślicielem jest Zbigniew Dłubak, który jako teoretyk był głęboko zanurzony w artystycznych dylematach lat 50.: jak być dobrym komunistą i jednocześnie dobrym artystą? Magazyn „Fotografia" został założony w 1953 roku, kiedy realizm socjalistyczny wciąż był obowiązującą środowisko formułą. W tym klimacie dyskusje estetyczne stanowiły o być albo nie być artystów. Dla Czartoryskiej, krytyczki pochodzącej z rodziny arystokratycznej i bez inklinacji artystycznych, opowiedzenie się po stronie awangardy było gestem politycznym, ale mniej dramatycznym niż w przypadku jej kolegów i koleżanek zajmujących się sztuką. Wydaje mi się, że również dlatego celowo i świadomie zdecydowała się nie wysuwać na pierwszy plan w czasopiśmie, dzięki czemu mogła rozwijać własną perspektywę teoretyczną.

W swojej kolekcji Czartoryska chciała oddać sprawiedliwość najważniejszym postaciom współtworzącym z nią ówczesny dyskurs o fotografii, na przykład Zbigniewowi Dłubakowi, przy okazji hołdując swoim idiosynkrazjom, skłonności do tego, co dziwne, niespotykane i urocze.

Kolekcja to nie tylko twórczość polskich artystek i artystów, chociaż przede wszystkim to ich prace Czartoryska kupowała. Na wystawie wybija się spora obecność prac kobiet, na przykład abstrakcyjne *Przekleństwo* Fortunaty Obrąpalskiej z 1947 roku. W tej sekcji mamy też ważnego dla Czartoryskiej (i dla historii powojennej awangardy fotograficznej dziś) Marka Piaseckiego, przede

wszystkim jego fotogramy, jak i kilka prac absolutnych klasyków, jak na przykład Edwarda Hartwiga. Nawet jeśli promowanie awangardy i „otwieranie za Zachód" nie było dla Czartoryskiej wielkim ryzykiem zawodowym, pamiętajmy, że w latach 50. wciąż bardzo dobrze się miała fotografia klasyczna, a czołowym fotografem był na przykład Jan Bułhak, propagator fotografii narodowej, która miała za zadanie sławić piękno polskiego krajobrazu. Uwolnienie się od tego paradygmatu nie mogło być łatwe.

W tej sekcji mamy też prace niedocenianej, a fascynującej Teresy Gierzyńskiej – *Spokojną* z 1980 roku, ale jest i fantastyczna *Dziewczyna w pociągu* Evy Rubinstein (1969), na pozór przecież zdjęcie dokumentalne, a także prace Teresy Tyszkiewicz i Ewy Partum. Odkształcanie obrazu nie odnosiło się więc tylko do technik fotografii, ale także właśnie do potraktowania fotografii tak, jak to robiły artystki pokroju Partum i Tyszkiewicz: użycia realistycznej funkcji fotografii, żeby kwestionować porządek widzenia i postrzegania społecznego. *Zmiana* Partum miała znaczenie polityczne i feministyczne, artystka chciała pokazać, jak postrzegana jest twarz kobiety, dla której szacunek i uznanie dla jej urody uzależnione są od wieku.

W kolejnej sekcji, czyli *Prywatne, antyprywatne, superprywatne*, kuratorki skierowały uwagę widza na pionierskie zainteresowanie Czartoryskiej intymnym autoportretem i portretem, co oczywiście dzisiaj jest w fotografii szczególnie aktualne. Ciekawe jest zestawienie autoportretów Witkacego (i filozofii Witkacego „istnienia poszczególnego", wytwarzania samego siebie dla i w fotografii) z autoportretami Romana Opałki. Obok znalazły się prywatne, wernakularne fotografie nieznanych autorów, choć znajdziemy tu również fenomenalne dodatki jeszcze z XIX wieku. Przykładem portret Sarah Bernhardt Nadara, jak również anonimowy album fotograficzny z początku drugiej połowy XIX wieku, znaleziony na targu staroci. Jeszcze innym elementem jest „fotografia znaleziona", czyli na przykład słynny portret kobiety, który znalazł na strychu Jerzy Lewczyński, oraz – żeby nawiązać jeszcze do archiwów prywatnych – zdjęcia zgromadzone przez Christiana Boltanskiego, czyli prace związane z zagładą Żydów, opowiedzianą z perspektywy kolejnego pokolenia, dokumentującej jedynie pustkę. Fotografia prywatna – a więc zdjęcia z prywatnych sytuacji, często nieznanych autorów, zderzone z wyborem być może najbardziej uderzającym – fotografią dokumentującą getto łódzkie. Fotografia „superprywatna" czy „antyprywatna" zyskuje dodatkowe znaczenie, bo można powiedzieć, że trudno o coś bardziej, a zarazem mniej prywatnego niż zdjęcia z getta, które stały się przecież bardzo istotnym świadectwem historycznym. Z jednej strony te zdjęcia pokazują tragedię, a z drugiej toczące się w getcie „normalne" życie, które ludzie ciągle mieli potrzebę dokumentować. Słowo „prywatne" trudno w tym wypadku przełknąć. Co istotne, Niemcy również regularnie dokumentowali zagładę żydowskiej społeczności, ale tych zdjęć Czartoryska nie włączyła do kolekcji. Obrazy z getta to jeden z wielu momentów, w których wystawa pokazuje dramatyczne momenty historii – innymi są zdjęcia Eugeniusza Hanemana z powstania warszawskiego i Stanisława Markowskiego z walk ulicznych w stanie wojennym.

Ostatnia sekcja to dokument. Duży wpływ na kształtowanie się poglądów na temat realizmu, nie tylko wśród polskich teoretyków i krytyków, miała słynna podróżująca wystawa *Family of Man* Edwarda Steichena, którą w Polsce można było zobaczyć w 1959 roku. Pisząc o niej w „Fotografii", Czartoryska buntowała się przeciwko nazbyt łatwemu pojmowaniu dokumentu oraz łatwości pozorowania i manipulowania w fotografii „czystej". W ostatniej części wystawy znalazły się zdjęcia-dokumenty partyzantki miejskiej podczas drugiej wojny światowej, a także niezwykła kolekcja z czasów powstania warszawskiego autorstwa Eugeniusza Hanemana i nieznanych fotografów-powstańców, znaleziona i zreprodukowana w 1980 roku. Z drugiej strony mamy „poprzedników" Zofii Rydet, podróżujących do wsi czy małych miasteczek, zwłaszcza tych przedwojennych, których zdjęcia są dziś fantastycznym źródłem historycznym. Znalazły się tu też zdjęcia niesamowitej fotografki Julii Pirotte (jedynej autorki zdjęć z pogromu kieleckiego, których publikacji wówczas odmówiono) – a konkretnie jej reportaż z Marsylii z 1948 roku, w którym śledziła dalsze losy repatriantów i uciekinierów z ogarniętej wojną Polski, również pochodzenia żydowskiego. Są tu też fotoreportaże Anny Bohdziewicz z lat 80., przedstawiające stoczniowców (cykl *Fotodziennik*). W tej części wystawy nacisk został położony na zagadnienie funkcji dokumentu – przyczyny, dlaczego fotografia staje się dokumentem. Zdjęcie Wojciecha Plewińskiego z Huty „Katowice" mogłoby się znaleźć również w sekcji kwestionującej obraz, ze względu na swoją oryginalną, niecodzienną kompozycję. To, co decyduje, według Czartoryskiej, o przynależności prac Plewińskiego do funkcji dokumentalnej, jest chęć wiernego przedstawienia rzeczywistości. Fantastycznie wypada fotoreportaż z planu filmowego z lat 30., pozwalający prześledzić pracę nad filmem w tamtej epoce. No i również przedwojenna fotografia dokumentalna, na przykład reportaż z Gdyni Janusza Marii Brzeskiego, pokazujący budowanie miasta i jego rosnącą potęgę. Znalazł się tutaj też *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet, ale być może ze względu na szczególne oko Czartoryskiej do surrealnego detalu estetyka Rydet aż tak się nie wyróżnia, choć daje się zobaczyć w kontekście tradycji dokumentu. Obok pokazano pejzaże Jana Bułhaka, inspirowane polskim malarstwem dziewiętnastowiecznym, w czynny sposób kultywujące pewien obraz ziemi polskiej, istotny zwłaszcza po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Prace Bułhaka pokazują też ciągłość ideologiczną II RP i PRL, której tak często się przeczy.

Jak widać, ta wystawa to wiele ciekawych zestawień i decyzji kuratorskich. Dobrze to pokazuje ewolucję myśli

Jindřich Štreit, *Bez tytułu*, fotografia czarno-biała, 1980, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Czartoryskiej, jej niezmordowane zainteresowanie kolejnymi prądami w sztuce, ale i wierność sobie i pewnej „estetyce dziwności". Największym odkryciem była dla mnie polityczność zainteresowań Czartoryskiej, jej determinacja w pozyskiwaniu dokumentacji ukrywanych, zatajonych, tragicznych wydarzeń historycznych, które następnie nowatorsko włączała we współczesne dyskusje na temat archiwum, dokumentu i roli fotografii. Warto byłoby też jeszcze wnikliwiej przebadać kolekcję pod kątem szczególnego promowania i zainteresowania się sztuką kobiet i feminizmem. Czartoryska chciała oddać sprawiedliwość najważniejszym postaciom współtworzącym z nią ówczesny dyskurs o fotografii, przy okazji hołdując swoim idiosynkrazjom, skłonności do tego, co niespotykane i urocze. Właśnie tak, urocze – nie mówię nawet „ekscentryczne". Czartoryska najbardziej ceniła splot artystycznej wirtuozerii z pięknem. Pojmowanym na sposób humanistyczny, jako umiejętność pokazania rzeczywistości ludzkiego losu, co wcale nie wykluczało awangardowego podejścia. Jedyne, co mnie zirytowało, to tytuł. Czułość za sprawą mowy noblowskiej Olgi Tokarczuk i figury „czułego narratora" robi zawrotną karierę w kulturze, ale to nie czułość, tradycyjnie kojarzona z kobiecością, najbardziej kojarzy mi się z Czartoryską. Ją najbardziej w artyst(k)ach i fotografii interesowała wyobraźnia, zdolna tworzyć wciąż nowe formy, powiązania fotografii ze sztuką, „plastyczne przygody fotografii", w których fotografia zawsze za manifestuje jednak swoją odrębność.

–

Agata Pyzik

Teresa Gierzyńska, *Spokojna z cyklu O niej*, fotografia czarno-biała, 1980, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

AGNIESZKA POLSKA, Plan Tysiącletni

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
2 lipca – 19 września 2021
kuratorka: Natalia Sielewicz

Agnieszka Polska, *Plan Tysiącletni*, kadr z filmu, 2021, dzięki uprzejmości artystki i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Agnieszka Polska, *Plan Tysiącletni*, widok wystawy, fot. Daniel Chrobak dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Jest początek lat 50., lato. Wiejskie okolice gdzieś na wschodnich rubieżach Polski. Przemierza je czworo młodych bohaterów: para inżynierów z mapą i wykresami, przyłączająca pobliską wieś Stasiny do sieci elektrycznej, oraz dwóch ukrywających się w lesie partyzantów antykomunistycznych. Niewiele się dzieje. Postacie wygłaszają monologi i czasami ze sobą rozmawiają, a na koniec dochodzi do spotkania obydwu grup. Tak w skrócie prezentuje się oś fabularna najnowszej instalacji filmowej Agnieszki Polskiej *Plan Tysiącletni* prezentowanej w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Praca Agnieszki Polskiej została zrealizowana jako półgodzinny film wyświetlany na dwóch przeciwległych, kilkumetrowych ekranach prezentujących z jednej strony losy inżyniera oraz inżynierki, z drugiej – leśnych partyzantów. Pomiędzy nimi przygotowana została specjalna przestrzeń dla widzów. Całość wypełnia przestronną salę wystawienniczą Pawilonu nad Wisłą. W przypadku tego typu wystaw rozmiar zdecydowanie ma znaczenie, a artystka kolejny raz potwierdza, że jej twórczość doskonale wypada w takiej skali. Pomimo konieczności równoczesnego zerkania na dwie projekcje ani przez chwilę nie odczuwałem dyskomfortu wybijającego zmysły z zaangażowania. Wręcz przeciwnie: kolejne ujęcia, animacje i ścieżka dźwiękowa działają wyjątkowo immersyjnie. Duża w tym zasługa zarówno ogólnej jakości produkcyjnej, jak i samego scenariusza dobrze synchronizującego obydwie części filmowej historii. Trudno wyobrazić sobie odbiór *Planu Tysiącletniego* na jakimkolwiek monitorze czy ekraniku.

Film artystki, chociaż wyprodukowany bardzo profesjonalnie (wystarczy zerknąć na creditsy), broni się przede wszystkim w kategorii sztuk wizualnych. Kinoman mógłby sobie ponarzekać: nie uświadczymy zwrotów akcji, rozbudowanych dialogów, mnogości lokalizacji czy głęboko nakreślonych postaci. Znajdujemy się w muzeum, a nie w kinie. Ze wszystkich tych filmowych atrakcji Polska świadomie rezygnuje, zastępując je typowo artystycznymi środkami stylistycznymi (paralelna narracja, głos z offu, lekko zmanierowany język, cyfrowe animacje). A że potrafi się nimi biegle posługiwać, otrzymujemy dzieło wizualnie uwodzące, chwytliwe i poetyckie – zdecydowanie ciekawsze niż często krindżowa i pretensjonalna twórczość filmowa spod znaku „zwrotu kinematograficznego".

Tłem historycznym *Planu Tysiącletniego* jest elektryfikacja polskiej wsi, ustawowo wprowadzona przez komunistyczne władze w 1950 roku. Przedsięwzięcie ogromne – po wojnie w prąd zaopatrzonych było jedynie około 10 procent polskich wsi, a przecież rzeczywistość pierwszych lat powojennych to także bieda, migracje ludności, ukrywające się w lasach grupy partyzantów, ogólna niepewność, pytania o groźbę kolejnej wojny. Filmowa instalacja Polskiej przenosi nas na początek i w sam środek tego procesu modernizacyjnego – moment, w którym wszelkie odgórne, racjonalne plany i oczekiwania są na bieżąco konfrontowane z rzeczywistością.

Dlatego też pionierami niosącymi „sekret wydarty błyskawicom" (chętnie przywoływane w tekstach towarzyszących wystawie określenie na prąd, pochodzące z *Hymnu energetyków*) wcale nie są potężni technicy lub samozorganizowani rolnicy, ale dwoje młodych ludzi niepewnie sprawdzających z mapą, „co, gdzie i jak". Infrastruktura elektryczna jest jeszcze w powijakach. Gdzieś podobno uruchomiono przetwornicę, ale o tym dowiadujemy się wyłącznie z rozmowy bohaterów. W ogóle jedynymi widocznymi technologiami są tutaj zapałki, prowizoryczne radio i karabin. Zamiast słupów, kabli, instalacji czy jakichkolwiek zabudowań oglądamy raczej niebo, bagna, lasy, łąki i zwierzęta.

Artystka przywiązuje dużą uwagę do tych detali, dobrze wpisując je w przedstawiony przez siebie świat. Na przykład z radia leci hejnał mariacki, jeden z leśnych bojowników męczy się z odpaleniem papierosa, natomiast sceny ze zwierzętami kojarzą się z klasycznymi motywami filmów przyrodniczych (lisiczka z małym lisem, makro na ślimaka, ptaki na gałęzi – tutaj, co zrozumiałe, na kablu). Kuratorka wystawy, Natalia Sielewicz, określa poetycką metodę Agnieszki Polskiej mianem „socrealizmu magicznego" (termin

Agnieszka Polska ukazuje elektryfikację jako zjawisko totalne i mistyczne. Obszerna część filmu to hipnotyzujący, niby-religijny psalm pochwalny ku czci całej tej elektrycznej świętości.

ten ukuła wcześniej redakcja kwartalnika „Herito"). Można się z tym zgodzić. Wykreowany przez artystkę świat wygląda dość defaultowo, a postacie to bardziej figury niż charakterologicznie zróżnicowane indywidualności. Niewiele o nich wiadomo, okruchy ich życiorysów poznajemy przy okazji – jeden z partyzantów podczas wojny pacyfikował ukraińskie wsie, a inżynierowie pochodzą z klasy ludowej. Tym, co wynosi tę rzeczywistość do poziomu nadzwyczajności, są ogromne oczekiwania, lęki, niepokój i wręcz nabożny stosunek bohaterów do następującego przełomu technologicznego. Choć poprzez rozbicie projekcji na dwie części praca Agnieszki Polskiej może sugerować dychotomię losów obydwu ukazanych grup, w rzeczywistości sporo je łączy. Co prawda jedni są młodymi idealistami zwiastującymi modernizację, a drudzy w oczekiwaniu na wybuch kolejnej wojny muszą się przed nią chować, jednak o swoich przewidywaniach dotyczących przyszłości świata, w którym „prąd odmierza nowy czas", opowiadają dokładnie takimi samymi słowami.

Polska ukazuje elektryfikację jako zjawisko totalne i mistyczne. Obszerna część filmu to hipnotyzujący, niby-religijny psalm pochwalny ku czci całej tej elektrycznej świętości. I wcale nie chodzi tu wyłącznie o prąd, elektrownie i przewody. Sieć to także zjawiska fizyczne i przyrodnicze, rozświetlone metropolie, abstrakcyjne procedury, różne sposoby magazynowania i gospodarowania energią, eksplozja informacji, fauna, flora i w końcu ludzie – wszyscy zunifikowani symbolicznymi ognikami i przepływami energetycznymi pojawiającymi się pod koniec filmu na ich twarzach. Nie jest łatwo w tej megastrukturze wykazać jakiekolwiek hierarchie i proste zależności.

Rzadko traktuje się technologię w taki sposób. Od dawna, przez rewolucję przemysłową po czasy postindustrialne, projektuje się ją w celu zaprzeczenia ludzkiej zależności od natury, z wiarą w możliwość poskromienia przyrody i osiągnięcie stanu całkowitej samowystarczalności. W historii sztuki jednym z najsłynniejszych przedstawień współistnienia obydwu tych porządków jest angielskie malarstwo pejzażowe końca XVIII wieku z Josephem Wrightem of Derby na czele. Jego obrazy prezentują pierwsze fabryki kryjące się gdzieś pomiędzy idyllicznymi pagórkami i gęstymi lasami. Nie są to spektakularne widoki, można odnieść wrażenie, że przedstawiony na nich zupełnie nowy typ nowoczesnej architektury stanowi po prostu kolejny element krajobrazu. Jednak oświetlenie tych zakładów, choć jeszcze wtedy pod postacią lamp gazowych, zapowiada dokładnie te same przemiany, problemy, nadzieje i wątpliwości, które niemal 150 lat później artykułują bohaterowie filmu Agnieszki Polskiej. Trzeba przyznać, że to wzruszająca perspektywa, aktualna także dzisiaj i w kolejnych latach trwania planu rozpisanego na tysiąclecie.

–

Janek Owczarek

Philippe van Snick, *Bez tytułu*, 1978, praca z archiwum Philippe'a van Snicka fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

ZDZISŁAW JURKIEWICZ, Zdarzenia

Muzeum Współczesne Wrocław
25 czerwca – 11 października 2021
kuratorka: Marika Kuźmicz

Zdarzenia Zdzisława Jurkiewicza to wystawa, która ma niby wszystko, czego potrzeba, żeby uznać ją za udaną. Po pierwsze, artystę, postać interesującą, obecnie nieco zapomnianą, ale jednocześnie wartą przypomnienia. Po drugie, ciekawe prace i nadarzającą się okazję, żeby twórczość wrocławskiego artysty uporządkować chronologicznie i koncepcyjnie. Po trzecie, dobrze zrealizowaną i spójną aranżację, a nie trzeba przypominać, że na tle innych polskich instytucji przestrzeń MWW jest wyjątkowo wymagająca. Po czwarte, pomysł, żeby polskiego twórcę zestawić z głosami artystycznymi z Europy i USA po wyłuskaniu z jego prac tego, czego dotychczas nie dostrzeżono. I, po piąte, emanującą z każdego zakątka przestrzeni wystawienniczej chęć kuratorki, Mariki Kuźmicz, by działalność Jurkiewicza reinterpretować, przedstawić ją w nieoczywistym, choć – co miałaby pokazać wystawa – całkiem naturalnym świetle.

Wszystko to powinno więc składać się na intrygujące wydarzenie. Przyglądając się realizacji kuratorskich założeń, można jednak poczuć zakłopotanie. Jakby Kuźmicz, reinterpretując twórczość wrocławskiego konceptualisty, zatrzymała się na skrzyżowaniu, zastanawiała się, w którą stronę skręcić i czy w ogóle na pewno wybrała właściwą drogę. Myśl przewodnia wydarzenia, jeśli dobrze ją interpretuję, opiera się na założeniu, że szufladkowanie Jurkiewicza jako konceptualisty to zabieg redukujący jego dokonania i nieodpowiadający jego faktycznemu postrzeganiu sztuki i rzeczywistości. W tekście kuratorskim zbudowana została narracja, zgodnie z którą w twórczości Jurkiewicza nie dostrzeżemy chłodu typowego – zdaniem

kuratorki – dla konceptualizmu. Wręcz przeciwnie, jego sztuka wynikać miała z emocjonalnego patrzenia na rzeczywistość. Kształtowała ją życzliwa, niemal dziecięca fascynacja światem w skali makro i mikro. W ramach tej narracji prace Jurkiewicza to nie suche sprawozdanie z dokonywanych przez niego artystycznych i myślowych eksperymentów, ale raczej raport z ekscytującej wyprawy w nieznane.

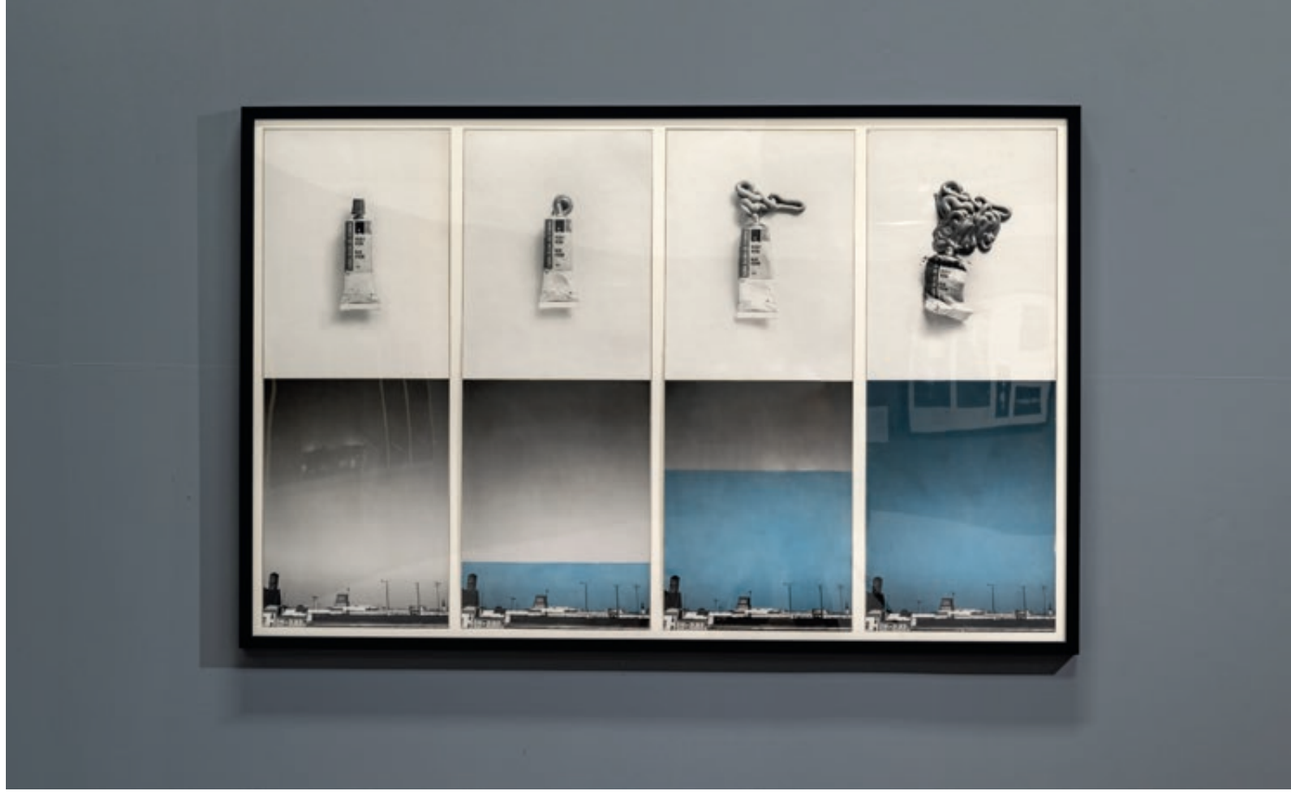
Sposób myślenia Kuźmicz najlepiej wyraził się w tym, jak posłużyła się dwoma obszarami twórczości Jurkiewicza, czyli z jednej strony jego eksperymentami z fotografią, a z drugiej uprawą roślin i tworzeniem miniarchitektury dla zwierząt (artysta z wykształcenia był architektem). W jego sztuce odzwierciedlałoby się więc zarówno doświadczenie świata jako olbrzymiej makrostruktury, w której człowiek jest tylko pyłkiem, jak również – poprzez szczegółową obserwację kwiatów zajmujących sporą część mieszkania artysty – mikrostruktury. Skalę makro reprezentują między innymi takie prace, jak *Od Łabędzia do Herkulesa* (1973), *25,7°/1 min (Zbliżenie Jowisza z Księżycem* (około 1970), *Messier 45 (Plejady)* (1975), skalę przeciwną oddają modele „architektoniczne", które Jurkiewicz tworzył w latach 80. dla hodowanych przez siebie w mieszkaniu myszy i chomików, a także pół dokumentacyjny, pół artystyczny zestaw notatek, rysunków i fotografii przedstawiających rośliny, które uprawiał dekadę później. Kuratorka wyraźnie podkreśliła domowy kontekst powstawania i funkcjonowania obu typów prac.

Wydaje się, że kuratorka nieco przejaskrawiła proponowaną przez siebie narrację. W efekcie wystawa sugeruje obraz Jurkiewicza jako nieszkodliwego dziwaka, który nie wychodził z domu, wykazywał niezdrową więź z hodowanymi gryzoniami, a później popadł w kolejne dziwactwo, jakim była uprawa zbyt dużej jak na rozmiary mieszkania liczby roślin.

Przeplotła je zdjęciami dokumentującymi mieszkanie artysty i sprzęt, z którego korzystał, przy wejściu na wystawę umieściła architektoniczny rzut tego mieszkania, sięgnęła do projektów, które Jurkiewicz realizował w swojej łazience (*Łazienka*, 1972), a tekst kuratorski wyraźnie orbitował wokół stołu w mieszkaniu Jurkiewicza. Przy czym można odnieść wrażenie, że Kuźmicz zupełnie dosłownie potraktowała żartobliwe stwierdzenia artysty, że przygląda się on rzeczywistości zza tego „Stołu Świata", jak nazywał mebel, i uznała je za niezbite potwierdzenie jego natury domatora. Innymi słowy, kuratorka dołożyła starań, aby uzasadnić założenie, że eksperymentalne projekty Jurkiewicza powstające w jego mieszkaniu (które przy okazji było też pracownią – tak mu się w życiu ułożyło) wyrażały intymny charakter jego sztuki. Oddalały ją od czystego konceptualizmu i nadawały jej głęboko emocjonalną, wręcz egzystencjalną wymowę.

Niestety wydaje się, że kuratorka nieco przejaskrawiła proponowaną przez siebie narrację. I w efekcie wystawa sugeruje obraz Jurkiewicza jako nieszkodliwego dziwaka, który nie wychodził z domu, wykazywał niezdrową więź z hodowanymi gryzoniami, a później popadł w kolejne dziwactwo, jakim była uprawa zbyt dużej jak na rozmiary mieszkania liczby roślin. W wyniku zabiegów kuratorskich wyłania się więc obraz niebezpiecznie zmierzający w stronę groteski. A przecież oprócz tego, że Jurkiewicz miał swoją pracownię w mieszkaniu, przede wszystkim był jednak pełnokrwistym eksperymentatorem, penetrującym możliwości, które oferowała neoawangardowa rewolucja lat 60. W jego dorobku znajdują się bardzo różnorodne prace i do wielu z nich nie da się zastosować proponowanego przez kuratorkę klucza. Wśród nich znajdziemy wręcz podręcznikowo konceptualne cykle *Kształt ciągłości* – wykonywane w latach 70. obrazy i rysunki, które więcej mają wspólnego z chłodną metodyką prac Sola LeWitta niż z emocjonalnością – i *Continuum*, na który składają się kompozycyjne wariacje na temat zestawień kolorów niebieskiego, czerwonego i białego, jak również szereg innych realizacji, w tym drobne, sucho tytułowane tylko za pomocą cyfr szkice.

Choć dwa wspomniane cykle znalazły się na wystawie, to w kontekście narracji proponowanej przez Marikę Kuźmicz wydawać się mogą zaledwie wypadkami przy pracy; jakby nie były rdzeniem twórczości Jurkiewicza, tylko przygodną dłubaniną. Kuratorka zdała sobie chyba sprawę, że jej zabiegi mogą wywołać podobne wrażenie i, żeby je zredukować, zdecydowała się na rozwiązania budzące wątpliwości. Część prac wkleiła w domowy kontekst na siłę, odnosząc się do kolorystyki mieszkania Jurkiewicza, które w pewnym momencie zdominowały wspomniane niebieski, czerwony i biały. Tak jakby to jego prace powstawały pod kolor mieszkania, a nie mieszkanie przyjęło kolorystykę pochodną prac. Jak gdyby pracując nad nimi, artysta koncertował się na zagadnieniach prywatności, a nie na pozbawionych intymnego wymiaru zagadnieniach dotyczących charakteru sztuki, dokonującej się w niej w tamtym czasie rewolucji oraz relacji sztuki z rzeczywistością. Kuratorka nie uwzględniła natomiast części dorobku niepasującego do jej wizji. Naturalnie na żadnej, nawet największej retrospektywie nigdy nie pokazuje się wszystkiego, ale w tym przypadku oberwało się

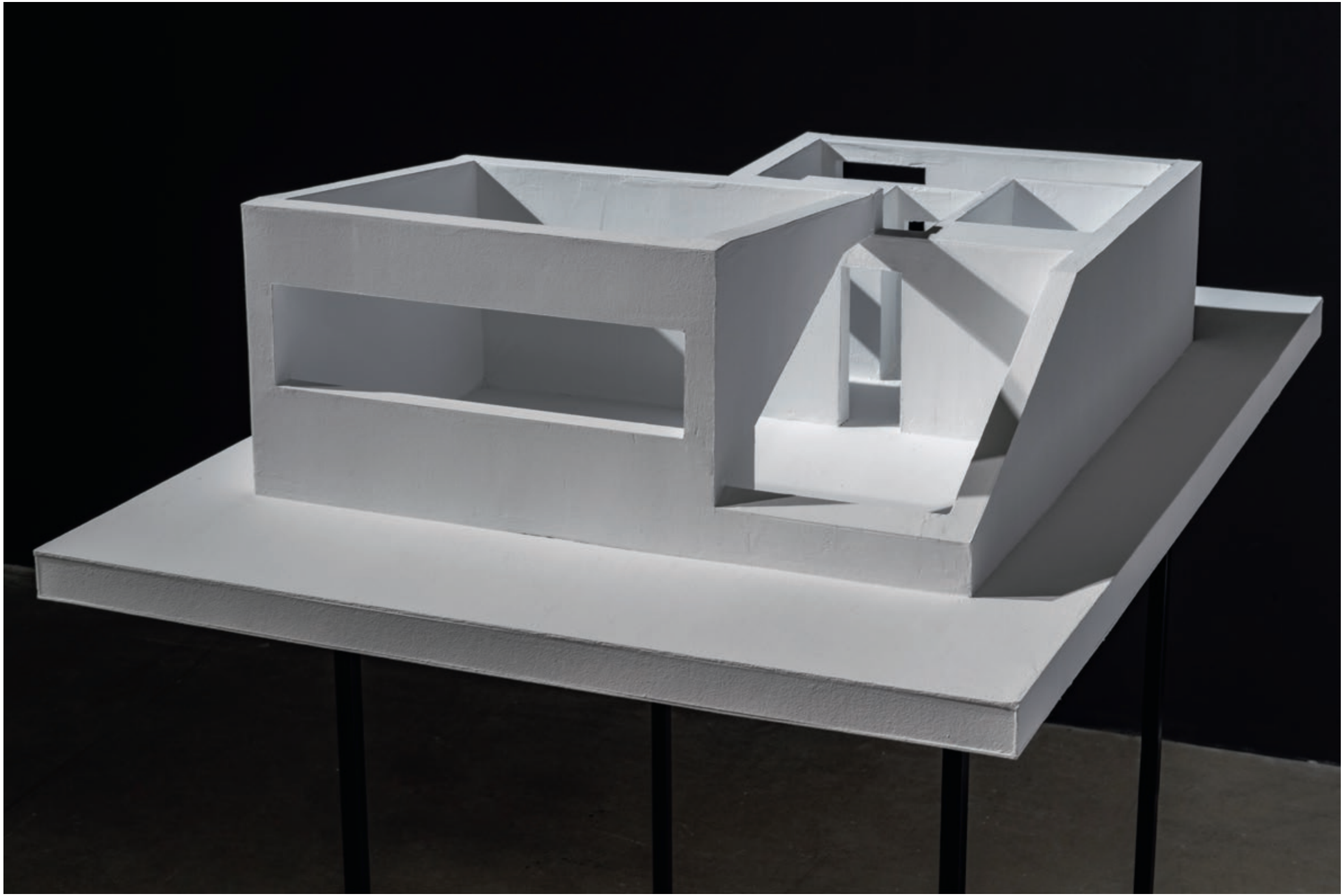


Zdzisław Jurkiewicz, *Błękit nieba*, 1973, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi
fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

jednej z najbardziej znanych prac wrocławskiego twórcy, stricte konceptualnemu *Białemu, czystemu, cienkiemu płótnu* z 1970 roku.

Nadając interpretacji dzieł Jurkiewicza kontekst domowo-prywatny, kuratorka zapragnęła podbić stawkę i zestawiła jego twórczość ze sztuką kilku znanych, międzynarodowych artystów i artystek. Na wystawie znajdujemy więc oscylujące wokół tematyki prywatności, intymności i obserwacji codzienności prace Lesa Levine'a, Dóry Maurer, Roberta Morrisa, Philippe'a Van Snicka, Miloša Šejna i Margity Titlovej-Ylovsky. Są one z pewnością ciekawe, ale ich nieoczekiwana obecność sprawia, że widz traci poczucie pewności, czy znajduje się na wystawie retrospektywnej czy zbiorowej. W pierwszym przypadku nie wiadomo, po co właściwie pokazano innych twórców, w drugim zastanawiamy się, dlaczego akurat tych, a nie innych. Jeśli nacisk kładziemy na aspekt mieszkania, to można zapytywać o słuszność lub kompletność kuratorskiego wyboru: dlaczego nie uwzględniono na przykład Gregora Schneidera albo takiego Absalona, albo czemu nie cofnięto się do początków awangardy, po dokumentację *Merzbau*? A może zamiast prezentować Jurkiewicza na tle międzynarodowych artystów jego pokolenia, kuratorka powinna bardziej konsekwentnie posłużyć się kluczem „domowości" i zaprezentować artystów z lokalnego podwórka? Przecież rozkwitający w latach 70. we Wrocławiu fotomedializm wydawałby się tak samo naturalnym, jak i ciekawym kontekstem. Decydować by o tym mogły najprostsze powody, na przykład samo zainteresowanie Jurkiewicza fotografią, ale też bardziej złożone, jak narzucające się na różnych poziomach podobieństwa między *Kształtem ciągłości* i *Continuum* a długofalowym *Bezwymiarem iluzji* Jerzego Olka.

Wydaje się, że przyczyną całego zamieszania jest bardzo wąskie rozumienie przez kuratorkę terminu konceptualizm. W podobnych rozmiarów tekście nie pokuszę się o zdefiniowanie tego nurtu, ale z pewnością można powiedzieć, że nie wyklucza on emocjonalności. A przynajmniej istniało wiele jego odmian, które nie tylko się nie kłóciły z emocjami, ale nawet się nimi żywiły.



Makieta mieszkania Zdzisława Jurkiewicza, skala 1:15, realizacja Hubert Kielan
2021, fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

Jeśli za konceptualne uznamy malarstwo Romana Opałki, to zyskuje ono tak silne oddziaływanie właśnie dzięki odwoływaniu się do uczuć zarówno twórcy, jak i odbiorcy (doświadczenie nieuchronności śmierci, mieszanka zachwytu, niedowierzania i przerażenia mrówczą pracą i konsekwencją twórcy). Jeśli konceptualny charakter ma realizacja Sola LeWitta *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* z 1968 roku, to stała się ona znana pewnie między innymi dzięki dyskomfortowi doświadczanemu na myśl o absolutnej ciemności panującej wewnątrz zakopanego w ziemi, na wzór trumny, obiektu. Wyznacznikiem konceptualizmu jest przecież raczej autoreferencyjna tematyka prac, nastawienie do sztuki jako tworu kulturowego i zgłębianie jej umownego charakteru, a nie emocjonalny lub chłodny charakter.

Z drugiej strony można się zastanawiać, czy kuratorka nie nazbyt żarliwie skupiła się na zaszufladkowaniu Jurkiewicza jako konceptualisty. Z pewnością pozwoliło jej to zbudować opozycję między chłodnym i emocjonalnym wymiarem jego twórczości. Ale gdyby posłużyć się szerszym, równie trafnym określeniem i nazwać go artystą neoawangardowym – w co najmniej dwóch znaczeniach: badającym granice i umowność dzieła sztuki w zetknięciu z rzeczywistością i flirtującym z metodami naukowymi – wspomniana opozycja znów byłaby trudna do utrzymania. Stałoby się oczywiste, że Jurkiewcz po prostu skrupulatnie badał całą paletę zagadnień podejmowanych przez neoawangardę, w tym przede wszystkim zagadnienie autonomii sztuki i jej stosunku do rzeczywistości.

Długofalowy projekt fotografowania kosmosu przestałby wówczas być jedynie realizowaną amatorsko dokumentacją zjawisk astronomicznych, za to pełniej wybrzmiałoby cytowane przez Kuźmicz stwierdzenie Jurkiewicza: „Ale ja się niczym nie trudzę, ja nic nie zbijam, nie zlecam nawet, jak Robert Morris, wykonania jakichś brył. Po prostu ustawiam teleskop, więc Jowisz, poruszając się, sam rysuje ślad na kliszy". Jurkiewicz okazałby się artystą, który nie tylko w sposób osobisty i z dużą wrażliwością patrzył na sztukę i na rzeczywistość, ale takim, który realizując jeden z typowych postulatów awangardy i neoawangardy, szukał podstaw do rozgraniczania między tym, co artystyczne, a tym, co nieartystyczne. Podobnie jego „architektoniczne" projekty dla zwierząt stanowiłyby próbę – co prawda bardzo natarczywą i dosłowną – badania tych często płynnych granic. Tak samo jak projekt uprawy roślin byłby przykładem całkiem typowej dla neoawangardy strategii, w ramach której rezygnowano z tworzenia dzieł sztuki, by uznać za nie elementy natury, zjawisk fizycznych czy dowolnych obiektów. Wymiar prywatny, domowy okazałby się tutaj raczej epifenomenem i musiałby ustąpić miejsca refleksji nad tym, jak postrzeganie sztuki przez Jurkiewicza korelowało ze zbieżnymi poszukiwaniami wielu artystów w tamtym czasie.

–

Łukasz Białkowski

MONIKA ZIELIŃSKA „MAMZETA", ...też Cię kocham

Trafostacja Sztuki, Szczecin
24 czerwca – 26 września 2021
kuratorka: Anna Walewska

Jest coś szalenie pociągającego w artystach i artystkach z nurtu sztuki krytycznej powracających do galerii, żeby celebrować okrągłe rocznice obecności w polu sztuki. Takie sytuacje uruchamiają u widzki tęsknotę za odważną sztuką, wspomnienia pierwszych zobaczonych wystaw i niechciane kombatanctwo w myśl zasady, że „kiedyś to było, a dzisiaj już nie ma". Być może z braku innych punktów zwrotnych, a przynajmniej tak konkretnego ich nazwania i opracowania, zostaniemy ze sztuką krytyczną jako stałym odniesieniem na lata. Zmienił się rynek, gruntowe ulice zalano asfaltem, jest więcej knajp i wyższe PKB, ale sztukę z lat 90. chcemy nadal oglądać. Szczecińska TRAFO, która ma już na koncie kilka monograficznych ekspozycji artystek (wcześniej zapraszała Bognę Burską i Zorkę Wollny), na chwilę przed wakacyjnym sezonem ogórkowym otworzyła wystawę *...też Cię kocham* Moniki Zielińskiej, artystki znanej jako Monika Mamzeta, absolwentki „Kowalni" i jednej z tych twórczyń, które sztukę koncentrują na swoim ciele, robią sztukę prywatną. Sama mówi, że tworzy wtedy, kiedy pojawia się jakiś problem. Zarówno w sztuce Mamzety, jak i na jubileuszowej wystawie w TRAFO (25 lat działalności!) widz wkracza w świat ciał: ciała, wszędzie ciała, sztuczne, do bólu prawdziwe, wchodzące ze sobą w interakcje, mięsne, pozowane i nie. Bingo sztuki krytycznej. Ciało jako centrum wszechświata.

Kuratorka Anna Walewska podzieliła wystawę na kilka poziomów (może właściwiej byłoby tu powiedzieć: leveli?), sprowadzając ją do formy gry. Nie ma tu chronologii: w piwnicy wizerunki rodzinne, na pierwszym piętrze klasyka,

Monika Mamzeta, *...też Cię kocham*, widok wystawy, fot. Andrzej Golc
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

na drugim – część o raku. Coś jak testowanie wrażliwości – im wyżej wchodzisz, tym mocniej przeżywasz. Poza twórczością, którą dzisiaj moglibyśmy określić jako kanoniczną dla sztuki krytycznej (*Blizna po matce*, *To nie jest muszelka*, *Lebensborn*), są tu prace świeże, stanowiące odwołania do tych z przełomu XX i XXI wieku. Na przykład *Extra Safe*, zmysłowe wideo, w którym młodzi ludzie (bliscy sobie, w tym artystka i jej ówczesny mąż), oddzieleni ścianą, nadmuchują prezerwatywę. Prezerwatywa nie pęka, faktycznie – *extra safe*, jak na dwie i pół dekady temu. Edukacja seksualna w sztuce. Dwadzieścia lat później Mamzeta, szykując się do rozwodu, robi apendyks do tej pracy: *Extra Safe 2*. Przed operacją piersi artystka zrobiła odlew klatki piersiowej, na pamiątkę. Wykorzystuje go dopiero w tym wideo. W przeciwieństwie do filmu z 2000 roku tu jest sama, a nie w otoczeniu bliskich. Zamiast prezerwatywy – żywe mięso zwijane na podołku w formę kwiatka. Sprowadzenie seksualności do mięsa to już nie zabawa, a czysta biologia. Przyglądanie się ciałom u Mamzety wywołuje bardzo dziwne poczucie alienowania się od własnego, bycia podmiotem przeglądającym się w przedstawieniach z wystawy, ale raczej ostrożnie i ze strachem. Zwłaszcza w tej części, która jest o raku. „Czy po obejrzeniu tej wystawy boisz się raka trochę mniej?" – zapytała mnie przyjaciółka, z którą wybrałam się do TRAFO. Nie wiem, czy mniej się boję. Akurat tak się złożyło, że do Szczecina pojechałam dzień po obejrzeniu spektaklu *Onko* Weroniki Szczawińskiej w warszawskim Teatrze Rozmaitości. Szczawińska nie tłumaczy się z tego, że robi sztukę o raku (pada nawet: „Na swoim raku doczołgałam się do TR-u"). To zresztą dość powtarzalny sposób na normalizowanie swoich przeżyć wśród artystek – być może traktowanie choroby jako projektu pozwala patrzeć na nią w poszerzonej perspektywie, która nie sprowadza się do końca prywatnego świata chorej osoby, podtrzymuje za to zapasową tożsamość – artystki. W książce *Mięcho* wydanej w formie esejów z czasów choroby opisywała to Aneta Żukowska: „W chorobie ciało zostaje uprzedmiotowione. Staje się obiektem, do którego sprowadza się chorego [...], pojawiło się nagle pytanie: co jest bardziej intymne – stygmatyzująca fryzura [po chemioterapii], czy nagie piersi?".

U Moniki Mamzety nie ma procesu chorowania, jest schowany gdzieś za tym, co już „po" (ale czy kiedykolwiek jest jakieś „po"?). Szczawińska w spektaklu o raku piersi, ustami Sebastiana Pawlaka, mówi, że nie ma bardziej rynkowej choroby, że rak piersi został skomercjalizowany przez różowe wstążki i pomocowe akcje. Że żadna inna chora część ciała nie jest tak atrakcyjna dla rynku raka. Mamzeta w swojej opowieści o chorobie konstruuje odwrotną narrację: wszystko jest surowe, to raczej historia o dziedzictwie kobiet (prace *Pieta* albo *Jak dorosnę, będę dziewicą* ulokowane w piwnicy galerii). Rak piersi matki, jej rak piersi, a kiedy przez chwilę na wystawie pojawia się córka, też artystka, trudno uciec od myśli o kontynuacji tej historii. Dziedziczone są także opowieści: wizualność raka w sztuce ma też swoją, nieskończoną na pewno, tradycję: temat nowotworu do przestrzeni sztuki wprowadziła już Katarzyna Kozyra. Artystki wchodzą do instytucji z rakiem piersi, jak mężczyźni wchodzą do sztuki z tematem AIDS. Wszystko jest gdzieś blisko seksualności, sprowadza sztukę do bebechów.

To nie jest muszelka, chyba najbardziej znana praca artystki z lat 90., rzucająca się w oczy na pierwszym piętrze, to fotografia ogolonej cipki, której podpis nawiązuje do magritte'owskiej fajki. Stawia tym samym tamę infantylizowanej opowieści o kobiecej seksualności. Tuż obok można zobaczyć wcześniejszą pracę Mamzety *Androgyne/gyneandros*, która podważa binarność płci biologicznej, wskazując na przenikanie się dwóch ról – męskości i kobiecości. Przypominam, jest koniec lat 90. Praca, którą dzisiaj można zderzyć z najaktualniejszymi dyskursami genderowymi – leżała w archiwach przez 25 lat. Co pokazuje przy okazji, jak wolno posuwają się cielesne dyskursy w sztuce, idące w stronę ciałopozytywności uprawianej dzisiaj przez artystki w mediach społecznościowych, z których wędrują do galerii, a nie odwrotnie. W zderzeniu ze sztuką Mamzety dzisiejsza instagramowa ciałopozytywność jawi się powierzchownie. Artystki nie używają już tak chętnie własnych ciał w sztuce, mając pewnie z tyłu głowy lekcje o uprzedmiotawiającym męskim spojrzeniu, ale i inne narzędzia, którymi mogą się posługiwać na froncie emancypacji. Nagie ciało zostało wyprane z radykalności, co pokazał krótki flirt sztuki z nurtem selfie-feminizmu, wyłączającym ze swojej opowieści ciała, które nie mieszczą się w kategorii podstawowej: ciała w jakikolwiek sposób nienormatywne, wypchnięte na margines, także wizualności. Te ciała nadal pozostają na marginesie tak zwanej młodej sztuki.

Na szczęście są archiwa. Dokumentacje – to pojęcie pasujące do twórczości Mamzety. Niezależnie od tego, czy są lata 90. XX wieku czy 20. XXI wieku, na froncie choroby kobiety są bohaterkami. „Bohaterkami" i „froncie", bo dyskurs raka jest nadal osadzany w militarnym języku, walkę trzeba wygrać albo przegrać. „Nie chcę walczyć" – mówi Szczawińska we wspomnianym spektaklu. Na wystawie *...też Cię kocham* nie ma stygmatyzującej powagi. Jest afirmacja ciała, zwłaszcza w najnowszych pracach z serii *Idzie rak... będzie znak*, w których artystka rozpisała konkurs na projekt tatuażu, który miał powstać w miejscu po jej usuniętej piersi. Z tego konkursu wziął się też tytuł wystawy: do udziału zgłosiła się anonimowo jej córka, Jana Górska, z projektem, któremu towarzyszyło tytułowe hasło: „...też Cię kocham". Wygrany projekt tatuażu dla Mamzety miało wybierać sześcioosobowe jury: artystka, Barbara Namysłowska-Gabrysiak, Grzegorz Kowalski, Anna Walewska i Hanna Wróblewska (dwoje z nich oddało swoje głosy Mamzecie). Szóstym jurorem miał być Artur Żmijewski, który poprosił o wypisanie z projektu, bo „nie czuje się uprawniony do tego, aby decydować, co ma znaleźć się na ciele artystki". To gest prawie wywrotowy, jeśli przypomnimy sobie jego pracę *80064*. Z tego względu chciałam zaproponować główne odczytanie wystawy Moniki Mamzety jako opowieść o dojrzewaniu, wszak decyzja Żmijewskiego i jej uzasadnienie otwiera nowy kontekst dojrzewania artystów. Może czas na świeżą dyskusję o etycznych granicach sztuki?

I chociaż rak piersi, najpierw u matki artystki (o czym opowiada praca *plus/minus* prezentowana na wystawie), a później u artystki, jest lejtmotywem sztuki Mamzety, to bardzo nie chciałabym zamykać jej w szufladce „ta, która robi sztukę o raku". Przypominam sobie jedną z najbardziej wywrotowych kampanii outdoorowych: kiedy praca *Blizna po matce* (która w przeciwieństwie do tego, jak działała w przestrzeni publicznej, na wystawie sprawia wrażenie niewinnej fotografii) na trzy miesiące w latach 2000–2001 zawisła na 400 miejskich bilbordach w ramach działania zewnętrznej galerii AMS. Kobiety, matki, rodzące heroiny. W liście od czytelnika umieszczonym w piszącym o akcji tygodniku „Niedziela" padły słowa: „Dostrzegłem diaboliczną przewrotność tego przekazu. Przewrotność spowodowaną tym, że autor, aby okłamać, posłużył się zniekształconą prawdą. W naszej religii, kulturze, obyczaju matka znajduje miejsce bardzo szczególne, nie na brzuchu, ale w sercu". Autorowi trudno było dopuścić nawet to, że oglądany obraz jest wypowiedzią kobiety, choć prezentowane ciało (kawałek brzucha i pępek) jest męskie. Subwersywnym gestem artystka przemówiła do wyobraźni tych, którzy we własnym mniemaniu afirmują macierzyństwo, tak naprawdę pomijając zupełnie proces biologiczny, który za nim stoi. Bilbordowa wojna o macierzyństwo zupełnie otwarcie toczy się i dzisiaj, ale to nadal wojna o macierzyństwo kulturowe. Ciekawe jednak, że jeśli chodzi o zaangażowane działania w polu wizualnym, jesteśmy dalej niż 25 lat temu.

–

Anna Pajęcka

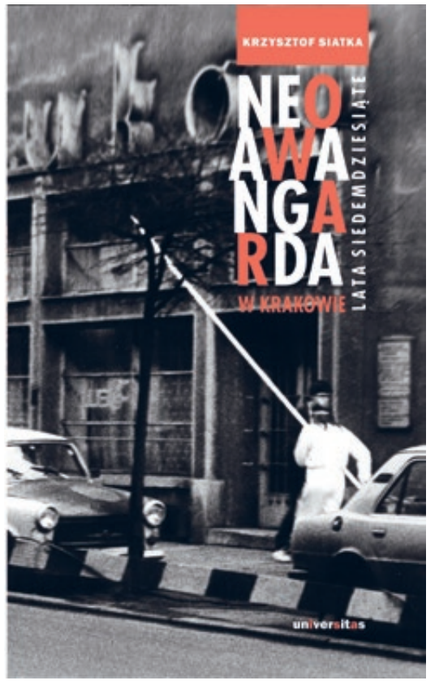
Nie ma bardziej rynkowej choroby niż rak piersi, skomercjalizowany przez różowe wstążki i pomocowe akcje. Mamzeta na wystawie *...też Cię kocham* w swojej opowieści o chorobie konstruuje odwrotną narrację: wszystko jest surowe, to raczej historia o dziedzictwie kobiet.

Monika Mamzeta, *...też Cię kocham*, wideo, 2021, 2'09", fot. Andrzej Golc
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

KRZYSZTOF SIATKA, Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte

TAiWPN „Universitas", Kraków 2021

Zacznijmy od okładki – co niby oczywiste przy kontakcie z każdą książką – ale w tym wypadku taki zabieg wydaje się wręcz nieodzowny. Tło, niezbyt wyraźne, to zdjęcie fragmentu ulicy Łobzowskiej w Krakowie, z nieostrą fasadą budynku Związku Artystów Plastyków, obok której przechodzi postać w białym stroju do szermierki (?), trzymająca w rękach bardzo długą, białą tyczkę. W uchwyconej od tyłu sylwetce kroczącego mężczyzny, w hełmie na głowie, dominuje energia skumulowana w geście mierzenia dzidą/tyczką w fasadę instytucji szacownej, ale jakże podejrzanej w swej wieloznaczności. Konflikt, donkiszoteria podszyta ironią? O znaczeniach „odindywidualizowanego ciała performera konfrontowanego z siedzibami różnych lokalnych, krakowskich władz – od gmachu PZPR po kościół" – pisze Krzysztof Siatka w ostatnim rozdziale książki, niuansując ważność chyba jedynego wizualnego zapisu owych zdarzeń, czyli zdjęć Bolesława Lutosławskiego, niemal doskonałych w rejestracji smętnej bylejakości miejskich pejzaży. Na to, jakże wymowne, tło zostały nałożone, niezwykle finezyjne w swej modernistycznej prostocie, zblokowany tytuł publikacji i nazwisko autora oraz logotyp wydawnictwa. Wizualna gra, która toczy się na okładce pomiędzy nienaganną typografią skonfigurowanych kunsztownie krojów pisma z „epoki" nowoczesności z niepoprawnym, rozmazanym zdjęciem, jakby sygnalizuje, a może wręcz podpowiada zderzenia i konflikty, wokół których autor buduje kolejne narracje o środowisku krakowskich artystów w dekadzie lat 70.



Pomocnych narzędzi w dookreślaniu pojęcia tytułowej neoawangardy Siatka szuka z jednej strony w bardzo dla owego czasu ważnym tekście Stefana Morawskiego *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)* (zamieszczonego w zbiorze *Wybór pism estetycznych*, TAiWPN „Universitas", Kraków 2007), a z drugiej w rozważaniach Benjamina Buchloha (pomieszczonego między innymi w: *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, The MIT Press, London 2000), który przy badaniu praktyk subwersywnych – kluczowych, jego zdaniem, dla neoawangardy – zaleca „baczne przyglądanie się dynamice przywiązania lub odchodzenia od tożsamości warunkowanej lokalną kulturą"(s. 18); z kolei badanie zmiennego przywiązania do tradycji oraz jej reinterpretacji i podążania w kierunku ponadregionalnych tendencji może wskazywać na procesy „upłynniania refleksji w nurcie codziennego życia" (s. 19). Niezbyt zgrabne sformułowanie prowadzi niemal wprost ku sztuce, którą dzisiaj nazywamy partycypacyjną, a którą artyści ówczesnej sceny krakowskiej problematyzowali nad wyraz wszechstronnie, o czym ze znawstwem i wyczuciem pisze Siatka w jednym z końcowych rozdziałów.

Zaczyna, zgodnie z regułami, od literatury przedmiotu i poddaje ją przemyślanej analizie. Autor specjalizujący się od lat w kwestiach tak delikatnych jak wymazywanie/wyparowywanie sztuki i artystów z różnych dyskursów poszukuje ukrytych złożonych podtekstów towarzyszących tym procesom, daleki jest od sensacji, skupia się natomiast na wartościach (jak definiowanych, o tym później). W tym samym stopniu co wykasowywanie poprzez mechanizmy instytucjonalnego systemu fascynują go – trudniejsze do uchwycenia – różne rodzaje manipulacji dokonywane na pamięci, bez wchodzenia w zawiłości psychoanalizy. Wpisuje się tym samym w nurt historii niekonwencjonalnych, historii słabszych, o której Ewa Domańska (*Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006) pisze: „Zadaniem nowej historii będzie wydobycie czegoś, co zostało w przeszłości ukryte i co zostało ukryte nie dlatego, że po prostu o tym zapomniano, ale zostało starannie przeinaczone i zamaskowane".

Siatka przygląda się, jak z upływem lat, a także nowych, często interdyscyplinarnych perspektyw badawczych zmieniają się odczytania kanonicznych tekstów, czego przykładem historia *Pseudoawangardy* Wiesława Borowskiego. Wykazuje także, jak zignorowanie środowiska krakowskich twórców przez tego krytyka zyskuje inicjacyjny sens. Odnosząc się do nowszych opracowań sztuki dekady, nakreślonych choćby przez Łukasza Rondudę w *Sztuce polskiej lat 70. Awangardzie*, Siatka obraz ten uzna za zbyt uproszczony i schematyczny, natomiast w tekstach Piotra Piotrowskiego odnajdzie ramę dla badanych przez siebie zdarzeń. Ze swobodą porusza się w zawiłościach dyskursu polskiego konceptualizmu, pozwalając śledzić historię recepcji tekstów Jerzego Ludwińskiego aż po nowsze rozszerzenia interpretacyjne (Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, WUW–FGF, Warszawa 2009).

Materiał źródłowy uzupełnia metoda *oral history*, z uwzględnieniem w całościowym opisie różnych aktów manipulacji, których dokonują świadomie lub nie rozmówcy, nadużywający zapominania (Paul Ricœur). Tego przywołania w książce nie ma, ale oczywiste jest, że na wybór poszczególnych bohaterów wpływ miały środowiskowe opowieści i one też w znacznym stopniu nadal budują hierarchie. Pozwolę sobie przywołać naszą rozmowę o *Art-Boxach* (moja rozmowa z Krzysztofem Siatką znalazła się w *Onomatopee 151*, materiałach do wystawy *The Trouble with Value*) i jakże zawodnych (nie tylko własnych) wspomnień, co prowokuje do zacytowania za Joanną Krakowską z jej najnowszej książki *Odmieńcza rewolucja*, wiersza Irene Fornes: „Wiem wszystko/ połowę wiem naprawdę/ Resztę wymyślam./ Niektórych rzeczy jestem pewna/ A innych niezbyt pewna./ A jeszcze innych nie jestem pewna wcale".

Skonstruowana przez Siatkę narracja o neoawangardzie zaczyna się od pobieżnie zarysowanej socjologii miejsca, z którego wyjątkowością nie da się dyskutować, niezależnie od tego, z jakiej perspektywy by mu się przyglądać: czy osobliwej galicyjskości Krakowa (z hierarchicznym szkieletem), czy też z pozycji prowincji utraconych właściwości. W takim Krakowie sytuuje autor kilkunastu twórców, którzy, w większości po studiach na tutejszej akademii, budowali swoje istnienie w dystansie do zakwestionowanej historii awangardy, przekreślenia lub wzięcia w nawias mitu monolitycznego modernizmu. Trzy klamry spinają działania omawianych artystów. Są to: „lokalne zmagania z tradycją i ich renegocjacje, po drugie absorpcje innych wersji sztuki postprzedmiotowej niż najpopularniejszy konceptualizm, po trzecie namysł nad działaniami w obrębie refleksji medialnej, które prowadziły do konceptualizacji pracy niezależnie od przyswajanych teorii" (s. 64). Istotna – co możemy wyczytać między wierszami – nie była spoistość idei, ale sam proces reorientacji poglądów wynikający z penetrowania modernistycznej praktyki i towarzyszących jej mitów, a pomocne teoretyczne wsparcie znajdowano przede wszystkim w pismach Jerzego

***Neoawangarda w Krakowie* Krzysztofa Siatki to potencjalnie udana próba rewizji krakowskiej sztuki lat 70., oparta ma mocnych metodologicznych fundamentach.**

Ale teksty to nie wszystko, równie ważny materiał badawczy stanowią wystawy, które Siatka – czynny od lat kurator – omawia jako niezwykle pomocne w uchwyceniu charakteru przemian w odbiorze sztuki. Kuratorowane przez siebie wystawy – czy to indywidualne, bohaterów omawianej publikacji (Maciej Jerzmanowski, Janusz Kaczorowski, Wincenty Dunikowski), czy też o zdecydowanie problemowym charakterze (*The Trouble with Value* między innymi z *Art-Boxem* Feliksa Szyszki) – traktuje jako niezwykle istotny etap badań. Bardzo sobie cenię tę konieczność konfrontacji – również wizualnej – badanego fenomenu z innymi, wynikającą w tym wypadku nie tylko z praktyki wystawienniczej, ale z całościowego podejścia autora, który wystawę postrzega jako *environment*, w którym znaczenia poszczególnych obiektów się dopełniają.

Ludwińskiego. Argumentów na progresywny charakter opisywanych przez Siatkę działań dostarczają takie wydarzenia, jak wystawa *Widzieć i rozumieć*, kuratorowana przez Mieczysława Porębskiego i pokazana w Sukiennicach z okazji kongresu AICA w 1975 roku, oraz seria *Art-Box* Feliksa Szyszki, też z pierwszej połowy dekady. Konsekwencją tego zderzenia i wykorzystania przez Siatkę jego niewątpliwych umiejętności analitycznych jest wydobycie radykalnego potencjału *Art-Boxów* (generalnie słabo obecnych w dyskursie polskiej sztuki, a jeśli już, to odbieranych przez nadobecny pryzmat sześcianu). Sygnalizowane zdolności absorpcyjne (wchłanianie, kompilowanie…) uznane za typowe dla wielu omawianych artystów kierują uwagę czytelnika ku powszechnemu wówczas poczuciu zachodzenia przemiany, możliwej koegzystencji wielu masek i tożsamości. O tym, jak radykalny potencjał ukrywa ta zmiana, przekonano się nieco później.

Pomimo metodologicznej skrupulatności autora w *Neoawangardzie…* dostrzec można pewne braki. Ironia rozumiana jako strategia krytyczna i fenomen krytycyzmu Duchampa, ten kanoniczny przedmiot rozważań wszelkich formacji neoawangardowych, w książce potraktowany został pobieżnie. Na rozrzucone ślady pamięci o Marcelim Duchańskim – jak chciał Witkacy – Siatka natrafił kilkakrotnie, ale nie podjął wyzwania uporządkowania tej delikatnej materii, chociażby przez wyróżnienie odczytań Duchampa przez Witkacego, od tych bardziej wprost czy przefiltrowanych przez Fluxus. W samej faktografii też są braki; przykładem może być wspominana tylko przy okazji Brygida Serafin, która przez lata konsekwentnie polemizowała z Duchampem, co wydaje mi się niebywale intrygujące, podobnie zresztą jak jej cały rozproszony dorobek. Mimo że to już anachroniczne i banalne i wręcz nie wypada, nie mogę nie zadać pytania o artystki, a ściślej o ich pominięcie, bo w omawianej książce Maria Pinińska-Bereś to jedyna heroina i znacząca partnerka. Wiemy, że Królowa jest tylko jedna – jak pisał o niej bodajże Andrzej Kostołowski – i ja też co do tego nie mam żadnych wątpliwości, ale podejmując ambitne wyzwanie stworzenia nowego opisu, warto by było wnikliwiej spenetrować pole, jeśli chce się wyjść poza poziom rekapitulacji.

Warto zaznaczyć, że omawiana książka z pewnością taką rekapitulacją nie jest. Jest potencjalnie udaną próbą rewizji krakowskiej sztuki lat 70., opartą ma mocnych metodologicznych fundamentach. Wydobyte z niebytu – a mocno osadzone w kontekstach swojego czasu – kreacje artystyczne o zdecydowanie krytycznym napięciu, dopełniają obraz dekady, zmuszając uważnego czytelnika do refleksji. Domaganie się uważności wynika z wyważonego tonu wywodu, w którym oryginalne sądy nie dyskredytują poprzedników.

–

Maria Hussakowska

KAROL PALCZAK, Tym, co teraz widzę

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
11 czerwca – 28 sierpnia 2021
kurator: Piotr Rypson

Karol Palczak, *Sine drzewo*, olej, blacha aluminiowa (fragment)
2021, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Bielskiej BWA

Karol Palczak zdążył wygrać Bielską Jesień i dostać nominację do Paszportu „Polityki", zanim miał pierwszą dużą wystawę indywidualną w instytucji publicznej. Można więc powiedzieć, że został jednym z bardziej wyhajpowanych malarzy młodego pokolenia, zanim w ogóle dał się dobrze poznać. W końcu ten moment nadszedł – niespełna dwa lata po zwycięstwie w konkursie malarskim jego laureat w Galerii Bielskiej BWA prezentuje złożony w większości z najnowszych prac pokaz kuratorowany przez ówczesnego przewodniczącego jury Bielskiej Jesieni, Piotra Rypsona. Samograj, wydawałoby się. A jednak jest to dziwna wystawa.

Z pozoru nic się tu drastycznie nie zmieniło. Palczak nie dokonał nagłego przewartościowania, nie zaczął się bawić w abstrakcję geometryczną, ilustracyjne stylizacje czy wypalanie małych form ceramicznych. Wciąż jest realistą malującym wiejskie sceny z rodzinnej Krzywczy, podkarpackiej wioski leżącej u stóp Bieszczadów. Realistą w sensie nie tylko powierzchownym, ale głębszym – bo jeśli jakaś rzecz łączy wszystkich realistów niezależnie od czasu i środowiska, to jest nią malowanie tego, co w malarstwie i akademickim, i awangardowym było często pomijane lub obecne jedynie śladowo, a więc niesentymentalnych, humanistycznych do szpiku kości przedstawień życia codziennego, zwłaszcza klasy ludowej. W tym sensie realizm Palczaka jest bliski wszystkim ważnym historycznym przedstawicielom nurtu – od Courbeta i Gierymskich, przez George'a Bellowsa i Roberta Henriego, po Andrzeja Wróblewskiego i Alice Neel, niezależnie od wszelkich wpływologii i bezpośrednich inspiracji lub ich braku. A przynajmniej był do niedawna.

Karol Palczak, *Płonące auto*, olej, blacha aluminiowa (fragment), 2021
dzięki uprzejmości artysty i Galerii Bielskiej BWA

Na początek na bielskiej wystawie dostajemy kontynuację znanego z konkursowych prac motywu ognisk. Czasem widzimy same kłęby dymu unoszącego się znad wypalanych traw, innym razem pojawiają się wśród nich postaci młodych chłopaków doglądających ognia i dla zabawy wbiegających w gryzące obłoki. Wśród nich znalazł się tym razem i Palczak, widoczny na trzech autoportretach, choć bez podpisów trudny do zidentyfikowania – za każdym razem widzimy jedynie przygarbioną sylwetkę zaciągającą koszulkę na głowę, ani skrawka twarzy. Pośród kilku starszych prac pojawia się też autoportret zakamuflowany pod postacią bałwana, ale to nie sam Palczak, ale Krzywcza i inni jej mieszkańcy są właściwymi bohaterami jego malarstwa.

Oprócz chłopaków wbiegających w dym widzimy więc inne okruchy dnia codziennego, jak portret robotnika przy betoniarce łapiącego chwilę oddechu w południowym skwarze, na tle drzew malowanych niemal po sasnalowsku, znaczonych ostrym światłocieniem. Sporo jest tu też scen zupełnie sztafażu pozbawionych. Wśród małych pejzaży znalazły się fragmenty zimowej scenerii, coś jak współczesne fałaty, tylko jeszcze ciaśniej kadrowane – zamiast strumyka pośród połaci śniegu widzimy tu tylko fragmenty pokruszonej lodowej tafli, szarawy obraz roztopów. Ot, „obrazy płynącego świata", by przywołać inną, bliską Fałatowi tradycję artystyczną, tyle że ten świat nie płynie już w regularnym rytmie pór roku, a odmierzany jest raczej kolejnymi środowiskowymi katastrofami, anomaliami stającymi się regułą.

Są i martwe natury, rzecz jasna nie w formie szkolnych aranżacji typu dzbanek i obrus, a zwykłych przedmiotów i kawałków wnętrz, z których Palczak wyciska cały estetyczny potencjał, odmalowując różnorodne faktury i kolorystyczne kontrasty. Są więc kukurydze zawieszone u powały czy kawałek żółtej rury drenarskiej z PCV, zwiniętej w kącie gospodarczego budynku. Podobnie jak w przypadku niewielkich pejzaży, aż uderza ich czysta malarska frajda. Wspomniane kukurydze, jedne z najstarszych prac na wystawie, na pierwszy rzut oka płaskie, po podejściu bliżej odsłaniają wiele fakturowych smaczków, przede wszystkim delikatnie modelowane w warstwie farby ziarna.

Palczak jest najlepszy właśnie wtedy, kiedy historię opowiada przez fragmenty krajobrazu i przedmioty lub wydarzenia z pozoru nieefektowne, jakby zarejestrowane przypadkiem, kątem oka. Jak w zdecydowanie najlepszym pośród najnowszych prac obrazie, w którym widoczna od tyłu postać w odblaskowej kamizelce, z ledwo dostrzegalnym petem w jednej ręce i puszką w drugiej, biegnie nocą w głąb lasu tropem dwóch odciśniętych w głębokiej warstwie śniegu śladów. Scena rodem z powstańczych nokturnów Maksymiliana Gierymskiego jest nie tylko świetnie zakomponowana i rozwiązana kolorystycznie, z żółtą kamizelką i niebieską podeszwą sportowego buta odcinającymi się na tle głębokiego leśnego mroku i brudnawego szarawo-żółtawego śniegu oświetlonego ostrym sztucznym światłem, ale i w najlepszym tego słowa znaczeniu niejednoznaczna. Trudno powiedzieć, czy widzimy tu migawkę z jakiejś niewinnej zabawy podczas wieczornej imprezy, akcję ratunkową czy naprutego typa, który właśnie ściga kogoś na skraju lasu, bo chce mu wpierdolić. Każdy scenariusz wydaje się równie prawdopodobny. Właśnie dlatego ten obraz uderza i zapada w pamięć – staje się pierwszym zdaniem, do którego każdy dopisuje własną historię, ekranem, na który widz i widzka projektuje własne skojarzenia, wspomnienia i strachy.

Karol Palczak jest najlepszy wtedy, kiedy historię opowiada przez fragmenty krajobrazu i przedmioty lub wydarzenia z pozoru nieefektowne, jakby zarejestrowane przypadkiem, kątem oka.

Na drugim biegunie wobec tej pracy sytuuje się natomiast tryptyk, którego akcja rozgrywa się w podobnej scenerii lasu jakiejś zimowej nocy, monumentalny w formacie i wyeksponowany w centralnym miejscu wystawy. Na pierwszym obrazie widzimy scenę wyglądającą na ściąganie z drzewa wisielca – facet w grubej kurtce i zimowych butach, z pętlą wokół szyi, sztywny jak trup, podtrzymywany jest przez drugiego mężczyznę, który najwyraźniej usiłuje ściągnąć go na ziemię. W kolejnych dwóch obrazach pierwszy mężczyzna znika, a ten, który zdawał się go ratować (mimo warunków pogodowych ubrany jedynie w dżinsy, z gołym torsem), tym razem okręca wokół własnej szyi pętlę wykonaną z czegoś przypominającego stary, podniszczony wąż strażacki, jakby symulując samobójstwo. Jest to sytuacja częściowo aranżowana, która, jak przyznaje artysta, zaczęła trochę wymykać się spod kontroli.

W tym przypadku nie ma jednak większego znaczenia, co tu jest ustawką, a co nieprzewidzianym rozwojem wypadków – nie ma sensu tego dociekać, tak bardzo uderza jednowymiarowość i wykalkulowana *shock value* tego tryptyku. W tym momencie artyście bliżej do Logana Paula kręcącego vloga w lesie samobójców niż uważnego i prawdziwie, nie na pokaz empatycznego obserwatora wiejskiej rzeczywistości, jakim był do tej pory. Nieważne, czy jest to zupełnie wykoncypowana scena czy malarskie przetworzenie jakichś osobistych doświadczeń, całość przypomina kadry z etiudy początkującego filmowca, któremu za mocno wjechały *Dom zły* i *Cicha noc* i postanowił nakręcić smutny obrazek o dramacie prowincji, będący w istocie pornografią biedy dla mieszczuchów. Wyeksponowany w centralnym miejscu wystawy, wypada tym gorzej. Jak w horrorze, w którym po długo i umiejętnie budowanym napięciu następuje banalny *jump scare*.

Na bielskiej wystawie nie znajdziemy wczesnego obrazu Palczaka, w którym artysta również sięgał po temat śmierci, *Autoportretu pośmiertnego* sprzed pięciu lat, warto jednak go przywołać, bo w zestawieniu z nim tym mocniej uwidacznia się banalność nowych prac. Na tamtym obrazie we frontalnym ujęciu z góry pokazana jest postać artysty, jak sugeruje otoczenie – przygotowanego do złożenia do trumny. Leży on na katafalku przykrytym zwykłym białym prześcieradłem, spod niego przebija się fragment drewnianego parkietu. Ubrany jest w odświętny czarny garnitur, wypastowane buty, dłonie ma splecione w standardowej pośmiertnej pozie – na piersi. Ale bynajmniej obraz ten nie ucieleśnia egzystencjalnego krzyku rozpaczy, jest melancholijny, ale dojmująco spokojny i zwyczajny, jak sama śmierć i ciało bliskiej osoby wystawione w domu w chwili ostatniego pożegnania przed pochówkiem. W porównaniu z tym spokojem ekspresja gestów i dramatyzm scenerii wisielczego tryptyku wydaje się wręcz operetkowy.

Palczak z jednej strony od lat maluje sceny zaobserwowane, z drugiej wymyślone czy zaaranżowane na potrzeby prac, w samej inscenizacji nie ma więc nic nowego. Tyle że wcześniej owe inscenizacje nie sprawiały wrażenia oderwanych od rzeczywistości. Tymczasem na kuratorowanej przez Rypsona wystawie obok sztandarowych ognisk znalazł się też na przykład inny „piromański" obraz – płonący wrak leżącego na poboczu samochodu. Nie jest to obraz zły formalnie, ale wydaje się po prostu bezsensowny. Płonący wrak zwykle wygląda spoko jako kadr w teledysku, ale tutaj jakoś nie sposób znaleźć dla niego wytłumaczenia – trudno dociec, dlaczego ktoś miałby podpalić samochód leżący w jakimś przydrożnym rowie. Bo z pewnością nie zapalił się sam – życie to nie *GTA San Andreas*, samochody nie stają w płomieniach zaraz po dachowaniu.

Bielska wystawa o dziwo – bo Palczak to malarz bardzo sprawny technicznie – bywa też nierówna formalnie. Artysta ewidentnie najlepiej czuje się w małych formatach. O ile w ich przypadku trudno się do czegoś przyczepić, o tyle większe kompozycje prezentują mniej równy poziom. Jakby chwilami malarzowi brakowało do nich cierpliwości, niekiedy sprawiają wrażenie kończonych w pośpiechu, niemal automatycznie. Rozmyte tła stają się monotonne, czasem wręcz nieco niechlujne w miejscach, w których widoczne są ostatnie korekty.

Może zresztą wcale nie ma się co dziwić. Palczak nie należy do artystów malujących pod wpływem impulsu przy jednym półgodzinnym posiedzeniu, a mimo to na bielskiej wystawie zaskakująco dużo jest obrazów z datą 2021. A liczby nie kłamią. Nawet jeśli artysta wypruwałby sobie żyły i malował dniami i nocami, trudno byłoby mu w ciągu tych kilku miesięcy wyprodukować ponad 20 obrazów, które trzymałyby poziom tych kilku pokazanych pomiędzy nimi starszych kompozycji. Nawet jeśli to tylko przypadek i nie były one malowane na akord, by wypełnić sporą przecież przestrzeń piętra bielskiej galerii, to mam poważne wątpliwości, czy w innych okolicznościach malarz byłby na tyle zadowolony ze wszystkich prac, by je wystawić.

Kiedy operuje się tak specyficznym, ograniczonym do konkretnych form i tematów językiem jak Palczak, łatwo popaść w autokarykaturę. Historia zna wiele takich przypadków – i w sztuce, i w filmie, i w muzyce, i w literaturze. Palczak na szczęście tej granicy jeszcze nie przekroczył, choć wybór prac prezentowanych na bielskiej wystawie pokazuje, że istnieje takie ryzyko. Mimo wszystko do Bielska warto przyjechać choćby tylko dla tych kilku naprawdę wspaniałych obrazów. I mieć nadzieję, że pozostawiony w spokoju w Krzywczy, bez wiszących nad nim deadline'ów, Palczak się zwyczajnie nie wypali.

–

Piotr Policht

Mahmoud Khaled, *Still Life (Notes on Justice) 1 / Martwa natura (Notatki o sprawiedliwości) 1*, fotografia kolorowa na wydruku naściennym, 265 × 396 cm, 2016/2021, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Studio w Warszawie

Rozspojone

Galeria Studio, Warszawa
10 maja – 18 lipca 2021
kurator: Arkadiusz Półtorak

Rozspojone w galerii Studio to jedna z tych wystaw, które czytać można na różne sposoby, przy czym w charakterze wystawy jako dzieła otwartego można widzieć zarówno jej siłę, jak i słabość. Kurator Arkadiusz Półtorak zaproponował galeryjny esej rozpisany na prace sygnowane przez dobre nazwiska (między innymi Wilhelm Sasnal, Józef Robakowski, Tadeusz Rolke, Mahmoud Khaled). Zbudował intrygująco zapowiadającą się paralelę między stanem wojennym w Polsce i arabską wiosną w Egipcie. Zasygnalizował ważkie tematy – odczucie wyobcowania z przestrzeni publicznej w czasie politycznej destabilizacji, rozluźnienie się więzi społecznych, kruszenie się sklejającego wspólnotę spoiwa zaufania.

Rozspojone to oczywiście projekt polityczny, ale żar zaangażowania został złożony w ofierze na ołtarzu zdystansowanej refleksji oraz intelektualnej elegancji; sztuka również ma być tu piękna raczej urodą swej dyskursywności niż wizualnym seksapilem. Prace artystów/artystek są bez reszty podporządkowane kuratorskiemu wywodowi; mają rację bytu na wystawie o tyle, o ile pasują do składni wypowiedzi Półtoraka. Na eleganckiej wystawie nie ma miejsca na konkluzje, tak jak w parzeniu wytrawnej, wysokogatunkowej kawy z przelewu nie ma miejsca na dolewanie mleka. Osoba zwiedzająca wnioski musi wyciągnąć na własną rękę i sama zdecydować, jak wykorzystać tę wystawę. Ja zdecydowałem się potraktować *Rozspojone* jako przypis do kwestii ulicznych protestów – ze szczególnym uwzględnieniem Ogólnopolskiego Strajku Kobiet – jako zbiorowego aktora życia politycznego, występującego na scenie publicznej przestrzeni.

Czy instytucja ulicznego protestu jest w rozkwicie czy raczej w kryzysie? Poststrajkowa

Polska dostarcza odpowiedniej scenografii do takich rozważań. Żyliśmy kiedyś w epoce „kolorowych rewolucji". Patrzyliśmy przez granicę, jak w Ukrainie dwa razy w XXI wieku – najpierw w czasie pomarańczowej rewolucji, potem na Majdanie – ulica korygowała proputinowski, autorytarny kurs polityki państwowej, zmieniając go na bardziej prozachodni i demokratyczny. Bilans tych zrywów to osobna kwestia, ale przynajmniej ich doraźna sprawczość nie podlega dyskusji. Tyle że w ostatnich latach zaczyna to wyglądać na wyjątek potwierdzający regułę. Occupy Wall Street, uliczna obrona swobód obywatelskich w Hongkongu czy pokojowe powstanie narodowe w Białorusi należą do coraz liczniejszych współczesnych ruchów kontestacyjnych, które władzy udaje się przeczekać i/lub stłumić represjami. W tle rozgrywają się spektakle zbiorowego niezadowolenia w poetyce francuskich żółtych kamizelek – tego typu ruchy są silne swoją amorficznością, jest to jednak raczej moc trąby powietrznej niż potęga publicznego gracza zdolnego wygrać konfrontację z władzą. W III RP narzekało się, że w odróżnieniu od choćby takich Francuzów, którzy z byle powodu potrafią wyjść

Arkadiusz Półtorak korzysta z podwójnej rocznicy – dziesięciolecia arabskiej wiosny i czterdziestolecia wprowadzenia stanu wojennego – do ustawienia lustra, w którym Egipt odbije w się w Polsce i vice versa. Ustawienie naszego kraju w perspektywie orientalnej, bliskowschodniej jest z wielu powodów kuszące, choć zarazem ryzykowne, bo w imię stworzenia takiej paraleli trzeba zignorować mnóstwo różnic, nie mówiąc o karkołomnym zadaniu przerzucenia mostu między 1981 a 2011 rokiem (i oczywiście rokiem 2021, do którego to wszystko ma się ostatecznie odnosić).

Kurator proponuje przyjęcie perspektywy, z której demonstracje uliczne nie jawią się jako heroiczne zrywy, erupcje jedności, pochody, na których czele kroczy Wolność prowadząca społeczeństwo na barykadę starcia między złem tyranii i dobrem nieposłuszeństwa. Stan wojenny Półtorak pokazuje za pośrednictwem zdjęć Tadeusza Rolkego z ulicznych starć obywateli z milicją. Fotografie robione były z wysoko usytuowanego miejsca, z dystansu, z ukrycia; na niektórych widać zarys parapetu, za którym chował się fotograf. To zdjęcia wykonane z okna któregoś z wieżowców w centrum

Rozspojone to projekt polityczny, ale żar zaangażowania został złożony w ofierze na ołtarzu zdystansowanej refleksji oraz intelektualnej elegancji; sztuka również ma być tu piękna raczej urodą swej dyskursywności niż wizualnym seksapilem.

w sile pół miliona obywateli na ulice, Polaków nie da się wyciągnąć z domów i z działek na demonstracje – chyba że są górnikami. Lenistwo? Bierność? Brak wprawy w graniu roli obywateli? A może wrodzona mądrość podpowiadająca, że szkoda czasu na chodzenie po ulicach w protestach przeciw neoliberalizmowi, który dominował w Polsce po 1989 roku? „Dobra zmiana" zmieniła obyczaje Polaków. Doczekaliśmy się wielkich ulicznych demonstracji, najpierw KOD-owskich, a potem Strajku Kobiet; były to triumfy społecznej mobilizacji, ale zarazem klęski na planie politycznej sprawczości. W spolaryzowanej rzeczywistości władza uzyskała odporność na społeczne niezadowolenie, ponieważ zgodnie z logiką populizmu trumpowskiego czy kaczystowskiego typu rządzi się w imieniu jedynie połowy wspólnoty, ku permanentnemu niezadowoleniu reszty. A zatem: *szto dielat'*? Oto jest pytanie, które domaga się pogłębionej refleksji, do której podjęcia aspiruje *Rozspojone*.

Warszawy – i świetnie osadzone na wystawie urządzonej w Pałacu Kultury, drapaczu chmur w środku miasta. Z lotu ptaka widzimy raczej chaos przemocy niż klarowne starcie dobra ze złem; fotograf nie jest uczestnikiem, lecz obserwatorem zdarzeń rozgrywających się w publicznej przestrzeni, która stała się niedostępna i niebezpieczna.

Z fotograficznym dokumentem Rolkego koresponduje wideo Egipcjanki Jasminy Metwaly. Artystka montuje sceny z protestów na placu Tahrir w Kairze, które w 2011 roku doprowadziły do obalenia reżimu Husniego Mubaraka, z instruktażem dla fotoreporterów, dziennikarzy i aktywistów rejestrujących podobne wydarzenia. To konkretne rady: jak trzymać aparat czy kamerę, kiedy robi się gorąco, jak zachować się, kiedy policja zaczyna bić – krótko mówiąc, jak nie dać się porwać nurtowi wydarzeń i pozostać czujnym obserwatorem, osobą, która widzi, co się dzieje, i będzie umiała pokazać to innym.

Rozspojone, widok wystawy, fot. Błażej Pindor, dzięki uprzejmości Galerii Studio w Warszawie

W filmie *Wycieczki w ciemność* Kai Behkalama oglądamy nocne, puste ulice Kairu. Kto był w tym mieście, wie, że pusta, cicha ulica jest aberracją, figurą niemieszczącą się w porządku stolicy Egiptu. I rzeczywiście, Behkalam konstruuje narrację opartą na sprzeczności. Głos artysty snuje z offu opowieść o mieście tętniącym życiem; tymczasem na ekranie widzimy metropolię wymarłą i bezludną. Z przypisów dowiadujemy się, że Behkalam pokazuje nam miasto objęte godziną policyjną po przewrocie wojskowym w 2011 roku. Martwota kairskich ulic jest negatywem ożywienia, które panowało na nich w czasie obalania dyktatury – zanim rewolucja została z kolei spacyfikowana przez wojskową juntę.

Film Behkalama ciekawie (bo w nieoczywisty sposób) rymuje się z wyjątkową pracą Józefa Robakowskiego. Chodzi o fotogramy z cyklu *Podanie ręki*. Artysta wykonał je w pierwszych dniach stanu wojennego, jeszcze w grudniu 1981 roku. To ślady dłoni autora odbite na światłoczułym papierze. Robakowski rozdawał te fotogramy znajomym; w „parszywej sytuacji bez wyjścia" symboliczne podanie ręki przyjaciołom było jedynym gestem, który artysta mógł wykonać. W dialektyce siły i bezsilności tego gestu jest coś wzruszającego i zarazem bardzo aktualnego, szczególnie w Polsce po strajkach kobiet, jak również w kontekście Egiptu i gorzkiego smaku owoców tamtejszego społecznego zrywu.

Co dalej? Wbrew Alfredowi Hitchcockowi, który mówił, że po trzęsieniu ziemi napięcie powinno tylko rosnąć, dalej *Rozspojone* zaczyna się raczej, nomen omen, rozspajać i rozmywać zamiast się wyostrzać. Obecność Wilhelma Sasnala dodaje wystawie gwiazdorskiego blasku, ale wybór jego obrazów nie popycha narracji *Rozspojonego* do przodu (ani jej nie pogłębia). *Lotnisko w Kairze* to bardziej ornament niż rozwinięcie narracji. Z kolei dyptyk stworzony z portretów Jacka Kuronia i kardynała Stefana Wyszyńskiego wprowadza wątek, którego kurator nie jest w stanie tu opowiedzieć – może go jedynie zasygnalizować. Chodzi o podwójną, schizofreniczną naturę antykomunistycznego oporu. W czasie stanu wojennego ów opór jednoczył konserwatywne siły, które przeciwstawiały się reżimowi, ponieważ był on za bardzo „postępowy", z żywiołami lewicowymi, które walczyły z władzą ze względu na jej reakcyjny charakter. Podziały w szerokim froncie opozycji, przezwyciężone w obliczu wspólnego wroga, ujawniły się zaraz po 1989 roku i do dziś rozsadzają polskie społeczeństwo; obecna zimna wojna polsko-polska jest kolejną inscenizacją tego spektaklu. Półtorak myśli tej jednak nie rozwija; w końcu jesteśmy na stosunkowo niewielkiej wystawie, rozpisanej raptem na dziewięcioro artystek i artystów, w dodatku pochodzących z odległych względem siebie miejsc, a w niektórych wypadkach również z różnych epok.

Tymczasem prace Mahmouda Khaleda, wielkoformatowe fotograficzne martwe natury pomyślane jako złożone alegorie egipskiej nowoczesności, wprowadzają na scenę kolejne wątki – kwestie modernistycznej architektury oraz reprezentowanej przez nią (niedokończonej) modernizacji, a także etycznych dylematów oraz meandrów politycznej historii Bliskiego Wschodu. Oczywiście bez zagłębienia się w tę historię nie da się do końca zrozumieć współczesności. To zupełnie jak z Kuroniem i Wyszyńskim: odwołanie się do tych postaci jest pomocne w zrozumieniu, o co tak naprawdę chodziło w strajkach kobiet. A jednocześnie na swój sposób w zrozumieniu współczesności przeszkadza. Mieszkańcy peryferyjnych krajów, takich jak Polska czy Egipt, znają dobrze tę sytuację ze spotkań z przybyszami z zachodniego centrum. Próbujemy wytłumaczyć im, o co u nas właściwie chodzi. I w tym celu trzeba cofnąć się do Gamala Abdela Nassera, do Kuronia, Wyszyńskiego, do brytyjskiego protektoratu, zaborów, stanu wojennego, bo wszystko łączy się przecież ze wszystkim. Tyle że w połowie tej opowieści oczy rozmówcy zaczynają mętnieć, tracimy uwagę słuchacza, który z całej tej narracji rozumie tak naprawdę jedno: w krainach nieprzezwyciężonej przeszłości teraźniejszość nie jest w stanie do końca zaistnieć. W kontekście wystawy można by zapytać, jak w ogóle można mówić o zaufaniu społecznym w miejscach, w których samo społeczeństwo jest niedokończonym, niespełnionym projektem?

Tak oto *Rozspojone* poszerza pole swojego dyskursu, za cenę jego postępującego rozspojenia. Obejrzeliśmy na tej wystawie kilka ładnych, nieoczywistych symetrii, usłyszeliśmy kilka rezonansów, w które Arkadiusz Półtorak kazał wejść głosom z Polski i Egiptu, dostaliśmy garść tropów. Kurator nimi nie podąża, dalej trzeba pójść samemu – jeżeli ktoś poczuje się sprowokowany wystawą do takich samodzielnych poszukiwań. To dobrze czy źle? Jakąś odpowiedź na to pytanie przynosi praca Moniki Drożyńskiej, która została wykorzystana jako motyw przewodni w identyfikacji wizualnej *Rozspojonego*.

Motyw ten widziałem pierwszy raz zeszłego lata, na wystawie artystki *Dwa znaczy my* w warszawskim Biurze Wystaw: przedstawienie dłoni z palcami ułożonymi w znak wiktorii. Tyle że między tymi palcami narysowana została strzałka i miara sanitarnego dystansu – „2 m". Świetny ideogram, mocny kandydat na ikonę epoki pandemii – tym bardziej że symboliczny potencjał tego rysunku przekracza problematykę zarazy. Drożyńska wyhaftowała ten znak w czasie pierwszego lockdownu, ale później umieszczała go w szerszych kontekstach, między innymi wyszywając dłoń z rozwartymi na dwa metry palcami na sztandarach Strajku Kobiet.

Na świecie znak wiktorii kojarzy się z Churchillem, ale w Polsce należy przede wszystkim do ikonografii Solidarności i opozycji demokratycznej z czasów komunizmu. W wersji Drożyńskiej jest ideogramem zwycięstwa pyrrusowego. Zwycięstwo nad pandemią odnosimy za cenę izolacji, zamykania granic, zrywania więzi międzyludzkich. Ceną za zwycięstwo nad komunizmem było zerwanie solidarności społecznej. Zamiast zwycięstwa znak rozstawionych placów komunikuje podział: na bogatych i biednych, ofiary i beneficjentów transformacji, PiS i anty-PiS, zaszczepionych i zakażonych, Północ i Południe – umieszczone między palcami przez Drożyńską „2 m" to pojemna zmienna; można podstawiać pod tę wartość miary najróżniejszych „rozspojeń".

Ideogram doskonale opowiada wystawę Arkadiusza Półtoraka, którą również można widzieć w kategoriach pyrrusowego zwycięstwa. Na *Rozspojonym* udało się postawić lustro między grudniem 1981 roku w Polsce i wiosną 2011 roku w Egipcie, ale kto spodziewał się, że z tego spotkania powstanie dialektycznie jakaś nowa wiedza, ten się zawiódł. Zresztą trudno znaleźć na *Rozspojonym* dowód, że analogia ta jest szczególnie płodna. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zamiast Egiptu i Polski można by podstawić tu dwa jakiekolwiek inne kraje, w których miały miejsce masowe protesty społeczne, zakończone nieoczywistym bilansem. Półtorak szuka nie tyle szczególnych jakości dwóch *case studies*, które wziął na warsztat, ile obecnych w nich uniwersalnych prawidłowości. Wszędzie i zawsze jest tak samo? *Rozspojone* jest elegancko przeprowadzonym dowodem na potwierdzenie tej tezy. Sukces procesu dowodowego jest zaś pyrrusowy w tym sensie, że teza jest fałszywa, bo wywrotowy potencjał zarówno ruchów społecznych, jak i sztuki tkwi w robieniu różnicy.

–

Stach Szabłowski

Jana Shostak

fot. Karolina Zajączkowska

Jana Shostak – artystka, która od 2020 roku jest także aktywistką. Realistka, która żąda niemożliwego. Na co dzień używa feminatywów. Wierzy w skuteczność sztuki, solidarność, siłę współpracy w kulturze. Doktorantka na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Od 2016 roku świadomie używa mediów masowego przekazu jako platformy pozwalającej jej upowszechniać swoje działania ze sfery sztuki/aktywizmu. Codziennie o 18.00 (do końca rewolucji i o jeden dzień dłużej) współtworzy pomnik czasowy minuta krzyku dla Białorusi. Współreżyserka filmu *Miss Polonii* (prod. WFDiF, współreż. Jakub Jasiukiewicz). Reprezentuje obywatelską inicjatywę „Partyzanka".

1
W Białorusi Andriej Parhomenko został skazany na 15 dni aresztu i tortur za wystawienie opakowania od telewizora LG na balkonie w barwach biało-czerwono-białych.

2
W Białorusi Kristina Małaszewicz została skazana na 15 dni aresztu za noszenie biało-czerwono-białych skarpet.

3
W Białorusi Inna Zajcewa została zatrzymana na trzy doby aresztu i ukarana grzywną w wysokości 332 dolarów za noszenie białej sukni weselnej z namalowanym na środku czerwonym sprejem znakiem.

4
W Białorusi 26 osób zatrzymano za czytanie białoruskich lektur w metrze. Galina Gulenkowa (66 lat) trafiła do aresztu na 20 dni. Jelenę Zastienczik ukarano grzywną w wysokości 669 dolarów. Na Natalię Iwanisową nałożono grzywnę w wysokości 279 dolarów. Jelena Liebiedinskaja spędziła dwie doby w areszcie bez jedzenia i materaca.

5
W Białorusi Liubow Sarlaj trafiła na dobę do aresztu i została ukarana grzywną w wysokości 227 dolarów za noszenie spodni z biało-czerwono-białymi paskami.

6
W Białorusi Iraidzie Misko (75 lat) zasądzono grzywnę w wysokości 205 dolarów i skonfiskowano jej komputer za rozdawanie słodyczy w kolorze biało-czerwono-białym.

7
W Białorusi na 15 dni aresztu skazano Katsiarynę Winnikawą za wzmiankę o uwięzionych prawnikach podczas przemówienia wygłoszonego na zakończenie studiów na Wydziale Prawa.

8
W Białorusi Jelena Pucykowicz została zatrzymana za spacerowanie pod parasolką w kolorach białoruskiej flagi razem ze swoimi koleżankami. Otrzymała grzywnę w wysokości 742 dolarów.

9
W Białorusi Andriej Drażin został aresztowany na trzy doby i ukarany grzywną w wysokości 580 dolarów za wywieszenie biało-czerwono-białej tablicy z nazwą ulicy zapisanej łacinką i numerem domu.

10
W Białorusi za wykonanie napisu: „Nie zapomnimy" na chodniku (w miejscu, w którym śmierć poniosła pierwsza ofiara protestów z sierpnia 2020 roku) Marię Bobowicz skazano na półtora roku aresztu domowego, Maksima Pawliuszczika na dwa lata więzienia, Denisa Griehanowa – półtora roku pozbawienia wolności, Igora Samusienkę na półtora roku pozbawienia wolności, Władysława Gulisa – na dwa lata więzienia ścisłego reżimu.

11
W Białorusi absolwent ASP Raman Bondarienko, autor muralu *DJ Pieremen*, został pobity na śmierć. Bronił biało-czerwono-białych wstążek na ogrodzeniu.

Siostry
Alicja i Bożena Wahl

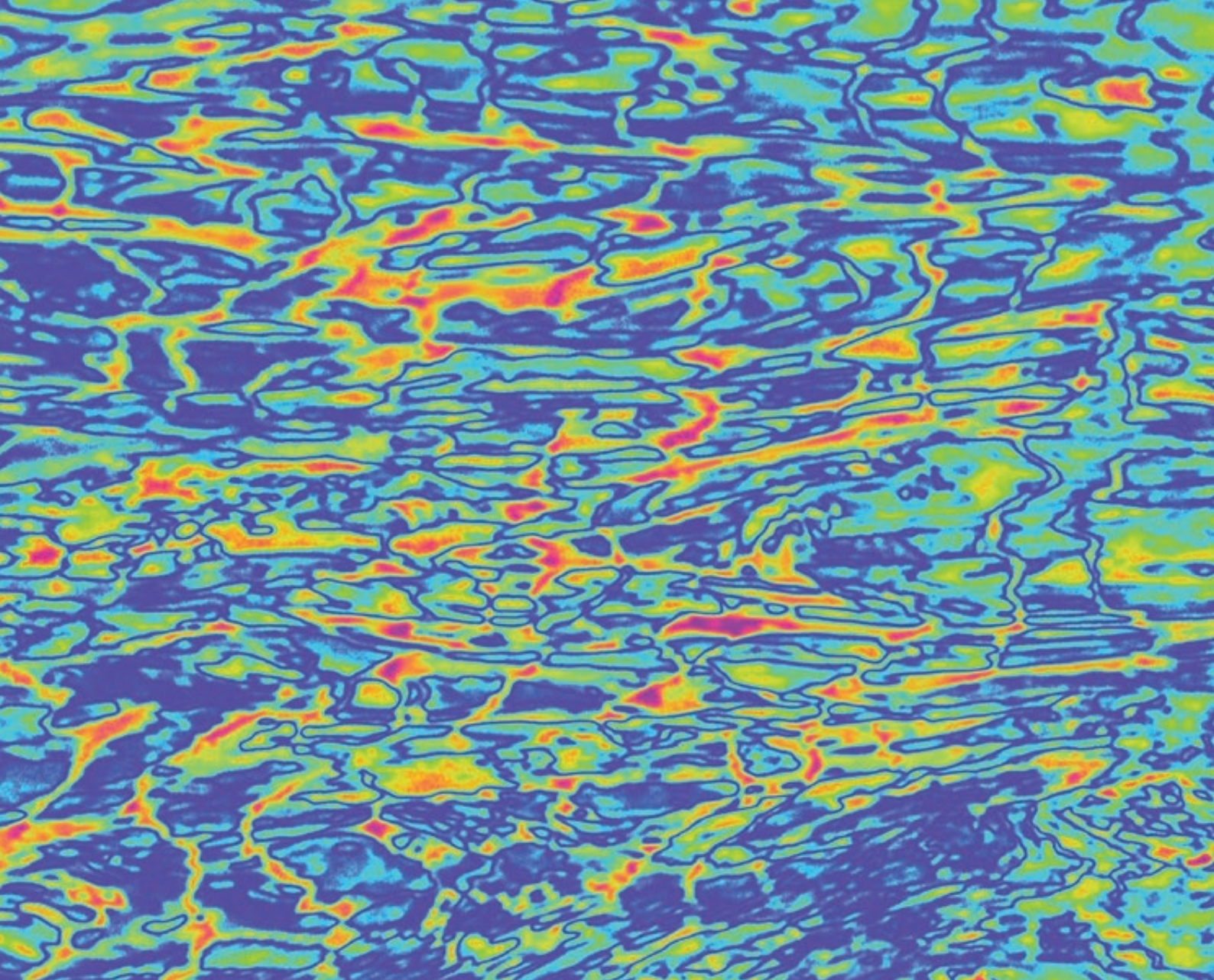
23.09.-27.11.2021
Fundacja Arton
Foksal 11/4
Warszawa 00-372
www.fundacjaarton.pl

26.11.2021-22.01.2022
lokal_30
Wilcza 29A/12
Warszawa 00-544
www.lokal30.pl

Kreatywna Europa

Zrealizowano w ramach programu Kreatywna Europa

Projekt współfinansuje m.st. Warszawa



narracje #12

Gdańsk 2080. Kongres Futurologiczny

22–23.10.2021
Wrzeszcz Dolny

Mark Fridvalszki (HU), Barbora Kleinhamplová (CZ), Kateřina Konvalinová (CZ), Magda Lazar & Michalina Bigaj (PL), Cecylia Malik (PL), Kateřina Olivová (CZ), Jan Matýsek (CZ), The Melancholy of Marissa Cooper: Zuzanna Żabková i Nik Timková (SK), Centrum Centrum: Łukasz Jastrubczak i Małgorzata Mazur (PL), Tauator Maciej (PL), Potencja: Karolina Jabłońska, Tomasz Kręcicki, Cyryl Polaczek (PL), Egill Sæbjörnsson (ISL), Lucia Sceranková (SK), Julita Wójcik (PL), Iza Tarasewicz (PL)

kuratorzy:
Karina Kottová
i Piotr Sikora

www.narracje.eu
fb: NarracjeGdansk
#narracje2021

GDAŃSK

ORGANIZATOR Instytut Kultury Miejskiej

WSPÓŁORGANIZATOR GCM

MECENAT MINISTRY OF CULTURE CZECH REPUBLIC