

SZUM

35,00 PLN (w TYM 8% VAT)
ISSN 2300-3391

ISSN 2300-3391

01



9 772300 339203

15 InOut konkurs 2022

KRÓTKOMETRAŻOWE
FILMY EKSPERYMENTALNE

TEMAT:
DESIGN / OBRAZ RUCHOMY

ZGŁOSZENIA DO 31.08.2022

Więcej informacji:
www.laznia.pl

ŁAŻNIA1
DOLNE MIASTO

ORGANIZATORZY



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŻNIA



MIĘCZYŚLAW STRUK
MARSZAŁEK
WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO

Honorowy Patronat nad projektem
objął Marszałek Województwa
Pomorskiego Mięczysław Struk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



Gdańska
Galeria
Miejska
GMI

CC
M2

ul. Powroźnica 13/15
Gdańsk



GDAŃSK

ROZBIEG°

Trzydniowa seria spotkań młodych twórców i twórczyń z regionu Górnego Śląska i Małopolski z kurator(k)ami i galerzyst(k)ami działającymi na ogólnopolskiej i międzynarodowej scenie. Jej celem jest nawiązanie realnych znajomości, a dzięki temu inicjowanie długofalowej promocji sztuki młodego pokolenia w oparciu o sieć kontaktów wartościowych dla przyszłej współpracy.

OPEN CALL
deadline:
30.04.2022

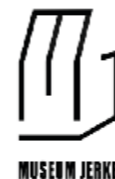
Katowice –
Kraków – Tarnów

rozbieg.pl



Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

CHOPIN

POTĘGA ZNAKU

WYSTAWA CZASOWA

TEMPORARY EXHIBITION

THE POWER OF A SYMBOL

15/10/2021-28/08/2022

MUZEUM FRYDERYKA CHOPINA

UL. OKÓLNIK 1, 00-368 WARSZAWA

WWW.MUZEUM.NIFC.PL



B

W

A

Jak najmniej śladów

4 lutego —
30 kwietnia 2022
Dominika Kulczyńska
SIC! BWA Wrocław

Kuratorka:
Mika Drozdowska

SIC! BWA Wrocław
pl. Kościuszki 9/10

bwa.wroc.pl, @bwawroclaw
Facebook.com/bwa.wroclaw

BWA Wrocław

Wrocław miasto spotkań

NNGT
NOTES NA 6 TYGODNI

kultura dla klimatu



POŁA Dwurnik

Kości i pióra

OTWARCIE WYSTAWY:
25.02.2022 / 18.00

25.02-10.04.2022

Z GOŚCINNYM UDZIAŁEM
TERESY GIERZYŃSKIEJ
I SYLWII ZAWIŚLAK

MAZOWIECKIE CENTRUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
„ELEKTROWNIA” W RADOMIU



DWURNIK POŁA
„KOŚCI I PIÓRA”

MAZOWIECKIE CENTRUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
„ELEKTROWNIA”

25.02.2022 >> 10.04.2022
RADOM

SZUM



Godzina Szumu

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

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



Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

Wystawa

*Have
a nice cry!*



Ewa Mrozikiewicz
Bartosz Zimniak
8.04-
27.05.2022



Zdjęcie: Sandra Radys, stroje: Aurelia x Zwei Frauen
Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina
w Kaliszu



fot. Igor Omulecki

Andrzej Różycki

1942–2021



fot. Łukasz Śródka

Konrad Jarodzki

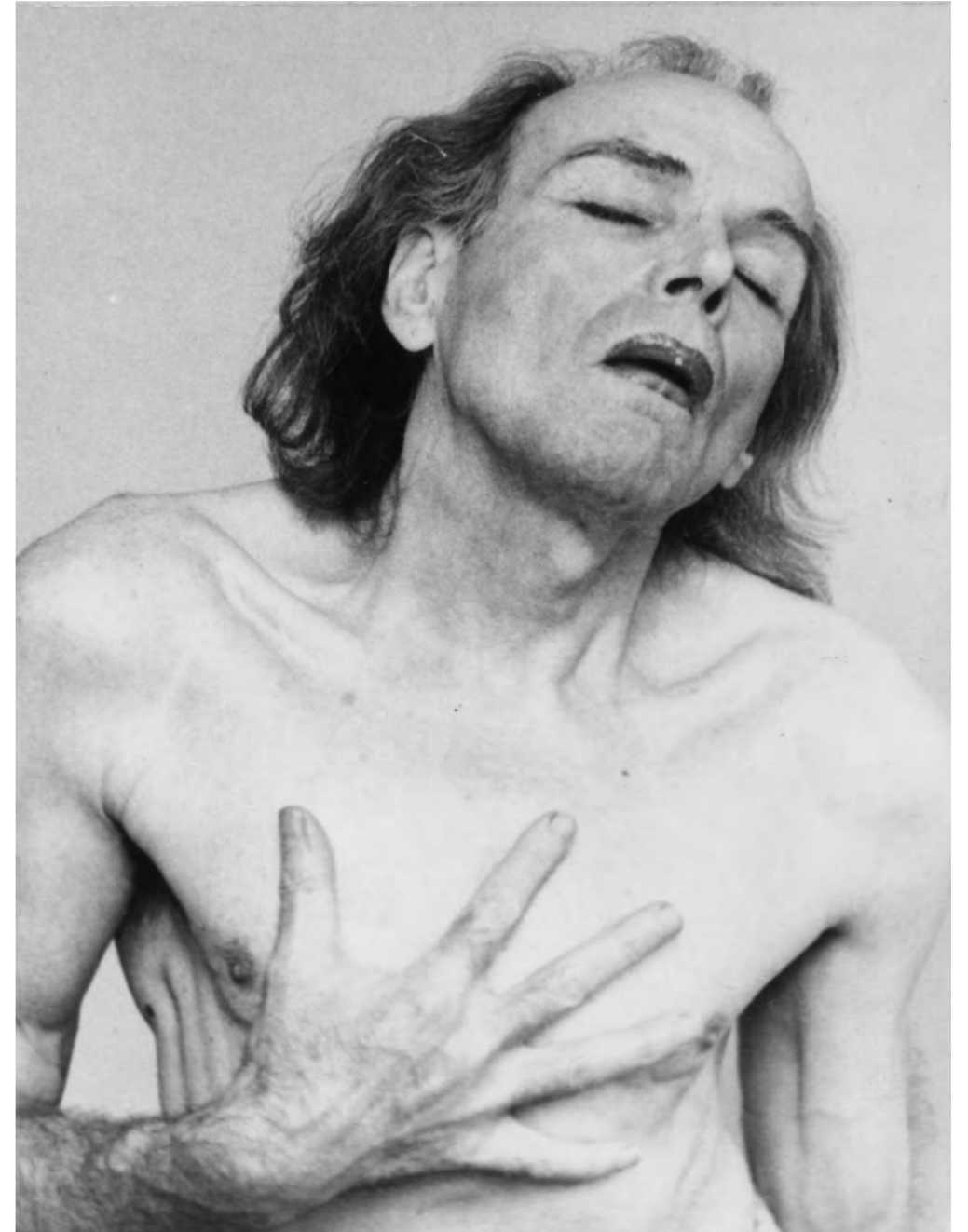
1927–2021



© 66P, fot. Natalia Kabanow

Paweł Jarodzki

1958–2021



Tomasz Machciński, *Bez tytułu*, 2005, dzięki uprzejmości Fundacji Tomasza Machcińskiego

Tomasz Machciński

1942–2022

SZUM



zamów prenumeratę lub numery archiwalne
na sklep.magazynszum.pl

Tekst: Karolina Plinta

Od redakcji

36. numer „Szumu” powstawał w szczególnie intensywnym czasie. Pod koniec 2021 roku środowisko artystyczne zmroziła informacja o nominacji Janusza Janowskiego na stanowisko dyrektora Zachęty. Wiele emocji wzbudził program nowego dyrektora, będący dobitną manifestacją braku wiedzy i zaufania wobec współczesnych, a nawet nowoczesnych tradycji artystycznych. Na szczęście są jeszcze inne instytucje i są jeszcze dobre wystawy. Przykładem projekt *Awangardowe muzeum* zrealizowany przez Muzeum Sztuki w Łodzi, któremu w „Temacie numeru” uważnie, choć nie bezkrytycznie przygląda się Ewa Opałka. Okazuje się, że tytułowe pojęcia tylko pozornie stoją ze sobą w sprzeczności, co wydaje się dzisiaj szczególnie ważną lekcją.

Problem historii i pamięci oraz ich interpretacji pojawia się jeszcze w trzech materiałach w tym numerze. Pierwszy to blok tekstów wspomnieniowych poświęconych zmarłemu w minionym roku Christianowi Boltanskiemu, powstały z inicjatywy Milady Ślizińskiej i zawierający wypowiedzi takich postaci jak Jaromir Jedliński, Andrzej Przywara, Maria Anna Potocka, Agnieszka Taborska czy Andrzej Turowski. Z kolei w dziale „Interpretacje” Zuzanna Wilska przypomina sylwetkę Anny Ciby, artystki związanej z warszawskim środowiskiem artystycznym, które aktywnie współtworzyła w latach 80. Dekadę później funkcjonowała na jego marginesach, a obecnie jej dorobek – zachowany szcążkowo – jest właściwie nieznan. Bardziej szczęśliwy jest przypadek Erny Rosenstein, której dorobek nie tylko się zachował, ale doczekał się także międzynarodowego uznania. W dziale „Teoretycznie” Dorota Jagoda Michalska pisze o jej wystawie *Once Upon a Time* w nowojorskiej siedzibie galerii Hauser & Wirth, zestawiając ją z odbywającym się równolegle pokazem *Surrealism Beyond Borders* w Metropolitan Museum of Art. Ta koincydencja jest dla Michalskiej pretekstem do przepisania historii surrealizmu w duchu refleksji dekolonialnej.

Od refleksji historycznej do współczesnych problemów pandemicznego świata płynnie przeprowadza nas Ryszard W. Kluszczyński, który w dziale „Obiekt kultury” przedstawia historię i ewolucję festiwalu Ars Electronica w Linzu. Na charakter

ostatnich edycji festiwalu znaczący wpływ miała pandemia, co zaowocowało między innymi zwiększonym zainteresowaniem możliwościami, jakie światu sztuki i nauki daje internet. W dziale „Blok” Łukasz Białkowski relacjonuje 34. Międzynarodowe Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie *Iskra Delta*. Kuratorka tego wydarzenia, Tjaša Pogačar, postanowiła pochylić się nad problemem cywilizacji zmierzającej ku zagładzie. Pytania o koniec świata nie boi się też Marek Pokorný, dyrektor galerii PLATO w Ostrawie, z którym przeprowadziłam rozmowę. Jako wybitny specjalista sektora kulturalnego, o bogatym doświadczeniu dziennikarskim, kuratorskim i menedżerskim, nadzieję widzi przede wszystkim w działalności instytucji.

A my? My oczywiście wierzymy w krytykę artystyczną – mamy nadzieję, że jej trwanie to wartość, która rekompensuje produkowany przez naszą i inne redakcje ślad węglowy. W tym numerze nie zabrakło więc stałego zestawu recenzji najciekawszych wystaw sezonu, uzupełnionych przez wypowiedzi wizualne na stronach artystek i artystów. Tym razem do współpracy zaprosiliśmy Marię Kniaginę-Ciszewską, Martynę Modzelewską, Julię Tzymańską, Jakuba Janse, Monikę Falkus i Bartka Flisa, a w dziale „Do widzenia” prezentujemy dodatkowo spektakularne prace Sebulca. Magazyn zamyka dział „Wskazane”, gdzie Marek Świca, dyrektor Muzeum Fotografii w Krakowie, typuje swoje „the best of”. Co znamienne, na końcu jego listy znajduje się samo MuFo, i jest w tym jakaś konsekwencja. W końcu żeby trwać, trzeba wierzyć w to, co się robi – i być może to jest najlepsza recepta na przetrwanie czasów dobrej, lepszej, a może i każdej zmiany.

PS. Numer zamykamy w momencie rozpoczęcia rosyjskiej agresji na Ukrainę. Jedyne, co byliśmy w stanie zrobić tuż przed oddaniem numeru do druku, to zmiana okładki. Na nowej znalazła się praca Yulii Krivich *Dym*. Tym skromnym gestem przekazujemy wyrazy wsparcia wszystkim Ukrainkom i Ukraincom, w tym w szczególności wszystkim osobom ze środowiska artystycznego.

1 Inside Job (Ula Lucińska, Michał Krychaus), *Possibility we are poisoned*, 2021, widok instalacji, dzięki uprzejmości artystów i Międzynarodowego Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie

2 Erna Rosenstein, *Usta*, 1989, olej i sznurek na płótnie fot. Thomas Barratt, © The Estate of Erna Rosenstein / Adam Sandauer, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal w Warszawie i Hauser & Wirth w Nowym Jorku

3 Anna Hulačová, *Cooperation 6 (Man with a Hot Blower)* 2021, beton, glina polimerowa, stal; ołówek, farba na płycie metalowej, fot. Tytus Szabelski, dzięki uprzejmości artystki i galerii hunt kastner w Pradze



2



1



3

OKŁADKA:
Yulia Krivich, *Dym*, z serii *Zuchwałość i młodość*, 2017, fotografia, 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, aleksywojtowicz@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:
Maksymilian Wroniszewski

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Agata Araszkiwicz, Anna Batko, Anna Baranowa, Dorian Batycka, Łukasz Białkowski, Katarzyna Bojarska, Grzegorz Borkowski, Monika Borys, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Maja Demska, Olga Drenda, Maria Hussakowska, Mikołaj Iwański, Rafał Jakubowicz, Aleksander Kmak, Ryszard W. Kluszczyński, Jakub Knera, Piotr Kosiewski, Marcin Kościelniak, Wiktoria Koziół, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Marta Kudelska, Iwona Kurz, Marika Kuźmicz, Paweł Leszkowicz, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Dorota Łagodźka, Dorota Łuczak, Zofia Machnicka, Ewa Majewska, Karolina Majewska-Güde, Jakub Majmurek, Anna Markowska, Dorota Jagoda Michalska, Antoni Michnik, Łukasz Mojsak, Łukasz Musielak, Ewa Opałka, Janek Owczarek, Anna Pajęcka, Agata Pietrasik, Marcin Polak, Maria Poprzęcka, Arkadiusz Pótorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Agnieszka Rejniak-Majewska, Łukasz Ronduda, Joanna Ruszczyk, Piotr Sikora, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Jan Sowa, Marcin Stachowicz, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Toniał, Magdalena Ujma, Monika Weychert, Vera Zalutskaya, Tomasz Załuski, Łukasz Zaremba, Rafał Zwirek

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

NAKLAD:
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 i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

S Z U M

NR 36 WIOSNA – LATO 2022

OD REDAKCJI	13	Tekst: Karolina Plinta
IN MEMORIAM	26	Christian Boltanski 1944–2021 Koncepcja i opracowanie: Milada Ślizińska
TEMAT NUMERU	76	Muzeum retroaktywne? Aktualność idei awangardowego muzeum Tekst: Ewa Opałka
INTERPRETACJE	92	Jeździec bez konia. Historia Anny Ciby Tekst: Zuzanna Wilska
BLOK	108	Wesoły śpiew technoszamanów Tekst: Łukasz Białkowski
OBIEKT KULTURY	122	Ars Electronica. Między euforią a pandemią Tekst: Ryszard W. Kluszczyński
DO WIDZENIA	138	Sebulec
TEORETYCZNIE	144	Nocą rośnie, nie gaśnie. Erna Rosenstein i globalne historie surrealizmu Tekst: Dorota Jagoda Michalska
ROZMOWA	158	Wierzę w instytucje. Z Markiem Pokornym rozmawia Karolina Plinta Fotografie: Linda i Daniela Dostálkove
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	178	Barłomiej Flis, <i>Wydmy</i>
	179	Jakub Jansa, <i>Club of Opportunities, epizod 7, SHAME TO PRIDE</i>
	180	Julia Tymańska, <i>Melanż</i>
	181	Maria Kniaginina-Ciszewska, <i>Łabądz</i>
	182	Martyna Modzelewska / TURNUSIK, <i>Bohaterce Polskiej Codziennosci</i>
	183	Monika Falkus, <i>Bad Boy</i>
RECENZJE	184	
WSKAZANE	244	Marek Świca

GDY SŁOŃCE JEST NISKO – CIENIE SĄ DŁUGIE
 WHEN THE SUN IS LOW – THE SHADOWS ARE LONG
 КАЛІ СОНЦА НІЗКА – ЦЕНІ ДОЎГІЯ

01.04

Galeria Arsenal w Białymstoku,
ul. A. Mickiewicza 2

13.05.2022

Galerie für
Zeitgenössische Kunst
(GFZK), Leipzig

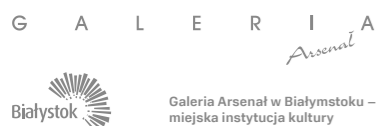
10.06

25.09.2022

Artystki_ci:

Alexander Adamov, Irina Anufrieva, Bazinato, Evelina Domnitch / Dmitry Gelfand, Jazep Drazdovič, Zhanna Gladko, Jan Helda, Siarhei Hudzilin, Zahar Kudin, Siarhiej Leskiec, Masha Maroz, Aliona Pazdniakova, Anton Sarokin, Ala Savashevich, Olga Sażykina, Sergey Shabohin, Jura Shust, Anna Sokolova, Władysław Strzemiński, Masha Svyatogor
 Kuratorka: Anna Karpenko

Organizatorzy:



Patroni medialni:

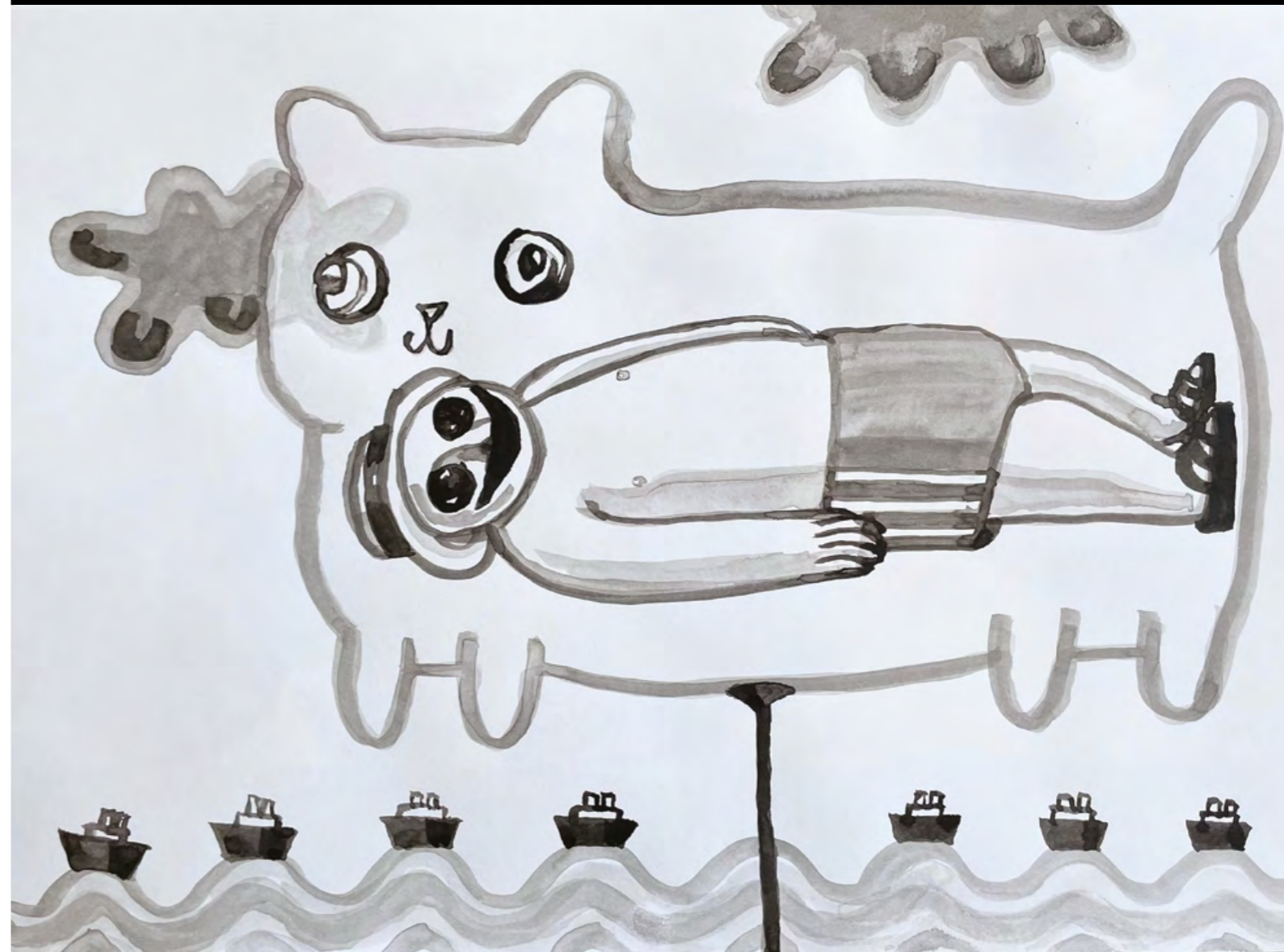


DLACZEGÓŻ BY LUDZIE NIE MIELI POKAZYWAĆ KILKU PROFILÓW JEDNOCZEŚNIE? *

artystki i artyści: Bogna Burska, Agata Cieślak, Wojciech Dada & Katarzyna Górna & Rafał Jakubowicz, Zofia Gramz, Dorota Podlaska

kurator: Stanisław Ruksza

wystawa: 7 kwietnia – 21 maja 2022 r.



Wystawa prezentowana w Galerii Poziom 4 Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie w ramach programu Music.Multimedia.Management. Organizatorzy: TRAF0 Trafostacja Sztuki w Szczecinie, Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie

*Tytuł wystawy został zaczerpnięty z książki Lawrence'a Durrella, *Kwartet Aleksandryjski. Justyna* (tłumaczenie: Maria Skibniewska). Reprodukacja: Zofia Gramz, *Przyswajalność jodu na helu* (2020)

Wspólnie działamy na rzecz Europy zielonej, konkurencyjnej i sprzyjającej integracji społecznej.



Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Au-delà

22.04–4.06.2022

SCHWARZ CONTEMPORARY
Sanderstraße 28
Berlin

Karolina Breguła
Justyna Górowska
Johanna Jaeger
Zuzanna Janin
Natalia LL
Jan Moźdzynski
Lisa Tiemann
Marlon Wobst

6.05–15.06.2022

lokal_30
Wilcza 29a/12
Warszawa

Justyna Górowska
Johanna Jaeger
Natalia LL
Jan Moźdzynski
Anna Panek
Janne Räisänen
Mateusz Szczypiński
Lisa Tiemann
Jenna Westra
Marlon Wobst



GRAFIKA: OLA JASIONOWSKA

YURIY BILEY
PRZYBYŁEM,
ZOBACZYŁEM,
ZAPŁAKAŁEM

KURATORKA:
MARTA CZYŻ

-
OTWARCIE:
8.04 GODZ. 19:00
8.04-8.05.2022

-
WWW.BWAZG.PL



BWA ZIELONA GÓRA

Niech płyną

Inne rzeki Warszawy



WYSTAWA 20.01. — 29.05.2022
Muzeum Woli, oddział Muzeum Warszawy, ul. Srebrna 12

Patronaty:



SZ U M

NNGT
NOTES NA PYPIONY



www.muzeumwarszawy.pl

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała

Mikołaj Sobczak Niebieskie Блакитне zboże збіжжя

Współpraca
artystyczna: Taras Gembik



Kuratorka: Ada Plekarska

29.04
— 12.06
2022

26.02–4.09.2022

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha
Manggha Museum of Japanese Art and Technology



manggha

FUNDACJA KYOTO – KRAKÓW
Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz – Fundatorzy

JA, KOT

I, THE CAT: Cats in Japanese and Western Art



Kazimierz Mikulski, *A nade mną kto? / And Who Is Above Me?*, 1976, olej na płótnie / oil on canvas
Kolekcja Grażyny i Jacka Łozowskich / Collection of Grażyna & Jacek Łozowski

www.manggha.pl



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Financed by the Ministry of Culture
and National Heritage of the Republic of Poland

Patroni medialni
Media Partners

DZIENNIK POLSKI Presto SZ U M

NIEZŁA
SZTUKA

Japonia
online

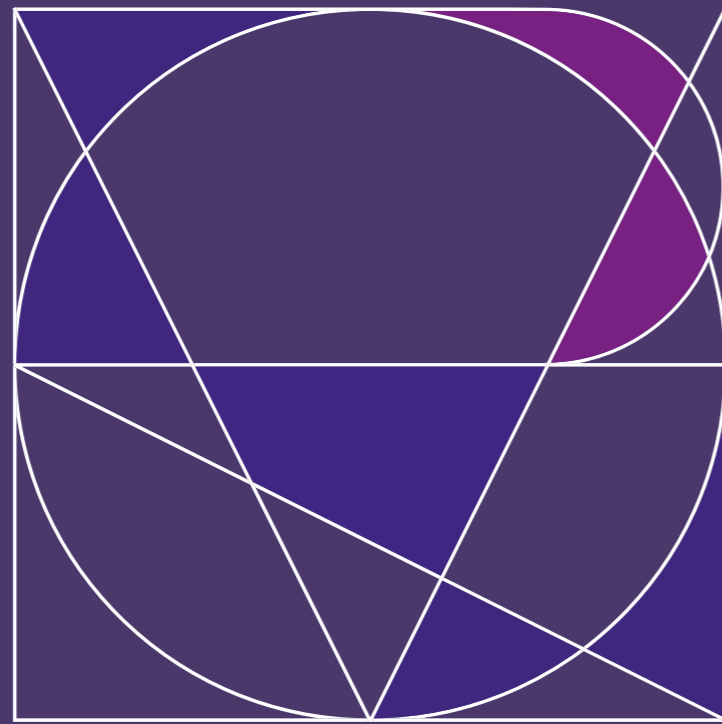
Calycat

1 + 0 = 10

(DE)
KONSTRUKCJA
(NON)
SENSU

JERZY OLEK

19.05 – 1.08.2022



MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

pl. Strzegomski 2, 53-681 Wrocław
muzeumwspolczesne.pl

SZUM

TVP3
WROCLAW

RADIO
WROCLAW

RADIO
WROCLAW
KULTURA

ifam

inyour
pocket
ESSENTIAL
CITY GUIDES

Wrocław miasto spotkań

PIERWSZE MIEJSCE W TABELI?

21.04 – 24.07.2022

Artystki i artyści:

AKS „Zły” Warszawa

Paweł Althamer

Ruth Beraha

Martinka Bobrikova & Oscar De Carmen

Maciej Cholewa

The Cool Couple

Aleksandra Demianiuk

Mikołaj Długosz

Dobro Pany

Femen

Massimo Furlan

Cyprien Gaillard & Koudlam

Kornel Janczy

Łukasz Jastrubczak

Irena Kalicka

Kamil Kuskowski

Natalia Laskowska

Kornel Miglus

Nagrobki

Juan Obando

Pussy Riot

Roman Signer

Katya Shadkovska

Zdzisław Sosnowski

Łukasz Surowiec

Iza Szostak

Andrzej Tobis

Łukasz Trzeciński

Dorota Walentynowicz

Zbigniew Warpechowski

Janusz III Waza

Piotr Wysocki

Kuratorzy: Anna Ciabach, Stanisław Ruksza

Koordinacja: Ada Kusiak, Anna Sienkiewicz



OLGA MICIŃSKA: Gildia

WYSTAWA

3.03. — 28.08.2022

wejście: Rynek Starego Miasta 32



SZUM



TRAFO

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

WWW.TRAFO.ART



Trafostacja Sztuki w Szczecinie
facebook.com/trafo.art / IG: @trafostacja
T: +48 91 400 00 49 / E: mail@trafo.art



gdynia
design
days

2—10 lipca
2022

dołącz do nas offline i online
www.gdyniadesigndays.eu

Morze wpływa na życie
każdego, bez względu
na miejsce zamieszkania.
Współdzielimy je wszyscy,
nawet jeżeli nasz dom
znajduje się w głębi lądu.

Tylko działając razem możemy kształtować
przyszłość i zmieniać teraźniejszość. Bałtyk
realnie kształtuje nasze życie, a nasze wybory
zmieniają Bałtyk. Ta symbioza może stać się
naszą siłą.

Współdziałanie, morze, lokalność stanowią
punkty wyjścia dla zagadnień, które będziemy
rozвивać podczas Gdynia Design Days 2022.
To 15. edycja festiwalu o poszukiwaniu projekto-
wych rozwiązań na współczesne wyzwania.

Koncepcja i opracowanie: Milada Ślizińska

Christian Boltanski

1944–2021

Milada Ślizińska

Piotr Uklański

Andrzej Przywara

Krystyna Zachwatowicz

Wiesław Borowski

Mirosław Bałka

Jerzy Olek

Katarzyna Krysiak

Janina Ładnowska

Maria Anna Potocka

Izabella Gustowska

Agnieszka Taborska

Piotr Piotrowski

Ludwik Lewin

Jaromir Jedliński

Magdalena Abakanowicz

Anna Bohdziewicz

Sarmen Beglarian

Andrzej Turowski

Lech Stangret



Milada Ślizińska

Chiński portret Christiana Boltanskiego (drugi)

W połowie lipca 2021 roku zadzwonił do mnie Wiesław Borowski z informacją o nagłej, niespodziewanej śmierci Christiana Boltanskiego. Powiedział, że trzeba napisać o Boltanskim; że to ważne, aby przypomnieć tego światowej klasy artystę, który, co rzadko się zdarza wśród wybitnych twórców klasy światowej, miał sentyment do Polski. Przyjeżdżał tu co najmniej dwadzieścia razy, zrobił wiele wystaw, miał licznych przyjaciół i otrzymał dwa doktoraty *honoris causa* – w Akademiach Sztuk Pięknych w Poznaniu w 2009 i w Krakowie w 2012 roku. Wiesław, który ma prawie dziewięćdziesiąt lat, powiedział, że on już tym się nie zajmie i że ja, jako osoba obecnie najstarsza spośród tych, którzy z Boltanskim pracowali, powinnam to zrobić. Trudno mi było odrzucić taki argument.

Boltanski nie lubił długich tekstów na swój temat. W wywiadach, jeśli dostawał je do autoryzacji, wykreślał większość swoich wypowiedzi. Kiedy pracowaliśmy w 2001 roku nad jego katalogiem do wystawy *Revenir*, poprosił, żeby wiele osób, które go znały, napisało krótkie teksty. Zbiór takich tekstów nazywał chińskim portretem i uważał za o wiele ciekawszy niż jeden duży esej, nawet napisany przez wybitnego specjalistę.

Pierwszy chiński portret ukazał się w 2001 roku, drugi przygotowuję teraz. Zadzwoniłam z prośbą o krótkie teksty do kilkunastu osób, które współpracowały z Boltanskim. Zbieram skrawki wypowiedzi, cytaty, archiwalia i próbuję opowiedzieć o Christianie. Moje liczące kilka grubych segregatorów archiwum z naszą korespondencją, projektami i budżetami wystaw zaginęło w Zamku Ujazdowskim. Kuba Banasiak zgodził się, żeby drugi chiński portret ukazał się w papierowej wersji „Szumu”.

Kiedy poznałam Christiana Boltanskiego, opowiadał mi, że urodził się w 1944 roku, w dniu oswoobodzenia Paryża. Pokazywał swój paszport, w którym miał siedem imion danych mu przez matkę – tak na wszelki wypadek. Pierwsze z nich to Christian, drugie Liberté... W rzeczywistości urodził się miesiąc przed oswoobodzeniem Paryża, ale nie przewidział, że umrze 14 lipca, w rocznicę zburzenia Bastylii.

Boltanski nie lubił długich tekstów na swój temat. Kiedy pracowaliśmy w 2001 roku nad jego katalogiem do wystawy *Revenir*, poprosił, żeby wiele osób, które go znały, napisało krótkie teksty. Zbiór takich tekstów nazywał chińskim portretem i uważał za o wiele ciekawszy niż jeden duży esej.

Pochodził z bogatej dzielnicy Paryża, ale przeniósł na Malakoff, gdzie przyjaźnił się między innymi ze swymi sąsiadami – Aliną Szapocznikow i Romanem Cieślewiczem. „Polska jest jedynym krajem, gdzie moje nazwisko brzmi mniej więcej normalnie” – mówił w 2011 roku w rozmowie z Ludwikiem Lewinem. I dodawał: „Mój ojciec pochodził z Odessy, ale mieliśmy rodzinę w Polsce, było to w epoce zaborów, kiedy Żydzi przenosili się z Ukrainy do Kongresówki”. Z kolei w rozmowie z Agnieszką Taborską z 2001 roku powiedział: „Nie pałam do Polski miłością, ale kiedy tu przyjeżdżam, czuję, że jestem z nią związany”. Ojciec Christiana był wybitnym lekarzem, matka – pochodząca z Korsyki – znaną pisarką. W *Abecadle Christiana Boltanskiego*, spisanim przez Martine’a Aboucaya i Paula Fabriego w 1996 roku, pod hasłem „Przodkowie” czytamy: „Ważne jest, by artysta skądś pochodził, miał rodowód, korzenie, jednak jego historia powinna mieć pewne cechy uniwersalne. Mnie w dużej mierze ukształtował fakt, że urodziłem się pod koniec wojny i w dzieciństwie słuchałem niemal wyłącznie rozmów na temat Holocaustu. [...] Wciąż spotykałem

Zdjęcie Christiana Boltanskiego umieszczone przez niego wśród zdjęć rodzinnych Milady Ślizińskiej
fot. Jakub Banasiak



się z ludźmi, którzy go przeżyli. Osobiście nie doświadczyłem prześladowań, ale dotknęły mnie ich konsekwencje: strach przed światem zewnętrznym, poczucie zagrożenia, nawyk ukrywania się”. I dalej: „Każdy artysta ma przodków; zawsze powtarzam, że moimi byli Warhol i Beuys – wprawdzie nie znałem od początku kariery ich twórczości, ale natychmiast rozpoznałem w nich samego siebie. [...] Mój ulubiony artysta, Joseph Beuys, był Rasputinem, a jednocześnie człowiekiem bożym. Lepiej, że był jednocześnie nimi dwoma, ludzie całkowicie oddani Bogu są zbyt niebezpieczni”.

O Tadeuszu Kantorze napisał: „Kantor należy do artystów, którzy wywarli na mnie największy wpływ. Trochę go znałem. W porównaniu z innymi ważnymi twórcami teatru, dysponował niezwykle ograniczonymi środkami, czymś w rodzaju teatrzyku ulicznego. Jego twórczość oparta była na – będących także moimi – związanym z wojną wspomnieniach z Europy Środkowej. Jest to także moja historia, moja mitologia, skrzyżowanie tragedii i szyderstwa, cierpienia i muzyki rozrywkowej, farsy i koszmaru w ekspresjonistycznym wszechświecie”.



CB/GFT/12/2

12 Decembrie 27

DEAR WIESLAW BOROWSKI

Excuse me to answer you so late but I was not in PARIS, I send you some catalogues, but I shall send you soon some others. Annette and me are very happy to make the show in the FOKSAL gallery. I think I shall present 3 different works to present a little panorama, I shall write you more ~~about~~ about that ~~in a moment~~ later. I am now working about a rather big show in Karlsruhe the opening is the 17 January and I work rather hard. It was a pleasure to see you Paris

friendly to Annette and me
c. Boltanski

List Christiana Boltanskiego do Wiesława Borowskiego w odpowiedzi na zaproszenie artysty do realizacji wystawy w Galerii Foksal, 12 grudnia 1977, Archiwum Galerii Foksal

Nieobecność, próba zachowania małych pamięci to tematy, do których Boltanski wraca w swoich pracach stale. Duże pamięci są zapisane w historii, w książkach, a małe odnoszą się do drobiazgów, historyjek, do przepisu na smażenie konfitur. Artysta stara się zachować ich jak najwięcej, bo kiedy ktoś umiera, małe pamięci znikają najszybciej.

W wywiadzie, który przeprowadził z nim Jan Kaila, mówił: „Tadeusz Kantor powiedział, że każdy z nas nosi w sobie martwe dziecko, że to, co w nas umiera jako pierwsze, to nasze dzieciństwo. Usiłowałem odbudować swoje dzieciństwo, zdając sobie jednocześnie sprawę, że jest to niemożliwe”. W *Abecadle* zaś dopowiadał: „Na początku dużo mówiłem o moim dzieciństwie i naopowiadałem tyle kłamstw, że nic z niego nie zostało”.

Pierwsza wystawa Christiana Boltanskiego w Polsce miała miejsce w Galerii Foksal w 1978 roku. Wiesław Borowski mówił, że to Kantor zwrócił jego uwagę na Christiana jeszcze pod koniec lat 60. Natomiast ja pamiętam jego prace, które oglądaliśmy w połowie lat 70. we francuskim piśmie o sztuce „Art Press”. Wtedy też Wiesław wysłał do Boltanskiego list, w którym zaprosił go do zrobienia na Foksal wystawy. List był napisany na maszynie, po francusku, natomiast Christian odpisał ręcznie, wyraźnym pismem, po angielsku. Boltanski zaakceptował to zaproszenie, ale postawił warunek, by wystawę na Foksal miała też jego ówczesna partnerka Annette Messenger. Tu warto wspomnieć, że kobiety artystki, z wyjątkiem Marii Stangret, żony Kantora, w latach 70. nie miały wystaw w Galerii Foksal, a także, że galeria jest niewielka, na planie prostokąta o bokach pięć na siedem metrów. Jednak Boltanski się uparł i postawił na swoim. W wywiadzie-rzecz *Zakrywam to, co niewidoczne* Wiesław Borowski wspominał: „Przyjechali razem, zrobili piękną podwójną wystawę. On miał slajdy *Les images stimuli*, obrazki różnych zabawek, a ona fotografie z marami sennymi. To było skromne, taka nie wystawa, tylko obecność. [...] Pamiętam, że oboje byli bardzo rozradowani, wnosili dużo humoru i poczucia, że są u siebie. Przyjechał Stanisławski i wybrał kilka prac do muzeum”. Boltanski przysłał ręcznie pisany list z wyceną swoich prac dla Muzeum Sztuki w Łodzi. Annette Messenger nikt o ceny prac nie zapytał. O tej wystawie wiele lat później Boltanski rozmawiał z Andrzejem Turowskim – fragment ich rozmowy przedrukujemy obok.

Boltanski wracał jeszcze do Galerii Foksal trzy razy. W 1989 roku polecił pokryć podłogę galerii używanymi ubraniami. W 2001 na wystawie *C. B. Jego życie, jego dzieło* zrobił rodzaj „izby pamięci Boltanskiego”, w której słychać było sto napisanych przez niego samego zdań, wypowiedzianych przez różnych ludzi wspominających go po jego wymaganowanej śmierci: „Widzę go znowu, był niewysoki, nieco przygarbiony, z wyglądu zawsze niespokojny, ciągle z fajką w zębach, chyba nigdy nie widziałem go bez fajki”. „Jedyny raz, kiedy go spotkałem, zrobił mi cały wykład na temat świętości, było to po przyjęciu na wernisażu, myślę, że trochę za dużo wypił”. „O swoim dzieciństwie mówił w taki sposób, tyle fałszywych anegdot opowiadał o swojej rodzinie, że nie wiedział już, co jest prawdą, a co fałszem. Nie posiadał już wspomnień z dzieciństwa”. „Bardzo wcześniej rzucił szkołę, robił więc dużo błędów ortograficznych. Chełpił się tym”. „Jednym z jego żartów było oznajmienie poważnym tonem, że jest Korsykaninem i że takie pochodzenie ma ogromne znaczenie dla jego sztuki; myślę, że w rzeczywistości był on trochę Korsykaninem, robił tyle cyrku wokół swego żydowskiego pochodzenia, że nikt nie był w stanie w to uwierzyć”. „Śmierć, śmierć, tylko o tym ciągle mówił, zarabiał na życie mówieniem o śmierci”.

Zdania te zostały spisane w zbiorze *O tym pamiętaj* – Christian Boltanski. Kolejna wystawa, *Serce*, odbyła się w 2008 roku. Towarzyszył jej spektakl *Póki my żyjemy...*

Na rok 2022 była zaplanowana jego kolejna, piąta wystawa w Galerii Foksal.

Dopiero niedawno dowiedziałam się, że w roku 1979 w Lublinie Christian miał wystawę w Galerii Foto-Medium-Art zatytułowaną *Kronika wypadków*. Dalej pisze o niej Jerzy Olek.

CB/6F/IX/16.11.1978
 7.11.1978
 Warszawa

Dear Wiesław Borowski

thins for your nice letter, I am glad you like the maquette of the catalogue. For M. Stanislauski I send you a list of works the Łódź museum can buy. in the catalogue reconstitution you can see the spirite of each work.

- Les images modelés
 16 photos couleurs collées sur carton 50cm/60cm
 (chaque ensemble a un thème (jardin - vacance - enfants)
 Date 1975. chaque ensemble 900FR
- Les image stimuli
 6 photos couleurs, chaque photo 22cm/28cm
 Date 1977 prix des 6 photos 7.700FR
- CLUB NICKY
 35 photos noir et blanc 30/40cm
 Date 1972 (3 versions) prix 6.000FR
- Saynette comique
 4 photo noir et blanc plus texte manuscrit collées sur carton 31 1/2/94cm
 Date 1974. prix 1.500FR
- Composition Murale
 30 photos couleurs 30cm/40cm
 Date 1979. prix. 5.000FR

do you think there is a possibility to have a ticket to travel to WARSAW with the plain. we shall stay in WARSAW 4 or 5 DAYS. we are very

List Christiana Boltanski do Wiesława Borowskiego związany z przygotowaniem wystawy w Galerii Foksal zawierający listę prac artysty i propozycje cen dla Muzeum Sztuki w Łodzi, 8 maja 1978, Archiwum Galerii Foksal

W *Abecadle* pod hasłem „Fotografia” Boltanski notuje „W swoich pracach wykorzystuję zdjęcia, ale nigdy sam nie fotografuję, nie jestem fotografem. W fotografii interesuje mnie jej związek z rzeczywistością; jesteśmy przekonani, bez wątpienia dlatego, iż zdjęcie jest dziełem maszyny, że skoro widzimy fotografię człowieka, to znaczy, że musiał on istnieć. Fotografia mówi przede wszystkim o prawdzie i rzeczywistości, nawet jeśli nie jest ona do końca prawdziwa. Z drugiej strony, fotografia dotyczy także kwestii podmiotu i jego nieobecności. Niewątpliwie z tego powodu fotografie budzą w nas myśli o śmierci – są przedmiotami przywołującymi wspomnienia o nieobecnym podmiocie. Widzę bliski związek między używaną odzieżą, zwłokami a czyjąś fotografią: są to obiekty przypominające nam o podmiocie i jego nieobecności. Możemy podeptać zdjęcie albo podrzeć je; jest to przedmiot, nad którym możemy z zadowoleniem się zniecać. I podobnie jak w wypadku ubrań z drugiej ręki, jest w nim zapach człowieka, który sam jest nieobecny”.

W rozmowie z Janem Kailą (zatytułowanej *Nieudane próby zachowania*) Boltanski mówił: „Robienie zdjęć to właśnie takie próby zatrzymania czasu, ale sfotografowane zdarzenie kończy się i umiera trzy sekundy później”.

Hasło „Używane ubrania” również znalazło się w *Abecadle*: „Od 1988 roku wielokrotnie stosowałem w swojej twórczości używane ubrania. Opowiadają one o ludziach nieobecnych; są przesycone czymś zapachem i pomięte przez konkretne ciało, ale tej osoby już nie ma. Ubrania nie są łatwym tworzywem, dobrym przykładem jest *Canada* [powszechnie stosowana przez więźniów nazwa baraków z zagrabionym mieniem i ubraniami w obozie Auschwitz – M.Ś.], przywodząca na myśl

Ostatnia praca Boltanskiego nosi tytuł *Ostatnie lata Christiana Boltanskiego*. W pracowni artysty zostały zainstalowane kamery, rejestrujące każdy jego ruch i każde słowo, które przez 24 godziny na dobę transmitowały nagranie. 14 lipca kamery w pracowni zostały wyłączone.

Holocaust. Staram się używać garderoby współczesnej, zależy mi na posługiwaniu się rzeczami noszonymi obecnie. W Japonii jedna z moich prac była odczytywana w kontekście związanej z filozofią zen legendy o Jeziorze Umarłych, miejscu oczekiwania, do którego trafiamy po śmierci i błąkamy się po nim, zanim staniemy się duszami. Zgodnie z tą koncepcją ubranie jest symbolem nieobecności”.

W 2010 roku Boltanski zaprosił mnie do Paryża, gdzie w Grand Palais, w ramach prestiżowego programu Monumenta, kiedy to cała przestrzeń wystawowa zostaje oddana jednemu z wielkich artystów sztuki współczesnej, zrealizował pracę *Personnes*, używając jako materiału prawie wyłącznie ubrań. W centrum budynku umieścił ogromną piramidę używanej odzieży, a nad nią łąpę dźwigu – jednego z takich, jakie znamy ze złomowisk. Potworny dźwig pracuje przez cały czas wystawy. Opuszcza się, aby zagarnąć garść ubrań, a następnie unosi je aż do kopuły, by zrzucić na dół. Odnosi się wrażenie, że wystawa składa się jedynie z tej potwornej sortowni, ale trochę dalej widzimy rzędy legowisk ze starych ubrań. Artysta nie mówi tu raczej o magazynach second handów. Pierwsze skojarzenie, które przyszło mi do głowy, to baraki w obozach koncentracyjnych.

Nieobecność, próba zachowania małych pamięci, to tematy, do których Boltanski wraca w swoich pracach stale. Duże pamięci są zapisane w historii, w książkach, a małe odnoszą się do drobiazgów, historyjek, do przepisu na smażenie konfitur. Artysta stara się zachować ich jak najwięcej, bo kiedy ktoś umiera, małe pamięci znikają najszybciej. „To bardzo ulotne rzeczy – dlatego chciałem je zachować” – mówił w rozmowie z Tamar Garb. Pamięć kolektywna i pamięć indywidualna, Kantorowski teatr śmierci i wszechobecna śmierć w pracach Christiana Boltanskiego; i jeszcze jeden ważny termin z *Abecadła* – „Znikanie”: „To pewne, że wszystko musi zniknąć. Wszystkie próby walki ze śmiercią, ze znikaniem są daremne. Gdy ktoś umiera,



Otwarcie wystawy *Les images stimuli* Christiana Boltanskiego
Galeria Foksal, 1978, fot. Piotr Barącz, Archiwum Galerii Foksal

nazywamy to prawdziwym zniknięciem małej pamięci. Jego wiedza, historyjki, ulubione książki, wspomnienia... Wszystko, co nas kształtuje i tworzy, całkowicie znika”. Kiedy pracowaliśmy w 2001 roku nad wystawą *Revenir*, do swojego domu na Żoliborzu zaprosił nas Andrzej Wajda. Po krótkiej rozmowie przyniósł oprawiony rysunek Tadeusza Kantora. Rysunku było już tylko pół, reszta zniknęła (prawdopodobnie był wykonany flamastrem). Na pożegnanie подарował go Christianowi, który uznał rysunek za najwspanialszy prezent.

Poza wystawą *Revenir* pracowałam z Boltanskim jeszcze raz, przy projekcie *Les Archives du Coeur*. Christian nagrywał wtedy w Zamku bicia serc, których rejestracje przewoził później do swego archiwum, na wyspę Teshima na Morzu Japońskim, gdzie miał już nagrania serc z Paryża, Londynu, Sztokholmu i Mediolanu. Pewnego razu przywiózł mi swoje czarno-białe zdjęcie z dzieciństwa i zawiesił na ścianie korytarza pomiędzy zdjęciami mojej rodziny. Planowaliśmy jeszcze jedną wystawę, wspólną: Christiana Boltanskiego, Anselma Kiefera i Tadeusza Kantora. Wieloletnia partnerka w życiu i w twórczości Christiana, wybitna artystka Angelika Markul powiedziała mi ostatnio, że Boltanski chciał zrealizować też wystawę z Mirosławem Bałką i Douglasem Gordonem. Bałka, jak się okazało, o tym nie wiedział. Dla nas przygotował specjalną pracę o Christianie.

Boltanski wziął udział jeszcze w kilku wystawach w Polsce, między innymi w wystawie Andy Rottenberg w Zachęcie *Gdzie jest brat twój, Abel?*, o której mówił w rozmowie z Tamar Garb: „Ściany sali zostały pokryte czarnymi kartkami papieru oprawionymi w szkło – co dało efekt lustra, w którym odbijały się twarze

oglądających; oprócz tego wykorzystałem mnóstwo nazwisk z miejscowej książki telefonicznej. Co pięć minut głos z taśmy powtarzał niebezpiecznie brzmiące pytanie: «Czy twarz, którą widzicie, będzie następną ofiarą rasizmu i nietolerancji?». Przy pomocy słów i luster chciał powiedzieć, że może faktycznie jesteśmy przyszłymi ofiarami rasizmu. Nazwiska z książki telefonicznej należały zapewne do osób żyjących, ale pewne było, że wszystkie one muszą kiedyś umrzeć. Na wystawie w Fabryce Schindlera w Krakowie Boltanski wypełnił przestrzeń tłumem postaci w czarnych, używanych płaszczach. Jej kurator, Sarmen Beglarian, pisze obok, jak szczególnie to była wystawa. W Pawilonie Francuskim na Biennale w Wenecji w 2011 roku Christian pokazał pracę *Chance*, do której użył zdjęć 50 polskich niemowlaków z dodatku „Witamy na świecie” z „Gazety Stołecznej” i fotografii 50 umarłych Szwajcarów z nekrologów z lat 90. W rozmowie z Ludwikiem Lewinem mówił: „To już pierwszy dobry punkt, bo chyba nieźle, że umarli są Szwajcarzy, a żyją Polacy. Gdy pomyśleć, to Szwajcarzy nie mają żadnych powodów do umierania, a historia Polaków tak związana jest ze śmiercią”. Lewin przywołuje tę rozmowę w swoim wspomnieniu.

Ostatnia praca – wyzwanie, gra z kolekcjonerem hazardzistą z Tasmanii, którego artysta nazywał Diabłem Tasmańskim – nosi tytuł *Ostatnie lata Christiana Boltanskiego*. W pracowni artysty zostały zainstalowane kamery, rejestrujące każdy jego ruch i każde słowo, które przez 24 godziny na dobę transmitowały nagranie na Tasmanię. Diabeł Tasmański miał wypłacić za to Boltanskiemu dożywotnią wysoką pensję. Postanowił zrobić to w ratach, rozłożonych początkowo na osiem lat. Jeśli Boltanski umarłby przed ich upływem, kolekcjoner by zaoszczędził. Jeśli żyłby dłużej, Diabeł, który nigdy nie przegrywał, przepłaciłby. Boltanski wygrał z Diabłem. Żył o kilka lat dłużej. 14 lipca kamery w pracowni zostały wyłączone.

Fragment ekspozycji Christiana Boltanskiego *C.B. sa vie, son oeuvre*, Galeria Foksal, 2001
fot. Jerzy Gładkowski, Archiwum Galerii Foksal



Andrzej Przywara

Zrób to sam

O Boltanskim usłyszałem od Andrzeja Szewczyka, kiedy chodziłem do liceum w Cieszynie. Szewczyk powiedział mi, że jest taki artysta, który rozesłał zawiadomienie o własnej śmierci, a dopiero później zaczął coś robić. To go odblokowało. Najpierw umarł, a później zaczął tworzyć. Cała jego twórczość była twórczością pośmiertną. Stał się bardzo znanym artystą. Dowiedziałem się też, że w latach 70. miał wystawę w Galerii Foksal wraz z ówczesną żoną, też artystką, Annette Messenger. Kiedy więc zacząłem pracować na Foksal, Boltanski był już artystą przeze mnie rozpoznany, co więcej – uważałem go za jednego z tych wielkich, owianych legendą twórców.

Pierwsza wystawa Boltanskiego, przy której pracowałem, zaskoczyła mnie. Było to po wizycie Wiesława Borowskiego w Paryżu. Boltanski przysłał tylko jedno zdjęcie, jak ta wystawa powinna wyglądać. Właściwie to było ksero zdjęcia, ręcznie podpisane, o ile pamiętam, słowem *réserve* – i na tym zdjęciu były porozrzucone ubrania. Nie dostaliśmy żadnego komentarza ani instrukcji – mieliśmy to po prostu zrobić. Pan Borowski powiedział, że bym się tym zajął. Boltanski w ogóle nie przyjechał na otwarcie, wydawało mi się więc, że cała sytuacja jest jakaś oszukana. Teraz, gdy o tym myślę, dochodzę do wniosku, że może to właśnie było najciekawsze u Boltanskiego, a zarazem szalenie współczesne – metoda „zrób to sam”. Z jednej strony, autor nie był obecny na wystawie, więc w pewnym sensie mieliśmy do czynienia z jego „śmiercią”. Z drugiej – wystawa była bardzo mocna, bo operowała konkretem, czyli górą ubrań, które kupiliśmy w second handzie w Rembertowie i przywieźliśmy ciężarówką. Pamiętam, że to była jakaś jesienna wystawa, ale nie pamiętam roku – 1989 lub 1990. Kontekst był bardzo ciekawy, ponieważ wszystko działo się w czasie politycznej zmiany – to wtedy zaczęto handlować ubraniami z zagranicy i pojawiły

Kiedy Galeria Foksal brała udział w targach sztuki, Wiesław Borowski napisał do Boltanskiego, czy nie podarowałby nam jakiejś pracy na sprzedaż i Boltanski się zgodził, ale praca do nas nie dotarła. Kiedy wróciliśmy do Warszawy, okazało się, że wysłał pracę w kopercie, po prostu pocztą. Przyszła do nas już po targach – uszkodzona.

się pierwsze second handy. Handel na łózkach polowych i w „szczękach” – mięsem, ubraniami, kasetami – wyległ na ulice, a w galerii na podłodze leżała kupa ubrań. Po prostu je rozrzuściliśmy, pokryliśmy całą podłogę grubą warstwą kolorowych ubrań. Naprawdę nie miałem jakiegoś klucza do tej wystawy, oprócz świadomości, że to wystawa Boltanskiego. Wtedy w kontekście sztuki nie używało się tak mocnych pojęć jak Holocaust, przynajmniej nie na Foksal. Właściwie to powinno być pierwsze skojarzenie. W galerii miało to raczej wymiar konkretny – w postaci masy rozrzuconych ubrań. Pamiętam ich stęchły zapach. Nie było żadnej instrukcji, więc nie wiadomo było, czy można po nich chodzić. I tak się zastanawialiśmy: można czy nie można? Na otwarcie przyszło kilka osób. Niezłyjący już Stanisław Cichowicz kładł się na tych ubraniach i tarzał. Została z tego sesja zdjęciowa. W tym czasie do Warszawy przyjechali dziennikarze szwajcarskiego czasopisma kulturalnego „DU”, którzy chcieli złapać w reportażu moment upadku komunizmu. W fotoreportażu, który ukazał się w piśmie, widać Wiesława Borowskiego stojącego przed galerią na tle plakatów, rozrzucone ubrania w środku i handel uliczny pod Pałacem Kultury.

Później była wystawa Andy Rottenberg w Zachęcie *Gdzie jest brat twój, Abel?*, przy której pracowałem. Wtedy pierwszy raz zobaczyłem Boltanskiego na żywo – wyglądał niepozornie. Zapamiętałem także jego ostatnią wystawę dla nas, chyba w 2001 roku, też jesienną. Był to jakby odprysk jego dużej wystawy w Zamku Ujazdowskim, którą robiła Milada Słizińska. Borowski zwrócił się do Boltanskiego z prośbą, by przy okazji zrobił coś w Galerii Foksal. Pomysł był taki, by pokazać archiwalną prezentację składającą się na biografię Boltanskiego – izbę pamięci. Fajne było to, że artysta poprosił o zwiezenie gablot. Chodziło mu o te staromodne, muzealne. Załatwiłem je w końcu w Łazienkach Królewskich. Przewoziłem je akurat na Foksal, kiedy Boltanski przyszedł. Podobało mi się, że zrobił tę wystawę tak na lekko. Spędził dwa popołudnia w galerii, siedząc na podłodze, trochę jak dziecko – tak się bawił. Miał różne kserówki, dokumenty, gazety, papiery. Ciął te materiały nożyczkami i umieszczał w gablotach. Do tego był jeszcze jakiś rodzaj instalacji dźwiękowej, polegającej chyba na odczytywaniu jego biografii, ale tego już nie pamiętam. Pamiętam natomiast, że na otwarcie przyjechał Andrzej Szewczyk. Była to jego ostanía wizyta w galerii, bo tydzień później zmarł.

Pamiętam jeszcze, że kiedy Galeria Foksal brała udział w targach sztuki – w Hamburgu albo Frankfurtu – Wiesław Borowski napisał do Boltanskiego, czy nie podarowałby nam jakiejś pracy na sprzedaż i Boltanski się zgodził, ale praca do nas nie dotarła. Kiedy wróciliśmy do Warszawy, okazało się, że wysłał pracę w kopercie, po prostu pocztą. Przyszła do nas już po targach – uszkodzona.

To było metalowe pudełko, a w nim pakunek. Ale co było w tym pakunku zawiniętym w bandaż, tego nie wiem. To była tajemnica.



Widok wystawy Christiana Boltanskiego *Reserve*, Galeria Foksal, 1989, fot. Grzegorz Borowski, Archiwum Galerii Foksal

Krystyna Zachwatowicz-Wajda

Serce Boltanskiego

Bardzo mi trudno pisać o Christianie Boltanskim w czasie przeszłym.

Jego odejście jest tak wielką stratą dla światowej kultury, że paraliżuje zbyt osobiste słowa.

Był dla nas – bo nie mogę i nie chcę pisać tylko o sobie – dla Andrzeja Wajdy i dla mnie – ogromnie ważnym artystą i człowiekiem.

Pamiętam dobrze jego wystawę, którą zobaczyliśmy w Paryżu, w Centre Pompidou. Pamiętam jego działanie w Warszawie, gdzie dzięki Miladzie Ślizińskiej mogliśmy przeżyć jego wystawę *Revenir* i instalację *Świadek*, przywołującą miejsca pamięci o żydowskich mieszkańcach miasta. W Krakowie, mieście Tadeusza Kantora – jego mistrza – zrealizował niezapomnianą instalację *W mgnieniu oka*.

Nie zapomnę nigdy jego idei, aby rejestrować dla niego bicie naszych serc. Czy uczynił to sam i czy jego serce bije teraz z naszymi – tak jak tego chciał – na wyspie Teshima?

Może choć tam jesteśmy teraz razem z nim.

Wiesław Borowski

Mała historia Christiana Boltanskiego

Uważa siebie za malarza, lecz bardzo wcześnie zrezygnował z malowania obrazów. Obrazy są zbyt poważne. Nie udźwignęłyby jego niepokoju, jego codziennych trosk, jego poczucia humoru i stałej potrzeby działania, które nie zawsze są serio, które odznaczają się tym, że można też się zbłądzić czy zagalopować. On sam też by zapewne nie udźwignął obrazów, bo te wymagają tyle perfekcji i kunsztu. Wybrał tereny i środki mniej w sztuce „zagospodarowane”, bliższe swoim nawykom i pasjom. Lepiej je znał i były zawsze pod ręką. Przypomina się obsesyjne obstawanie Tadeusza Kantora przy profesji malarza, choć ten artysta działał nieprzerwanie w teatrze, w swoim osobliwym i osobistym teatrze Cricot 2, którym podbił widzów drugiej połowy minionego wieku i który Boltanski bezgranicznie podziwiał. Żeby dodać jeszcze inne, ważne przykłady takich wymijających enuncjacji artystów na temat swej profesji (tak powszechnie dziś eksploatowanych), warto przytoczyć zdanie Josepha Beuysa: „Pracuję jak rzeźbiarz, tyle że w innym materiale”. A także Mirosława Bałki: „Rzeźba jest na samej górze mojej listy. Co więcej, ja nie mam żadnej listy”. Znaczące są takie „wybory bez wyboru” niektórych artystów. Znaczące także dla Christiana Boltanskiego i tłumaczące po części charakter jego dzieła.

Czym więc zajmuje się Boltanski, jaka jest myśl i materia jego sztuki? Najpierw zgubił własne dzieciństwo. Znikło, pomimo tego (a może dlatego właśnie), że starał się je zachować i wciąż na nowo odtwarzać. Opowiadane w młodości krótkie historyjki filmowe, przedstawiające prawdziwe i zmyśnione scenki z dzieciństwa (np. *Historia dziadka*, *Samochód na pedały*, *Powrót do szkoły*), to wszystko, co sobie przypominał, wszystko, z czym igrał: banalne sztuczki, komedijki z minami czy 10 portretów fotograficznych różnych chłopców, pod których się podszywał, pragnąc zaznaczyć proces wzrostu. Takie były jego prace: jednocześnie autobiograficzne i uniwersalne, intymne i anonimowe. Miał bardzo bezpieczne, nawet luksusowe dzieciństwo, ale wyobrażał sobie, że nie było ono dobre: wołał, by inni myśleli, że jest synem biednych imigrantów, że miał kuśtykającą matkę, złego ojca. I w ten sposób je czasem przedstawiał. Albo przyjmował pozę fotografa amatora, który robił zdjęcia dzieciom, ustawionym w pochodzie do aparatu. Niezwykła procesja dzieci w tej scenie, mająca coś z pochodu staruszków-dzieci z *Umarłej klasy* Kantora

Otwarcie wystawy *Les images stimuli* Christiana Boltanskiego, Galeria Foksal, 1978, od lewej stoją: Ema Rosenstein, Annette Messager, Christian Boltanski, fot. Piotr Barącz, Archiwum Galerii Foksal





Christian Boltanski, *Pomnik Dzieci ze szkół w Huls*, 1986, fragment wystawy *Revenir*, kuratorka Milada Stiziriska CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2001, fot. Mariusz Michalski, Mediateka Ujazdowski

Christian Boltanski, *Cień Anioła zagłady*, 1986, fragment wystawy *Revenir*, kuratorka Milada Stiziriska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2001, fot. Mariusz Michalski, Mediateka Ujazdowski

czy z *Krucjaty dziecięcej* Wojtkiewicza (obrazy tego artysty wypatrzył Boltanski błyskawicznie podczas krótkiej wizyty w warszawskim Muzeum Narodowym i... stanął przed nimi jak wryty). Przerzucenie historii osobistej na sferę dziecięcą – bezbronną i zdegradowaną – było zadziwiającym pomysłem. „Na początku – mówi Boltanski – dużo mówiłem o swoim dzieciństwie i naopowiadałem tyle kłamstw, że nic z tego nie zostało... Wymyśliłem dzieciństwo, które mogłoby być wspólnym mianownikiem dla nas wszystkich. Im więcej pracuję, tym szybciej znikam. Tym, co naprawdę znikło, jest dziecko, którym byłem”. W tej konstatacji powołuje się Boltanski znów na Kantora, na jego stwierdzenie, że to, co w nas umiera jako pierwsze, to nasze dzieciństwo. Przedziwne jest to pobratymstwo francuskiego i polskiego artysty, skoro swoje gry z dzieciństwem robił Boltanski na przełomie lat 60. i 70., a Kantora poznał i *Umarłą klasę* zobaczył dopiero w 1976 roku. Przedziwne, ale jakże autentyczne, co można tłumaczyć wspólnotą źródeł kultury – środkowoeuropejskiej – obydwu artystów, pokrewieństwem tradycji, zarazem chrześcijańskiej i judaistycznej.

„Niepoważne” formy aktywności, które zawsze uznawał za bliższe ludzkich odruchów, a tym samym silniej do ludzi przemawiające, nie opuszczają Christiana Boltanskiego także później, także wtedy, kiedy podejmuje problemy i tematy śmiertelnie poważne, odnoszące się zarówno do dalszej autobiografii, jak i do uniwersalnej realności śmierci, czy raczej do faktów śmierci poszczególnych ludzi. Pytanie jest zresztą otwarte: czy utrata własnego dzieciństwa jest mniej poważnym problemem niż inne bardzo smutne historie? Tę swoją biografię łączył z losami tych zmarłych osób, których pamięć chciał przywołać. Których ślady pragnął wydobyć z niepamięci. Których wizerunki, twarze, dokumenty i autografy pragnął wyciągnąć na światło dzienne. Bez wytchnienia, obsesyjnie tropi ich historie, „małe” historie i historyjki, które są, jak mówi, najbardziej zagrożone zapomnieniem. Rozszyfrowuje te ślady, szukając w archiwach, w miejscach nieznanach, półlegalnie. Włamuje się



do ukrytych tajemnic tak, jakby „robił napad na bank” (ulubiony jego termin na określenie działania artysty). Nie rozwiązuje nigdy do końca tych zagadek śmierci; fakt śmierci i jej okoliczności pozostają zawsze niewytłumaczalne. Niezależnie od tego, czy ludzie ci zostali zamordowani, czy po prostu umarli. Artysta jedynie komplikuje rozwiązania, gubiąc się w nich. I zadaje zawsze te same pytania: dlaczego ten człowiek umarł? Dlaczego ci ludzie nie żyją? Co właściwie się z nim stało? Co z nimi zrobiono? Jakby chciał zapytać każdego z tych ludzi, w wymiarze ich pojedynczego losu: jak radził sobie z życiem, z porażkami, niepokojami, ze swoim umieraniem? Stawia więc im pomniki, ale są to, jak mówi, pomniki z papieru. Podejmuje jednak projekty gigantyczne – *Detective* (1973), *Les Archives de C. B.* (1965–1988), *Les Archives – „Detective”* (1987), *Monument: La Fête de Pourim* (1988), *Monument: Les Enfants de Dijon* (1986), *Lycée Chases* (1988), *Umarli Szwajcarzy* (1990). Te monumenty zawierają – w stertach pudeł po ciastkach, w głębokich ramach wypełniających ściany lub na stojących wieszakach – odzyskane ślady i fotografie, szczątki z archiwów; same przekształcają się w ogromne archiwa, przechowalnie lub relikwiarze, przekazując nam równie szczątkową pamięć o każdym z umarłych. Boltanski zawsze ma przekonujące argumenty i wystarczające powody, dlaczego właśnie o tych ludziach pamięć postanawia ocalić. Często takim powodem jest miejsce, które artysta odkrywa lub odwiedza. Na warszawską wystawę odnalezione zostały nieznane dotąd fotografie mieszkańców tego miasta: pielęgniarek Żydówek i żydowskiej drużyny sportowej z 1937 roku. Artysta jest obiektywny i wyraźnie objaśnia tego rodzaju prace: „Nie wydaje mi się, żeby mówiły one coś o historii Żydów, choć dość często spotykam się z takim fałszywym – moim zdaniem – odczytaniem. Oczywiście jest to sztuka po Holocauście, ale to nie to samo, co sztuka żydowska... Moje prace mówią o samym fakcie śmierci, a nie o Holocauście”. Jest równie logiczny, kiedy w taki a nie inny sposób prezentuje i oświetla swoje prace na ekspozycji. Są więc na przykład przepastne, ponure korytarze zabudowane metalowymi pudełkami lub ułożone w schodkowe piramidy oświetlone ramki z fotografiami, jak

Boltanski zgubił własne dzieciństwo. Znikło, pomimo tego (a może dlatego właśnie), że starał się je zachować i wciąż na nowo odtwarzać. Było ono bardzo bezpieczne, nawet luksusowe, ale on wyobrażał sobie, że nie było ono dobre: wołał, by inni myśleli, że jest synem biednych imigrantów, że miał kuśtykającą matkę, złego ojca.

ołtarze. Widzimy na dużych fotografiach same zapatrzone oczy (*Spojrzenia*, 1990). Gdzie indziej są zawieszane, jakby w otwartych trumnach, cztery wzruszające wizerunki młodej kobiety, której twarz jest przesłonięta przezroczystą materią, jakby z plastiku (*Chusty św. Weroniki*). Obok zamknięte, ale widoczne przez szybę puste „sarkofagi”, tylko z przygotowanym czy opuszczonym posłaniem (*Groby*, 1987). Oświetlenie jest ważne, robi je autor sam, gdyż nie jest to tylko techniczne czy optymalne oświetlenie ekspozycji, ale integralna część dzieła, czasem najbardziej istotna. Mogą to być opresyjne, biurowe lampy, a w innym miejscu ciepłe i kolorowe żarówki, wydobywające z paneli ściennych czy witryn z pamiątkami magiczną aurę relikwiarzy.

Najważniejsze jest w tym, że każda praca instalowana na wystawie (nawet jeżeli jest tylko przeniesiona) podlega nowemu procesowi twórczemu, takiej interwencji artysty, która – choćby składana z tych samych elementów – tworzy nową całość. Każdą pracę zaczyna właściwie Boltanski od początku; mówi nieraz, że ją tylko „odgrzewa” ze zgromadzonych rzeczy, tak jak kolację z produktów przechowanych w kuchni. Można by powiedzieć, że w tym zawarte jest mistrzostwo artysty, a nie w stereotypowym doskonaleniu swego „warsztatu” czy profesjonalizmu. I pewnie zgodziłby się, i pod tym względem, Boltanski z definicją Kantora, który uważał, że doskonałość jest zawsze na początku.

Należy z wielką satysfakcją odnotować, że wiele przykładów wspomnianych tutaj prac Boltanskiego zostało, po raz pierwszy w Polsce, szeroko i dynamicznie zaprezentowanych w warszawskim Zamku Ujazdowskim na wystawie *Revenir*. Powiększając wciąż tę ludzką, ale swoją już, rodzinę umarłych, Boltanski coraz bardziej włącza się w jej krąg. Choć żyje normalnie, choć mówiąc ciągle o zmarłych, nigdy nie był smutny (to znów zdanie alter ego artysty, wypowiedane przez anonimowego przyjaciela), zdaje się jednocześnie wieść w swej pracy życie pozagrobowe. Tekst składający się ze stu zdań, przytaczany przez głośniki na wystawie w Galerii Foksal (małym aneksie do wystawy *Revenir*), jest właśnie garścią wspomnień różnych osób, opisujących, według jego wyobrażenia, artystę po jego śmierci. Te osoby mogą być fikcyjne, a zdania, które wypowiedają, pokazują bardzo problematyczny wizerunek autora: miesza się i kłóci w nich prawda z fałszem, intencja z faktami, życzliwość z ironią i złośliwością. Tekst ten stanowi komentarz do wystawy (*C. B. Sa vie, son oeuvre*) urządzanej w siedmiu małych witrynach, gdzie za szkłem wyłożone zostały pamiątki po artyście, takie jak fajka, notatnik, podrzędnej rangi medale, garść manuskryptów, parę rodzinnych fotografii, cienkie katalogi – skromny inwentarz pamiątek ratujący przed zapomnieniem jeszcze jedną „małą” historię człowieka, tym razem samego autora.

Własna biografia artysty jest więc coraz bardziej zamazywana i redukowana. Nieraz jeszcze do niej powraca i na swój sposób próbuje rejestrować. Znow, tak jak o swoim dzieciństwie, zbierał i przetwarzał dokumenty, kolekcjonował pamiątki, aranżował scenki i małe seanse fotograficzne o życiu dorosłym. Na dwóch swoich fotografiach paszportowych – zaznaczył tylko różnicę wieku: pięć lat i trzy miesiące (1970). W *Saynètes comiques* (1974) robił miny i grymasy, udawał chorego dziadka, odtwarzał ceremonię swej pierwszej komunii. Jak zawsze wielopostaciowy – zabawny, potulny, heroiczny. Jest tak szczery i skromny, że aż budzi to jego własne podejrzenie o egoizm czy obłudę. We wspomnianych wypowiedziach swojego alter ego znow odnotował: „Wydawał się nieśmiały, nigdy nie patrzył prosto w oczy... Nigdy nie wyglądał przez to szczerze...”. Chociaż w jego dziełach widzi się wszędzie dzieci, myślę, że ich nie lubi, jest na to zbyt egoistą, wykorzystuje wszystkie dzieci ze swojego otoczenia, każe im pozować przez długie godziny, zabiera im zabawki i ubrania i umieszcza w witrynach.

Ewidentnie więc pokazuje swoją biografię jako pokretną i nieudaną, gdzie prawda miesza się z fałszem, podobnie jak to stało się już z dzieciństwem. Wysiłki zmierzające do jej ocalenia okazują się daremne. Uważa przecież, że porażka pojawia się zawsze na drodze artysty, również – jak się spodziewa – na samym jej końcu. Nie tylko porażka artysty próbującego zadbać o swoją biografię, ale też porażka jego sztuki. Kontynuuje jednak nieprzerwanie, wkłada w swoją pracę wszystko: cały czas i całą pasję. Jedyną nadzieją jest okazja do stawiania pytań, bo to pytania sprawiają, że sztuka jest wciąż możliwa. Dla wytłumaczenia sensu swojej sztuki sięgnął też po prostą metaforę lustra: ktoś, kto wpatruje się w jego inwentarze pamiątek i fotografii, nie powinien widzieć w nich jedynie przedmiotów, ale rozpoznawać coś swojego, coś bardzo sobie bliskiego. Inwentarz jest takim odbiciem, upatrywanym w dziele sztuki przez każdego człowieka (zazwyczaj posiada się takie same przedmioty). A z drugiej strony jest to portret reprezentujący czyjeś życie. Cała uwaga zostaje skupiona na „małej historii”, historii pojedynczego człowieka. Nigdy dość w sztuce Boltanskiego podkreślania, że każdy człowiek ma swoją historię, zupełnie wyjątkową, która jednak najszybciej niknie, pogrąża się chaosie przeszłości.

Boltanski łączył swoją biografię z losami tych zmarłych osób, których pamięć chciał przywołać. Których ślady pragnął wydobyć z niepamięci. Których wizerunki, twarze, dokumenty i autografy pragnął wyciągnąć na światło dzienne. Rozszyfrowuje te ślady, szukając w archiwach, w miejscach nieznanach, półlegalnie.



Christian Boltanski, *Relikwiarz* (fragment), 1989, fragment wystawy *Revenir*, kuratorka Milada Śliżińska CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2001, fot. Mariusz Michalski, Mediateka U-jazdowski

Artysta chce ją wyrwać z tego chaosu, przypomnieć i zapamiętać. Chce zapamiętać konkretne osoby, a nie myśleć o anonimowym świecie zmarłych (martwych należy liczyć pojedynczo).

Raz jeszcze konstatacja *à propos* Tadeusza Kantora: „Kiedy po raz pierwszy widzi się zmarłego człowieka, po raz pierwszy widzi się człowieka”. Dla ocalenia tak pojmowanej pamięci o ludziach Boltanski, tak jak Kantor, próbował opisywać i dokumentować swoją własną biografię i przekazywać ją historii, zdając sobie jednocześnie sprawę z daremności tych prób. Te dwie odmienne osobowości artystyczne zdają się zmierzać w podobnym kierunku. Jeśli Kantor – w przeciwieństwie do Boltanskiego – ostentacyjnie proklamował, że chce ocalić siebie, to zarazem dodawał: „nie samolubnie / ale z jakąś wiarą / jedynie w indywidualną wartość”. Wiara obydwu artystów w to, że sztuka jest zdolna wyrwać coś z barbarzyńskiego chaosu jest – może niezupełnie absolutną – wiarą wielkich pasjonatów. Pewnie ani ten artysta drugiej połowy XX wieku, ani ten przełomu wieków nie do końca podzieliliby dziś brzmiącą nieco brawurowo opinię Vladimira Nabokova: „Co raz zostało zobaczone, nie może już powrócić do chaosu”. Czy dzieło nie znika wraz z dzieciństwem, a także w późniejszej drodze artysty, choćby ten nieustannie kontrolował, mistyfikował i pielęgnował

swoją biografię? To jest pytanie dla artysty, który nie wątpi, że sztuka jest stosunkiem ze śmiercią. Dla artysty, który nie upatruje w śmierci wyłącznie bezwzględnego kresu, wywołującego dramat i rozpacz, ale podejmuje wyzwanie istnienia człowieka w świecie, które bez świadomości śmierci byłoby absolutną entropią, a więc zaprzeczeniem życia. Śmierć, w oparciu o doświadczenie sztuki Christiana Boltanskiego, nie wyrównuje losów poszczególnych ludzi. Ona je, w jego pojęciu, indywidualizuje. Obcowanie ze śmiercią i z umarłymi respektuje bardziej ideę braterstwa niż zasadę demokratyczną. W ten sposób rozróżniał to Emmanuel Levinas: „Braterstwo jest antytezą równości”.

Boltanski, artysta, który (znowu głos alter ego) był bardzo delikatny, bardzo delikatny wobec każdego, mówiło się, że jest zbyt delikatny, aby być uczciwym. Człowiek pokorny i – dlatego, że pełen małościowych wad, słabości i błazeńskich nawyków – prawdziwy. Całkowite przeciwieństwo artysty heroicznego. Artysta starający się pozostawać na marginesie, nie piąć się w górę, lecz spadać w dół, a zarazem – zupełnie racjonalnie – wątpiący w szczerść tych starań.

„Silni szaleją, słabi się błądzą – napisał w 1846 roku polski poeta romantyczny Juliusz Słowacki – a potem umierają”. Do której kategorii zaliczyć Christiana Boltanskiego? Powie znów o tym on sam: „W 1968 roku pisałem, zdając sobie sprawę ze swojej śmieszności, że śmierć jest poniżająca, że powinniśmy natychmiast zacząć wszystko gromadzić, przechowywać, podpisywać, aby nie umrzeć”. Doskonałość jest nieosiągalna. Osiągalne są jednak – doskonałe czy nie – prawdziwe życie i prawdziwa sztuka, na miarę człowieka, które nie wypierają się możliwości zbłąźnienia.

Dzieła Boltanskiego są dlatego tak wzruszające, że odkrywają nową ludzką wrażliwość i świadomość nie tylko tego, co dzieje się wokół nas, ale co zawsze nurtuje umysł człowieka, wzbogacany nieustannie nowymi doświadczeniami.



Mirosław Bělka, Ostatni raz widziałem Christiana w Wiedniu, Landstrasse, 27.06.2016, 2021

Jerzy Olek W Paryżu...

Kiedyś niespodziewanie zatelefonował do mnie Wojtek Müller, rektor poznańskiej ASP. Powiedział, że ani on, ani nikt z członków senatu nie zna Christiana Boltanskiego. „Ty go znasz – dodał – więc pojedź do niego i zapytaj, czy przyjmie od nas tytuł doktora *honoris causa*”. Poleciałem do Paryża, by zapytać i uzgodnić szczegóły. Na uczelnię wróciłem z dobrą wiadomością. Aktualną jednak bardzo krótko. Nie minęło wiele dni, kiedy dostałem od Christiana e-mail mniej więcej następującej treści: „Drogi Jerzy, jestem bardzo zapracowany – przygotowuję trzy swoje wystawy w trzech krajach. Może więc władze poznańskiej akademii przyjechałyby do Paryża, by tu mi wręczyć odznaczenie”. Nie przytoczę mojej reakcji. Koniec końców wszystko odbyło się elegancko w poznańskim ratuszu.

Z Boltanskim nawiązałem kontakt za pośrednictwem Urszuli Czartoryskiej. Był rok 1979, gdy w mojej galerii Foto-Medium-Art zorganizowałem jego wystawę. Nosiła tytuł *Kronika wypadków*. Złożyły się na nią eksponowane pod postacią tapety portrety przestępców i ich ofiar, wycięte z pisma „Detective”. Podczas jednego z późniejszych spotkań rozmawialiśmy o sile i słabości fotografii kodującej znaczną ilość informacji, a jednocześnie niepotrafiącej jej jednoznacznie przekazywać. Od Boltanskiego usłyszałem: „Nigdy nie robiłem zdjęć. Ja ich jedynie używam. Fotografii potrzebuję jako budulca montażu tworzących nowe przesłanie. Często sięgam po wycinki z gazet. Nie dość zatem, że nie czuję się fotografem, to jeszcze na dodatek nie uważam, abym w jakikolwiek sposób był związany z fotografią. Zresztą dzisiaj już zupełnie nie posługuję się fotografią. Używam raczej wideo. Tak czy inaczej, moje dawniejsze prace to były *collages*, w które wmontowywałem zdjęcia znalezione. Prawie zawsze znalezione. W gazetach i gdzie indziej”.



Christian Boltanski i Jerzy Olek, Paryż, 6 września 2006, fot. Bogusław Michnik



Katarzyna Krysiak

O polskiej kuchni nad francuskim obiadem

Miałam szczęście współpracować z Christianem Boltanskim. W roku 2008 przygotowaliśmy w Galerii Foksal jego wystawę *Serce* oraz performans *Póki my żyjemy...*, który powstał we współpracy z artystką Angeliką Markul, reżyserem światła Jeanem Kalmanem oraz kompozytorem Franckiem Krawczykiem. Współpraca z Boltanskim była niezapomniana i jest dla mnie wzorem idealnej współpracy z artystą. Boltanski był niezwykle precyzyjny podczas przygotowań wystawy, bardzo uważny, wrażliwy i niezwykle spokojny. Można powiedzieć, że się zaprzyjaźniliśmy. W kolejnych latach zawsze widywaliśmy się, kiedy przyjeżdżałam do Paryża lub przy okazji różnych wydarzeń artystycznych, na przykład Biennale w Wenecji.

Kiedy jednak pierwszy raz spotkałam artystę, nawet nie śmiałam myśleć, że to wszystko się wydarzy. Było to zimą, pod koniec 2003, a może na początku 2004 roku. Boltanski pojawił się w Galerii Foksal w towarzystwie swojego przyjaciela Kalmana i asystentki Markul, wówczas młodziutkiej artystki, która właśnie ukończyła Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Paryżu. W tamtym czasie asystowałam Wiesławowi Borowskiemu w prowadzeniu Galerii Foksal, a był to dopiero drugi rok mojej pracy w tym miejscu. Przyglądałam się całej sytuacji trochę z boku, zafascynowana spotkaniem z wybitnym artystą, którego twórczość znałam jedynie z książek,

Fragment wystawy Christiana Boltanskiego *Kronika wypadków*
Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław, 1979

fotografii z archiwum Galerii Foksal i prac z kolekcji galerii, warszawskiego CSW czy Muzeum Sztuki w Łodzi. Po bardzo ciepłym i przyjacielskim powitaniu z Borowskim i obejrzeniu wystawy *Z „Wielopola, Wielopola”* Boltanski zaczął opowiadać o swoich ostatnich pracach. Z największym zapałem mówił o spektaklu *O Mensch!*, który zrealizował na Festival d'Automne w Paryżu w 2003 roku. Przywiózł ze sobą płytę DVD, aby pokazać go Borowskiemu. Włączyłam ją, obejrzelśmy fragment i zaniemówiłam. Pomyślałam tylko, że byłoby wspaniale zrobić coś takiego w Warszawie, ale oczywiście nie odezwałam się ani słowem.

Ponownie spotkałam się z nim w Paryżu jesienią 2006 roku, gdy pojechałam odwiedzić Angelikę Markul, z którą zdążyłam się zaprzyjaźnić i zrobić jej pierwszą wystawę na Foksal. Spotkaliśmy się na obiedzie w jednej z artystycznych restauracji na Montparnasse. Przy obiedzie Boltanski wypytywał o przyjaciół z Warszawy, bardzo interesowało go, co dzieje się w Galerii Foksal, dopytywał, co robię w Paryżu, bardzo uważnie słuchał. Opowiadał, że zawsze czuł silny związek z Polską, że uwielbia tu przyjeżdżać, bo choć trochę przybliża go to do świata, z którego wywodziła się jego babka, matka ojca, mimo iż pochodziła z odległej jednak od Warszawy Odessy. Wspominał jej kuchnię, bo według niego gotowała najlepiej na świecie, a to, co odnajdywał w warszawskich restauracjach, przypominało mu nieco smaki jej potraw. Ciągnęło go do Polski i wydaje się, że też nie przez przypadek otaczał się ludźmi, którzy – jak Markul, Kalman i Krawczyk – mieli polskie korzenie. Boltanski nie ukrywał także swojej fascynacji twórczością Kantora, do którego spektakli otwarcie zresztą nawiązywał.

I gdy tak rozmawialiśmy o polskiej kuchni nad typowo francuskim obiadem, powiedziałam półżartem, że w takim razie musi koniecznie przyjechać do Warszawy na dobry polski obiad, a przy okazji zrobić kolejną wystawę w Galerii Foksal. Jego reakcja była błyskawiczna: „Z przyjemnością” – powiedział. Wyglądało na to, że był przygotowany na taką okoliczność, bo od razu zaczął mówić, jaką pracę chciałby u nas pokazać. I natychmiast też dodał, że przede wszystkim chciałby zrobić w Warszawie kilkugodzinny performans, podobny do *O Mensch!*, którego rejestrację pokazywał nam w galerii kilka lat wcześniej. I tak to się zaczęło.



Spotkanie w Galerii Foksal zimą 2003/2004, od lewej: Angelika Markul, Jean Kalman, Christian Boltanski, Archiwum Galerii Foksal



Christian Boltanski, Jean Kalman, Franck Krawczyk, Angelika Markul *Póki my żyjemy...*, Reduta – Budynek Banku Polskiego w Warszawie, 2008
 fot. Jerzy Gładkowski, Archiwum Galerii Foksal



Boltanski opowiadał, że zawsze czuł silny związek z Polską, że uwielbia tu przyjeżdżać, bo choć trochę przybliża go to do świata, z którego wywodziła się jego babka, matka ojca, mimo iż pochodziła z odległej jednak od Warszawy Odessy. Wspominał jej kuchnię, bo według niego gotowała najlepiej na świecie, a to, co odnajdywał w warszawskich restauracjach, przypominało mu nieco smaki jej potraw.

Janina Ładnowska Klub Myszki Miki 1955

„Miałem 11 lat w 1955, gdy odnalazłem siebie w sześćdziesięciu dwojgu dzieciach, których fotografie były reprodukowane tego roku w «Magazynie Klubu Myszki Miki». Posłały one swe fotografie, na których, według własnej opinii, wyglądać miały najładniej: uśmiechnięte i zadbane albo z ulubionymi zabawkami i zwierzętami. Miały te same pragnienia i zainteresowania, jakie i ja miałem. Dziś muszą być w moim wieku, lecz nic o nich nie wiem. Fotografie, jakie pozostały, nie mają nic wspólnego z rzeczywistością, dziecinne twarze znikły. Na kolejnej stronie «Magazynu» zastąpiły je podobne fotografie. Wujek Leon, postać mityczna, prezes Klubu, zawracał się w listach: «drogi, mały czytelniku» – a dzieci znowu przesyłały swoje fotografie. Wszystko tak zdarza się, jak gdyby wspomnienia, które widzę, nie tkwiły w mojej pamięci, lecz w terażniejszości, która mnie otacza” – pisał Christian Boltanski w 1972, kiedy odtwarzał z pamięci Klub Myszki Miki swego dzieciństwa. Fragment wystawił w 1978 roku w Galerii Foksal i odtąd jest on w stałej ekspozycji Muzeum Sztuki w Łodzi. Jak to zwykle bywa, u Christiana Boltanskiego napotykamy wiele niepewności i pomoc nam musi własne wspomnienie i własna wyobraźnia. Fotografie dziecinnych twarzy z Klubu napotkać można bowiem w innych sytuacjach czasowych, czasem jako zaginionych w Holocauście, może jako ocalonych. Napotkałam je na ostatniej wystawie w Centrum Sztuki Współczesnej, a także w Wiedniu w 1996 roku. Może fotografie dzieci do Klubu nadsyłały były przez innych, nie przez siebie samych? Może Klub nie istniał wcale? Czy motywem dzieci było ukazanie własnego ja? Może wujek Leon był kolekcjonerem wspomnień i chciał wskrzesić zaginioną rzeczywistość? A może mały Christian Boltanski oglądał przedwojenne czasopisma dla dzieci? Chociaż z lat powojennych pamiętam obyczaj, że nieznanne sobie dzieci przesyłały nawzajem swoje fotografie. Sama się w to bawiłam. Wtedy owa wymiana następowała między dziećmi z Polski centralnej a dziećmi repatriantów zza Buga, którzy zamieszkali na Ziemiach Odzyskanych, a więc pomiędzy osiadłymi a ocalonymi. Dziś, gdy oglądam Klub Christiana Boltanskiego, nie widzę w nich dzieci z lat 50., wydają mi się przedwojenne. Zabawy w uśmiechy, przylizane czupryny, zabawki, kucyki i pieski tchną czasami dawniejszymi, mają dawać bodziec wspomnieniom nie do końca uświadomionym i niekoniecznie naszym własnym.

Klub Myszki Miki uświadamia istnienie jeszcze jednego działania Christiana Boltanskiego z [lat] 1980–1982 – *Magicznej latarni*. Jest to mały świetlny okrężnik podróżujący w koło i przemierzający przestrzeń, zakłócając pozostawione na swojej drodze twarde obiekty. Jego droga jest też drogą wyobraźni. *Magiczna latarnia* wystawiona była w Muzeum Sztuki w 1992 roku wraz z Kolekcją Muzeum Sztuki Współczesnej w Lyonie.

Maria Anna Potocka Sztuka w krypcie pamięci

Christian Boltanski należy do artystów patetycznych. Jest ich całkiem sporo. Zaliczają się do nich chociażby Tadeusz Kantor i Anselm Kiefer. Talent takiego artysty wyznaczają dwa parametry: autentyczność przeżyć, uczuć, wzruszeń i uniesień stojących za jego sztuką oraz – nie mniej ważna – umiejętność wyhamowania przekazu na granicy patosu przegiętego, ocierającego się o śmieszność. To drugie wymaga ogromnego wyczucia i świetnego słuchu na niuanse znaczeń. Każdy artysta patetyczny tworzy prywatny katalog symboli i chwytów. Jego sztukę scala przejmująca atmosfera oraz wyraźny kierunek interpretacji.

Christian Boltanski należy do artystów patetycznych. Talent takiego artysty wyznaczają dwa parametry: autentyczność przeżyć, uczuć, wzruszeń i uniesień stojących za jego sztuką oraz – nie mniej ważna – umiejętność wyhamowania przekazu na granicy patosu przegiętego, ocierającego się o śmieszność. To drugie wymaga ogromnego wycucia i świetnego słuchu na niuanse znaczeń.

Sztuka patetyczna koncentruje się najczęściej wokół dramatu wojny i Holocaustu. Każdy z tych artystów przyjmuje inny sposób wyrażania pamięci oraz inną metodę postrzegania. Każdy z nich inaczej wyraża swój ból.

Christian Boltanski oparł swoją sztukę na kilku symbolach. Są to: nieostra fotografia twarzy, używane ubranie, skrzynka lub walizka oraz lampa z przytłumionym żółtym lub czerwonym światłem. Przyjął również kilka chwytów wizualnych. Generalną zasadą jest zwielokrotnianie elementów – mnóstwo twarzy, skrzyń, walizek lub ubrań. Sześć milionów ofiar wymaga zagęszczenia pamięci. Kolejnym chwytem jest budowanie instalacji w kształcie pomników śmierci, jakimi są piramidy, kaplice czy katakumby. Tłum twarzy, światło sugerujące słońce lub ogień, ubrania na zawsze opuszczone przez użytkowników i przesiąknięte stęchlizną – to wszystko nie wprost, ale nieuchronnie nakierowuje na wczuwanie się w ofiary. Dzieje się tak dzięki świetnemu rozegranemu patosu, który zostaje wyhamowany w odpowiednim momencie.

W twórczości Boltanskiego zdarzają się również prace niepatetyczne.

W 2008 roku na ścianach sąsiadujących ze sobą berlińskich budynków umieścił tabliczki z nazwiskami Żydów, którzy tam mieszkali, a w latach 40. zostali zamordowani w obozach koncentracyjnych. Nadał tej pracy tytuł *Stracony dom*; stracony przez tych, którzy zginęli, ale również przez tych, którzy tamtych stracili.

Boltanski podkreśla, że Holocaust to nie tylko niewyobrażalna krzywda tych, którzy zginęli. To również gigantyczna rana cywilizacyjna; wieczne poczucie winy i świadomość zła, które się w nas czai.

Izabella Gustowska

Każdy to ktoś

Najciekawszy kontekst dla sztuki Christiana Boltanskiego znalazłam nie w erudycyjnych komentarzach krytyków, ale w licznych wywiadach, których udzielił. Tam właśnie ujawnił się ciekawy i niejednoznaczny obraz artysty. Człowieka pełnego intelektualnej refleksji nad życiem, czasem, pamięcią, a równocześnie ironisty, dowcipnego „gawędziarza” bawiącego się prawdą, której prawdziwości nigdy nie możemy być pewni. Zapytany w jednym z wywiadów o to, jaka jest rola sztuki w postutopijnym świecie, Boltanski odpowiedział: „Artysta nie ma na nic bezpośredniego wpływu. Może tylko zadawać pytania i budzić uczucia. Sztuka – sztuka zawsze jest świadkiem, czasem nawet świadkiem wydarzeń, które dopiero mają się zdarzyć”.

Agnieszka Taborska

Chwila w Wawie

Z Christianem Boltanskim i Marcinem Giżyckim spędziliśmy w Warszawie kilka dni we wrześniu 2001 roku. Jesień była, jak to w tamtych czasach, chłodna i przenikliwa. Przybysze z „Zachodu” wprawiali nas w zdumienie podszytymi wiatrem



Agnieszka Taborska rozmawia z Christianem Boltanskim, z kamerą Marcin Giżycki, wystawa *Revenir*, kuratorka Milada Slizirska, CSW Żanek Ujazdowski, 2001, fot. Mariusz Michalski, archiwum Milady Slizirskiej

Z naszych warszawskich włóczęg najgłębiej zapadł mi w pamięć moment, gdy na obdrapanej Próżnej – ku naszej panice – Christian wszedł na podwórko. Idąc obsikaną bramą, bez komentarza wskazał palcem na ścianę. Na złuszczonej, liszajowatej lamperii krzyczał antysemicki napis, do którego zrozumienia znajomość polskiego nie była potrzebna.

płaszczkami, kolorowymi szalikami, gołą głową i irracjonalnym pod tą szerokością geograficzną optymizmem. Na zdjęciach i w filmie Marcina spotykają się dwie rzeczywistości: paryżanin w niezobowiązującej marynarce i ja – w swetrze i jednak stylowej wełnianej kurtce z szerokimi klapami.

Boltanski miał wtedy w Wawie dwie wystawy: dużą, *Revenir*, w Centrum Sztuki Współczesnej i mniejszą, lecz równie ważną, *C.B. Jego życie, jego dzieło*, w Galerii Foksal. Miasto wypełniały bilbordy z jego *Świadkiem*: zbliżenie na czarno-białe zdjęcia intensywnie patrzących oczu.

Kiedy wieszał stare ubrania na Kantorowskich szkieletach i umieszczał w gablotach anonimowe zdjęcia, porwane samoloty wyrznięły w World Trade Center. Zaczął się nowy porządek rzeczy, ówczesny „nowy ład”. Terrorysty zabijali, wymachując ceramicznymi nożami. Ludzie skakali z okien, byle tylko przyspieszyć śmierć. Szymborska pisała wiersz inspirowany tym, co widzieliśmy na ekranie. Świat zastygł w oczekiwaniu trzeciej wojny.

Oglądając z niedowierzaniem telewizyjne relacje, Boltanski wspominał podobną atmosferę skostnienia czasu, kiedy miał wystawę w obleżonym Sarajewie. Wtedy też na otwarcie przyszły eleganckie panie i panowie, choć z nieba leciały bomby.

W połowie września w Wawie – trochę kojąc nerwy, trochę „korzystając z sytuacji” – krążyliśmy w trójkę po śródmieściu. Szukaliśmy śladów getta, pogrążeni w rozmowie i zadumie nad nieestetycznymi pozostałościami komunizmu w sklepowych witrynach przy placu Konstytucji.

Rozmawialiśmy też o rzeczach i ludziach dalekich od tu i teraz. Choćby o Rolandzie Toporze, który umarł – grubo przed czasem – cztery lata wcześniej. Między Rolandem i Christianem było wiele różnic i równie wiele podobieństw. Boltanski zwykł zamazywać fragmenty udzielonych przez siebie wywiadów (choć nie naszego!). W wydanym w 1969 roku w Amsterdamie *Topor Souvenir* Roland zamazał na czarno wszystko, od okładki do stopki redakcyjnej. W dwóch książkach o nim zacytowałam później słowa Christiana:

„Topora znałem od wieków, spotykaliśmy się głównie u Romana Cieślewicza. Łączą nas te same korzenie i podobny stosunek do tragizmu i komizmu. Bardzo go szanowałam, choć spieraliśmy się często, bo śmiał się z mojej sztuki, określanej jako konceptualna. Sam najwyżej cenił malarstwo i kpił z tak zwanej sztuki awangardowej, wedle niego naciąganej i snobistycznej. Zawsze jednak miałem wrażenie, że mimo swojej prześmiewczej natury chciał być traktowany jak prawdziwy, tradycyjny artysta. Był wielkim i niedocenionym malarzem, rysownikiem i pisarzem (nie mówiąc o aktorstwie czy świetnych programach telewizyjnych, jakie prowadził). Ludzie lubią wszystko szufladkować, toteż nie mogą zrozumieć, że można być jednocześnie humorystą i wybitnym twórcą. Byłem bardzo rozczarowany, że po śmierci Rolanda Centrum Pompidou nie zorganizowało jego retrospektywy i że tak mało pokazuje się jego prac w muzeach. Czekam, aż ktoś zrobi wystawę Redona, Kubina i Topora. Kubin i Topor – to twórcy równej klasy [...]”.

Pytałam o refleksje na temat Topora wiele osób, ale to, co powiedział Boltanski, wydaje mi się – po latach – szczególnie ważne.

Na półgodzinny film Marcina Giżyckiego *Boltanski w Warszawie. Notatnik złożyła się dokumentacja z naszych spacerów po MDM-ie, po Próżnej i placu Bohaterów Getta Warszawskiego oraz moja z Christianem rozmowa, nagrana w wieży CSW, w gabinecie dyrektora Wojciecha Krukowskiego. Fragmenty filmu znalazły się na wystawie *Coś nowego, nic pożyczonego, dużo niebieskiego* (2018), prezentującej w Zamku Ujazdowskim część kolekcji tej instytucji. Zapis naszych gawęd podczas wędrowania i filmowania, wydrukowany w 2003 roku w „Czasie Kultury” pod tytułem *Prawda nigdy nie jest prawdziwa*, przypomniał w zeszłym roku „Szum” online.*

Z warszawskich włóczęg najgłębiej zapadł mi w pamięć moment, gdy na obdrapanej Próżnej – ku naszej panice – Christian wszedł na podwórko. Idąc obiskaną bramą, bez komentarza wskazał palcem na ścianę. Na złuszczonej, liszajowatej lamperii krzychał antysemityczny napis, do którego zrozumienia znajomość polskiego nie była potrzebna.

Nie nawiązaliśmy do tego „epizodu” w rozmowie. Dużo za to mówiliśmy o tym, że w tkance miasta nie było żadnego śladu po granicach getta. Przynajmniej to się od czasu naszego spaceru zmieniło. I to jest jedyna dobra wiadomość.

Piotr Piotrowski

Ślady...

Swego czasu Milada Ślizińska opowiadała mi, że chodząc po Warszawie z Christianem Boltanskim, któremu przygotowywała wystawę w Centrum Sztuki Współczesnej, usłyszała, że artysta był wstrząśnięty nieobecnością w strukturze miasta pamięci getta, brakiem śladów największego i – jeżeli tak można powiedzieć – najbardziej tragicznego getta w Europie.

Miał on na myśli materialne ślady dawnej Warszawy, gdzie na niewielkiej przestrzeni skoncentrowanych zostało kilkaset tysięcy Żydów, z których przeważająca liczba została zamordowana. W istocie rzeczy, czy ktoś, kto przyjeżdża do tego miasta, po współczesnym układzie urbanistycznym może odtworzyć wojenne getto; chodząc po ulicach tego dużego miasta, może zrekonstruować w jego przestrzeni tragedię kilku tysięcy ludzi? Wiemy, dlaczego nie może. Wiemy też, że nie jest to

tylko zasługa nazistów, systematycznie niszczących to miasto, ale też po części nas, Polaków, którzyśmy dużym wysiłkiem odbudowali je z gruzów, zatracając – po części z konieczności, po części z innych powodów – jego przedwojenny charakter, gubiąc jego tradycyjne układy przestrzenne, kulturowe i polityczne, naruszając zapisaną w przestrzeni miasta jego historię, w tym także eliminując z jego urbanistycznej pamięci ślady getta. Nie miejsce tu, aby dyskutować historyczne przyczyny takich decyzji urbanistów. Z całą pewnością były one bardzo skomplikowane. Wynikały po części z warunków materialnych, a więc całkowitej eliminacji substancji architektonicznej, po części z ambicji architektów, po części z przesłanek ideologicznych i politycznych. Zapewne taki materialny ślad przeszłości nie pozwala zapomnieć. Jeżeli zaś przyjąć proponowaną przez Franka Ankersmita, a opartą na Freudowskim rozróżnieniu melancholii i żałoby interpretację pamięci Holocaustu jako pewnego rodzaju konieczności „choroby, psychicznej dolegliwości, na którą nigdy nie możemy przestać cierpieć”, a więc melancholii, to można powiedzieć, że tego rodzaju postawa wobec przeszłości z całą pewnością obca była tym, którzy od-budowali to duże miasto, świadka i miejsce Zagłady. Im co najwyżej bliska jest tzw. tablica pamiątkowa lub pomnik, który, jak wiadomo, powstał. Ta forma upamiętnienia nie ma jednak wiele wspólnego z pamięcią, a już na pewno nie z melancholią, a więc bolesną pamięcią. Jak pisze niekwestionowany znawca problematyki, James Young, taka forma „upamiętnienia” zwalnia z obowiązku pamiętania, służy zapomnianiu, jest pewnego rodzaju alibi, służącym wyparciu odpowiedzialności za przeszłość.

Każda zewnętrzna forma pamięci (pomniki i inne realizacje) może być kojarzona – odwołując się znów do terminologii Freudowskiej – bardziej z żałobą (stąd pomniki nagrobne) niż z melancholią, która nie potrzebuje zewnętrznych form, aby pamiętać, gdyż pamięć zawarta jest wewnątrz, jest immanentną częścią niezabliźniającej się rany. Jeżeli decyzje władz PRL dotyczące zatarcia warszawskiej urbanistyki getta i jednoczesnego wybudowania pomnika Bohaterów Getta (heroizacji zbiorowego oporu) bliskie były pracy żałoby, to melancholia, jako postawa definiująca pamięć Holocaustu, bliska jest Boltanskiemu, który swoją sztuką dopomina się o *par excellence* „melancholijny” stosunek do przeszłości, w tym do pamięci Zagłady.

Jeżeli decyzje władz PRL dotyczące zatarcia warszawskiej urbanistyki getta i jednoczesnego wybudowania pomnika Bohaterów Getta bliskie były pracy żałoby, to melancholia, jako postawa definiująca pamięć Holocaustu, bliska jest Boltanskiemu, który swoją sztuką dopomina się o *par excellence* „melancholijny” stosunek do przeszłości, w tym do pamięci Zagłady.

Czy jednak spacerujący po ulicach z Miladą Ślizińską artysta nie odnalazł w mieście śladów tragicznej przeszłości, czy nie spojrzął na jego ulice melancholijnymi oczami tego, który pamięta, który buduje pamięć trwalszą niż wystawiane przez administracyjne i polityczne instytucje władzy pomniki? Sądzę, że sugerowana na wstępie odpowiedź była zbyt pośpieszna. Zanim odpowiemy na to pytanie, zadajmy jednak inne: co to właściwie jest „ślad”, czym jest to pojęcie i jakie kryje możliwości interpretacji nie tylko warszawskiego spaceru artysty, ale też jego sztuki, a przynajmniej tego, co w ramach jego wystawy w Warszawie się pojawiło? Wyciągając wniosek z tego, co o „śladzie” pisze Jacques Derrida, możemy powiedzieć, że ślad nie musi albo wręcz nie może być materialny; ślad nie jest „obecnością”. On nawet nie jest. Jego nie-istnienie zapisało się w pamięci między tym, co jest, a tym, co wiemy, że było tym, co pamiętamy. W ten sposób rozumiany ślad jest przeciwieństwem pomnika, który nie

CHRISTIAN BOLTANSKI

REVENIR



Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
Warszawa 15.09-11.11.2001



Ci ludzie żyli w Warszawie w roku 1937. Jeśli ich rozpoznasz, skontaktuj się z nami.

tylko jest, ale wręcz narzuca swoją obecność otoczeniu, stanowi materialną interwencję w niematerializowaną pamięć. Całe więc miasto, cała poddana lekturze przestrzeń miasta widziana i rozumiana przez nas na sposób „melancholijny”, jako nie-istniejący ślad, mówi nam o przeszłości, której nie możemy ani dotknąć, ani zobaczyć. My wiemy, że ona tu jest, ale na inny sposób niż są kamienie i cegły, o sztucznych, „żałobnych” pomnikach nie wspominając. Co więcej, można jej doświadczyć – ale nie przez dotyk, raczej zagłębiając się w nie-materialności miasta, spacerując po jego ulicach, innych ulicach, noszących w sobie ślady tamtych, pierwotnych, zatartych śladów. Tak właśnie, wydaje mi się, spacerował wraz z Miladą Śliżińską po Warszawie Christian Boltanski – dziwiąc się brakowi materialnej substancji świadczącej o przeszłości, w istocie rzeczy odnajdywał, czy raczej doświadczał śladów getta i Zagłady. Efektem tego spaceru było zamieszczenie w wielu miejscach dużych plansz z powiększonymi fotografiami oczu. Te oczy wpatrywały się w to, czego nie można dojrzeć, a co jednak można odnaleźć, wypatrywały śladów, które nie-są, nie należą do materialnego horyzontu miasta, ale których nie-obecność to miasto konstituuje w naszej pamięci. Wpatrując się oczami Boltanskiego we współczesną Warszawę, można powiedzieć jeszcze inaczej: to miasto zagubiło napięcie między materialną substancją, jako historycznym świadectwem tragicznej historii, a nią samą, historycznym procesem, którego udziałem była masowa eksterminacja mieszkających tam Żydów. Chciałoby się rzec – do pewnego stopnia znów za nieco swobodnie cytowanym Derridą – że znikło ono bez śladu. Oczy Boltanskiego więc wypatrują „jedynie” śladu owych śladów. Plansze z oczami zainstalowane zostały w Warszawie bardzo często na tle nowej, powojennej architektury, dość nędznej, tandetnej, budowanej metodą prefabrykatów, którą szczylicili się budowniczości osiedli i blokowisk komunistycznej Europy. Te oczy nie zdradzają jednak żadnego zainteresowania tą architekturą. Ignorują otoczenie, ignorują nędzę i tandetę tego, co wybudowano na gruzach getta. Przenikają przez nią, wpatrując się jakby „w coś innego”. To są bardzo skupione oczy, poważne, pełne spokojnej zadumy. Nie są to oczy świadków tamtego czasu. Tamten czas bowiem nie ma świadków, nawet gdy wciąż żyją ci, którzy widzieli ludobójstwo „na własne oczy”. Oczy Boltanskiego wpatrują się w to, czego nie ma, co nie może się uobecnić, co nie może przybrać żadnej postaci, co jednak jest niezbędne, aby zrozumieć, czym jest miasto, w którym dokonywała się Zagłada, w którym nie zachowały się materialne ślady największego getta Europy.

Ludwik Lewin

Boltanskiego wyrwa w ludzkości

Z Christianem Boltanskim rozmawiałem w roku 2011 przed Biennale w Wenecji, na którym, pod tytułem *Chance* (szansa, szczęście), pokazywał zdjęcia polskich niemowlaków wycięte z ogłoszeń „Gazety Stołecznej” i fotografie Szwajcarów zamieszczone przy nekrologach prasowych.

W pewnym momencie zapytałem go o żydostwo. Odpowiedział mi, że niewiele wie na ten temat, a jego wiedza ogranicza się do znajomości żydowskiej kuchni wschodnioeuropejskiej. A to dlatego, że jego ojciec, Żyd z Odessy, ożenił się z Korysyką, która w ogóle nie umiała gotować. „Nauczyła się od babci i dlatego znam się na rosoli z pierożkami, siekanej wątróbce i rybie faszerowanej, ale to już koniec mego judaistycznego wykształcenia” – odpowiedział.

Ta anegdota to w jakimś sensie motto sztuki Boltanskiego. Artyście chodzi o jednoczesne utrzymanie dystansu wobec swej sztuki, jak i przystawanie do niej.

To prawda, Christian, syn korysykańskiej pisarki i lekarza urodzonego nad Morzem Czarnym, nic nie wiedział nie tylko o ukraińskim porcie, ale również o Korysycy, na którą nigdy nie dotarł. Jak mi wtedy powiedział, „każdy człowiek ma swój kraj realny i kraj wyśniony. Moim krajem realnym jest Francja, tu się urodziłem, tutaj mieszkam. Moim krajem wyśnionym jest Polska. Oczywiście to wybór”.



Ludwik Lewin nagrywa wywiad z Christianem Boltanskim pracownia Christiana Boltanskiego, Paryż, 2011, fot. Artur Mejka

To wybór uzasadniony tym, że – jak zażartował – Polska jest jedynym krajem, gdzie jego nazwisko brzmi mniej więcej normalnie. Nie powiedział, że jest to miejsce, w którym dokonała się Zagłada.

Rozmawialiśmy rok po jego instalacji w paryskim Grand Palais, gdzie dwa dźwigi przerzucały ubrania z jednego stosu na drugi. To pseudosortowanie nie pozostawiało żadnych wątpliwości – jesteśmy w Auschwitz i jednocześnie we wszystkich miejscach żydowskiej kaźni.

Przypominając sobie jego poprzednie wystawy i instalacje, nie mogłem zrozumieć, dlaczego dopiero teraz uderzyło mnie to z jasnością błyskawicy. I doszedłem do wniosku, że to właśnie ze względu na jego dążność do zachowania dystansu i jednocześnie chęć przystawania do swych prac. Których, jak mówił w rozmowie z dyrektorem Centre Pompidou, nigdy ze sobą nie identyfikował.

Mówił to, dodając, że artysta ma lustro zamiast twarzy i dlatego sztuka staje się narracją o innych, o tych odbitych.

Ale – myślałem, słuchając – to lustro to nie lustro, to wyrwa, wyrwa w ludzkości, którą inną wyrwą zapewnia Boltanski.

W tym samym procesie uczestniczą zdjęcia oprawców i ofiar z wystawy *Menschlich* w Akwizgranie, nagrania bijących serc polskich dzieci odesłane na japońską wyspę Teshima i fruwające w nawie Grand Palais ubrania.

Dopiero na rok przed śmiercią artysta przyznał: „Szoa naznaczyło całe moje życie. Nie wiem, czy można pracować nad Szoa, myślę, że to niemożliwe [...], ale cała moja twórczość ma na sobie piętno Szoa”.

A gdzie indziej, tłumacząc swe prace, powiedział: „W mojej sztuce nie ma odpowiedzi, są tylko pytania. Nienawidzę odpowiedzi”. I trudno tu nie odnaleźć echa Kafkowskiego: „Zdaje egzamin, kto nie odpowiada na pytania”.

Marek Szczęsny, wybitny polski malarz pracujący w Paryżu, zwrócił mi uwagę na pewne aspekty sztuki Boltanskiego, które wystarczają do tego, by ulokować go w czołówce artystów współczesnych. W spolityzowanej do niemożliwości Francji,

szczególnie przed Majem '68, bardzo mało było sztuki politycznej. Studencka rewolucja zapełniła – choć nie na długo – ten brak. To jednak Boltanski, jako jeden z nielicznych, na stałe wprowadził polityczność do swej pracy.

Przed nim – jesteśmy w późnych latach 60. – nikt nie wpadł na pomysł, by jako element strukturalny dzieła wprowadzić pamiątkowe fotografie, żarówki czy blaszane pudełka z ukrytą w nich pamięcią życia i pamięcią historii.

Jaromir Jedliński

Boltanski – pamiątki

Sztuka Christiana Boltanskiego uobecniana była w Polsce parokrotnie. Gdy na początku 2008 roku zorganizowaliśmy w Galerii Foksal jego prezentację multimedialną *Serce* – projekcję wizerunków artysty w różnym wieku – towarzyszył jej dźwięk bicia serca samego Boltanskiego. Czułem wtedy, że mocno zbliżyliśmy się do Christiana, weszliśmy wręcz w sferę jego intymności. Jego bliskość i serdeczność odczułem nie tylko ten jeden raz.

Artysta gromadził zapisy tętna wielu innych osób w stworzonym przez siebie *Archiwum serc*. Jak gdyby utopijnie wierzył w możliwość uchronienia się przed utratą. A przynajmniej chciał wierzyć w zachowanie śladów życia – czasem jego zapisów (w dźwięku, w obrazie fotograficznym, a choćby i w tablicy czy etykietce z nazwiskiem), czasem zaledwie „dowodów rzeczowych” przeszłych istnień. Uważał przy tym, że myślenie utopijne jest fundamentem tworzenia artystycznego. Zaraz po zamachach w Ameryce z września 2001 roku powiedział, że wnet może nadejść trudniejszy czas dla artystów; że w życiu zbiorowym utopia zostanie zarzucona na rzecz doraźnych, praktycznych rozwiązań.

Gdy na rok 2012 przygotowywałem dla The Israel Museum w Jerozolimie wystawę *Beuys i Kantor. Pamięć*, korespondowałem z Boltanskim – pomny podziwu, jakim Christian darzył teatr Tadeusza Kantora (i nie zapominając o admiracji, jaką miał też wobec malarstwa Marii Stangret-Kantor) – na temat tego przedsięwzięcia. Zaraz po pierwszym z mej strony sygnale o zamiarze skonfrontowania dokonań Kantora i Beuysa Christian napisał do mnie: „Wspaniała idea, aż dziw, że wcześniej nikt tego nie zrobił”. Jego uważność i respekt wobec dokonań innych były wyjątkowe, a dlań naturalne.

Boltanski, ten artysta pamięci, nie tylko uczynił z pamiętania treść swojej sztuki – pamięć albo też odpominanie przeszłości towarzyszyło mu stale. Przy okazji wspomnianej wystawy w Galerii Foksal w 2008 roku miało miejsce spotkanie w stołecznym Biurze Informacji Kulturalnej przy placu Konstytucji. Boltanski w pewnym momencie powiódł ręką przez panoramę tego fragmentu Warszawy, o ciężkiej obecnie zabudowie, i powiedział z wyraźnym przejęciem: „Tu nic nie było po drugiej wojnie światowej, pustynia i ruiny”.

W takim też zniszczonym – i wtedy, w 2008 roku, wciąż zdewastowanym – budynku Reduty (dawnego Banku Polskiego, ważnego ogniska oporu w czasie Powstania Warszawskiego) Christian Boltanski zrealizował pod egidą Galerii Foksal

Boltanski unikał egzaltacji. Ale spraw wzniosłych przecież wciąż się imał. W wielu swoich realizacjach z maestrią posługiwał się powtarzalnością, z refrenu niejako czyniąc motyw przewodni, jakby wierzył w możliwość powrotu, powtórki. Ten spektakl utkany był z półprzejrzystych zasłon, dźwięków, a także – i zwłaszcza – z melancholii oraz pokrewnej jej nieokreślonej nostalgii.



niezwykle przejmujący wielosegmentowy spektakl przestrzenno-muzyczny, zatytułowany *Póki my żyjemy...* Znowuż materializował pamięć – jednostkową i zbiorową. Narodową, można by rzec, chociaż Christian unikał egzaltacji. Ale spraw wzniosłych przecież wciąż się imał. I w tym dziele, jak w wielu swoich realizacjach, z maestrią posługiwał się powtarzalnością, z refrenu niejako czyniąc motyw przewodni, jakby wierzył w możliwość powrotu, powtórki. Ten spektakl utkany był z półprzejrzystych zasłon, dźwięków, widmowej obecności ludzi w na wpół zrujnowanej zimnej przestrzeni, a także – i zwłaszcza – z melancholii oraz pokrewnej jej nieokreślonej nostalgii.

Czy to w pokoiku Galerii Foksal, czy w bezkresie Grand Palais owoce pracy Christiana Boltanskiego pozostawały tyleż monumentalne, co wysublimowane. Były i powszechne, i personalne. Jego sztuka i osobowość miały charakter mozaikowy. Taka jest też moja pamięć o nim.



Christian Boltanski, *Przbywszy (hommage dla Magdaleny Abakanowicz i Tadeusza Kantora)*, 2001
fragment wystawy *Revenir*, kuratorka Miłada Szlzińska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2001
fot. Marcin Michałowski Mediateka Ujazdowski

Magdalena Abakanowicz

Christian Boltanski

Jest tak, jak na fotografiach, których używasz: przeciwności łączą, podobieństwa wprowadziłyby zamęt. Metaforyczny język sztuki istniał, nim język mówiony został sformułowany. To on służył szukaniu porozumienia z nieznanymi siłami, z rozumem uniwersalnym. Planetę dzieliły miejsca znaczeń wyjątkowych. Niewiele zmieniły miliony lat. Przeludnienie jest równie niepojęte człowiekowi jak pustka. I pozostań lęk i tajemnica. Przestrzenie znaczeń wyjątkowych, które tworzysz w różnych miejscach świata, przekazują jak w przeszłości prawdy, których nie mogłyby wyrazić słowa. Pojedyncze figury i tłumy, te utrwalone na fotografiach, są bardziej realne od tych prawdziwych. Zamiast ich ciał jesteśmy wobec kawałków papieru, które informują o ciałach, o twarzach, o oczach w tych twarzach. Rzeczywistość obnażona, poruszająca. Krzyk naszego lęku.

Anna Bohdziewicz

Dotknąć artysty

Christian Boltanski. Dla mnie artysta trochę mityczny. Ale właściwie dlaczego? Może dlatego, że widziałam „na żywo” tak mało jego prac. Znam je głównie z opisów, z czasopism i książek. Z tekstów Urszuli Czartoryskiej. Twarze. Dużo różnych twarzy. I często światła. Coś bardzo bliskiego nam wszystkim. Coś bardzo mi bliskiego. Od dzieciństwa fascynują mnie twarze ludzkie. Mając sześć czy siedem lat, chciałam nawet narysować portrety wszystkich ludzi na świecie.

Nagle dowiaduję się, że ten mit przyjeżdża do Warszawy. Duża wystawa w CSW i spotkanie z artystą w przeddzień otwarcia wystawy. Mówi o sobie mało. Zwięzłymi zdaniem. Więcej o swojej pracy. Proza pracy artystycznej: żeby puszki po ciasteczkach dobrze i szybko rdzewiały, artysta siusia na nie, ale odkąd potrzebuje ich więcej, dużo więcej, polewa je coca-colą. Znak czasu? Co jeszcze? Pali fajkę. Siedzę w pierwszym rzędzie, żeby zrobić jakieś zdjęcia i czuję ten zapach, tak rzadki dzisiaj. Zapach tytoniu do fajki, zapach, którym przesiąknięte było całe moje dzieciństwo. Spotkanie w CSW odbywa się 13 września 2001 roku. Coś się stało, ale jeszcze nie wiemy, co naprawdę... Słyszę (podśłuchuję), jak artysta mówi do kogoś: „Ale po co budować budynki na 110 piętér. Trzeba być szalonym, żeby...”. Chciałabym spytać go, czy „widzi” już te kilka tysięcy twarzy *des Américains morts...* Ale nie odważam się sformułować pytania w ten sposób i pytam dość głupawo, odpowiedź też jakaś wykrętna. W sobotę „Gazeta Wyborcza” publikuje na pierwszej stronie zbiór zdjęć kilkunastu ofiar z WTC. Wygląda to zupełnie jak reprodukcja jakiejś pracy Boltanskiego. Czy to dobrze, czy źle, kiedy życie potrafi za nas, artystów, „wyprodukować” nasze dzieło? Czy jesteśmy jeszcze potrzebni? Na wystawie, po której oprowadza nas sam artysta, na prośbę Andy Rottenberg robię mu parę zdjęć. Dość bezceremonialnie ustawiam go między dwoma dziełami i proszę, żeby patrzył na mnie, prosto w obiektyw. Pstryk, pstryk. Jest bardzo ciemno, nie wiem, czy w ogóle coś z tego wyjdzie, muszę użyć flesza, chociaż tak tego nie lubię. Następnego dnia na bankiecie po otwarciu wystawy daję artyście wydruk z komputera. Nie patrząc na niego. Pyta: „Czy wyglądam na zdjęciu jak Newman? Bo tylko takie zdjęcie jest dobre, na którym wyglądam jak Paul Newman”. I opowiada mi dłuższą historię, jak to jakiś magazyn niemiecki ściągnął specjalnie z USA osobistego fotografa Paula Newmana, żeby zrobił portrety Christianowi Boltanskiemu. Zdjęcia wyszły źle. Więc w końcu magazyn zamieścił zdjęcie Newmana z podpisem „udany portret Boltanskiego” i zdjęcie samego Boltanskiego, autorstwa tegoż fotografa, z podpisem „nieudany portret Christiana Boltanskiego”. Jestem całkiem zbита z tropu, bo wydaje mi się, że na moim zdjęciu Boltanski w niczym nie przypomina Paula

Newmana (skądinąd mojego ulubionego aktora... ach, te niebieskie oczy w niezapomnianym filmie *Ruchomy cel*, byłam na nim chyba z dziesięć razy)... A poza tym, po co w ogóle miałby być podobny do Newmana, przecież jego twarz jest o wiele bardziej interesująca. „Wprost” zamieszcza moje zdjęcie. Drukują małe, tak umieszczone na rozkładówce, że sprawia wrażenie dwóch oddzielnych zdjęć, na dodatek podpisane „Christian Boltanski w Galerii Foksal”. Jeszcze jeden obrazek do zagmatwanego życiorysu artysty, który on sam też często specjalnie gmatwa.

Sarmen Beglarian

„Mów do mnie Christian”

W 2007 roku Katarzyna Wydra, producentka Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie, zaprosiła świeżo upieczonych kuratorów po studiach na Uniwersytecie Jagiellońskim – mnie i Katarzynę Burzę – do współpracy przy realizacji wystawy sztuki współczesnej w ramach tegoż festiwalu.

Na miejsce realizacji wybraliśmy Fabrykę Schindlera w Krakowie. Tytuł wystawy wymyśliśmy, zainspirowani wierszem Cali Gurewicza *Pamięć tej chwili z odległości lat, które minęły* z tomu *Poezje nowohebrajskie*.

Wystawa w Fabryce Schindlera była debiutem dwójki kuratorów snujących plany pokazywania prac nie tylko młodych artystek i artystów, ale też gwiazd – polskich i światowych. W 2007 roku pracowałem w Galerii Piotra Nowickiego, gdzie wraz z Michałem Jachną umówiłem się na spotkanie z Angeliką Markul, artystką urodzoną w Polsce i mieszkającą we Francji. Zaciekawiony pracami Angeliki, od razu zaproponowałem jej udział w krakowskiej wystawie. Opowiadałem o miejscu ekspozycji, zaznaczając, że wybór dzieł nie jest jeszcze w pełni dokonany, że idealnie byłoby pokazać prace Mirosława Bałki, Tadeusza Kantora czy Christiana Boltanskiego – artystów, którzy w swoich pracach odnoszą się do tematu pamięci.

Markul, zaintrygowana, zapytała, o jakiej pracy Boltanskiego myślę. Opowiedziałem, że o instalacji *Duchy Odessy*, którą widziałem na I Moskiewskim Biennale Sztuki Współczesnej w 2005 roku. W środku wielkiej kamienicy, na wysokości kilku pięter rozpościerała się niekończąca się pustka. W gigantycznych dziurach wykrojonych w podłodze każdego piętra zainstalowane były płaszcze i żarówki. Monumentalne dzieło oglądało się, chodząc po pozostałej podłodze trzymającej się ścian budynku.

Towarzyszący opowieści uśmiech Angeliki i Michała zrozumiałem dopiero po tym, jak artystka powiedziała, że pracuje także jako asystentka Boltanskiego i często pomaga mu instalować jego prace. Ostatecznie na wystawie w Krakowie pokazaliśmy piękną instalację Boltanskiego *Les témoins*, którą z kilkuset płaszczy i żarówek heroicznie utkała Angelika (równolegle montując własne prace). Udało się nam pozyskać także pracę Mirosława Bałki z kolekcji Grażyny Kulczyk oraz pracę Tadeusza Kantora z kolekcji Andrzeja Starmacha, który słysząc o temacie i miejscu wystawy, wydał rzeźbę, nie chcąc za nią nawet pokwitowania.

Wystawa trwała jedynie osiem dni, Boltanskiemu nie udało się przyjechać ani na instalację swojej pracy, której realizację kontrolował i konsultował przez Skype'a, ani na samą wystawę. Artysta w tym samym czasie realizował instalację w Nowym Jorku, przez co do Krakowa niestety nie udało mu się przybyć. Zaintrygowany dokumentacją fotograficzną i filmową, przekazał nam jednak prośbę – jeżeli uda się nam zatrzymać zainstalowaną pracę w przeznaczonych jej przestrzeni, chciałby specjalnie przyjechać do Krakowa i zobaczyć ją na żywo.

Katarzyna Wydra, producentka wystawy, dokonała niemożliwego. Po zakończeniu wystawy instalacja została na swoim miejscu – do sali w Fabryce Schindlera zostały wstawione drzwi, które zamknięto na kłódkę.

Spotkaliśmy się w Krakowie miesiąc później, przed bramą do Fabryki. Szliśmy przez pustą halę, gdzie na końcu drogi, na piętrze, za tymczasowymi drzwiami,

w zaciemnionej przestrzeni wciąż wisiły płaszcze i żarówki. Przestrzeń była szczególna – przez podłogę z desek sączyły się promienie światła słonecznego, mieszając się ze światłem żarzących się żarówek.

Christian Boltanski wraz z kilkoma przyjaciółmi przeszedł do końca sali i wrócił. Wzruszony, zapytał: „Dlaczego ja? Dlaczego wybrałeś moją instalację?”.

Odpowiedziałem zgodnie z prawdą, że gdy wszedłem do tej sali, jedynym skojarzeniem, jakie mi się nasunęło, była jego instalacja widziana w innym kształcie kilkanaście miesięcy wcześniej. Boltanski odpowiedział: „Mów do mnie Christian”. Po czym dodał: „To najlepiej pokazana moja instalacja. Jeśli kiedykolwiek będziesz chciał pokazać którąkolwiek z moich prac, masz już zgodę!”.

Oczywiście ogromną zasługę w poznaniu z Christianem Boltanskim, jak i realizacji instalacji miała Angelika Markul, wówczas asystentka, a w późniejszych latach – partnerka artysty.

Niestety, wraz z pojawieniem się nowego bytu muzealnego – MOCAK-u – stara hala z odrapanymi ścianami zniknęła razem z niezwykłą instalacją Boltanskiego. Mimo wysiłku Krystyny Zachwatowicz i innych osobistości w Krakowie nie znalazło się miejsce dla dzieła, które w wyjątkowy sposób akcentowało pamięć i niepamięć, przypominając o polskich Żydach – dawnych mieszkańcach Krakowa, których ogromnej większości nikt nie uratował przed Zagładą.

Podczas spotkań z Christianem w Paryżu i Wenecji nieraz rozmawialiśmy o jego pięknym pomysle na realizację innej instalacji na terenie getta warszawskiego. Niestety, nie dane już nam będzie zobaczyć efektu jego spektakularnego myślenia.

Christian był niezwykle przyjacielski i nie przywiązywał wagi do konwensów – w trakcie oprowadzania po swojej wystawie w Wenecji, widząc naszą grupę,



CHRISTIAN BOLTANSKI 1944–2021

porzucił francuskiego ministra kultury, by oprowadzić nas. Razem z Angeliką Markul dzwonił nagle, na zmianę opowiadając o nowych pracach, które właśnie zrealizowali w Japonii czy Australii. Pamiętam jego uśmiech i żarty, jego i Piotra Nowickiego kontropowieści o swoich babciach, ich brylantach i Odessie. Pamiętam jego radość życia i radość z przyjaciół, niezwykłą czułość i miłość do Angeliki.

Andrzej Turowski

[...]

Z Christianem Boltanskim spotykałem się wielokrotnie. Po raz pierwszy w Paryżu gdzieś w połowie lat 70. Pamiętam też długie nocne rozmowy w moim warszawskim mieszkaniu w 1978 roku w czasie jego wystawy w Foksalu. Była też z nami Annette Messenger. Gdy w 1984 roku przyjechałem na stałe do Francji, Christian był jednym z pierwszych, który otwarcie i gorąco mnie przywitał. Kiedyś zrobiłem z nim nieopublikowany wywiad. Dziś pozostały z tamtej rozmowy krótkie notatki i pełne emocji wspomnienie.

„Andrzej Turowski: W Polsce miałem dwa razy bezpośredni kontakt z twoimi wystawami. Wcześniejsza, z 1978 roku była w Galerii Foksal i nazywała się *Les images stimuli*, a później wystawiałeś w 1995 roku z okazji zbiorowej manifestacji *Gdzie jest brat twój, Abel?* w Zachęcie.

Christian Boltanski: *Les images stimuli* nie były związane z kontekstem polskim. Uważam, że artysta musi stworzyć taką sytuację, w której, kiedy coś pokazuje, ludzie powiedzą: «Ależ tak, oczywiście, ja to znam». Do obrazów z wystawy *Les images stimuli* poszukiwałem przedmiotów, które miał i znał każdy z nas, każde dziecko, niczym mała Madelaine z Prousta. Każdy miał takiego lizaka i mówił: «Ależ to mój lizak, dobrze pamiętam!». Zawsze usiłuję posłużyć się powszechnie znanymi przedmiotami. Często używałem zwykłych, sześciennych pudełek po ciasteczkach. W naturalny sposób wydają się one formą sztuki minimal. Każde niemal dziecko w Europie miało pudełko, w którym trzymało swe skarby: to sejf dziecka lub sejf biedaka. Miejsce bezpieczne, choć to bezpieczeństwo jest śmiechu warte. [...] Druga praca, z 1995 roku odnosiła się do Holocaustu. Bardzo dawno, w Stanach Zjednoczonych, przy autostradach oglądałem lustra zawieszane nad umywalkami. Myjąc ręce (higiena), widziało się na nich napis: «Czy chcesz, aby tak wyglądała przyszła ofiara wypadku na autostradzie?». Jako ostrzeżenie był to przekaz rzeczywiście bardzo skuteczny, ponieważ każdy widział się w lustrze i każdy był potencjalną ofiarą wypadku samochodowego. Na wystawie w Zachęcie przy pomocy słów i luster chciałem powiedzieć, że może faktycznie jesteśmy przyszłymi ofiarami rasizmu. Rasizm może dotyczyć dowolnych osób: tych z wąsami i bez, fryzjerów i pisarzy, kogokolwiek... Był to jakby spektakl teatralny o tym problemie. Tworząc sztukę przeznaczoną dla Warszawy, zastanawiam się, jak w tym mieście można mówić o Holocaustie. Tym razem odwołałem się do pamięci i przypomnienia. Chciałbym za wszelką cenę uniknąć pokazywania zdjęć z getta. Wydają mi się one zbyt mocno naznaczone. Dlatego sięgnąłem po fotografie żydowskich drużyn sportowych z lat 30. Przedstawieni są na nich zupełnie przeciętni ludzie. Kiedy ich oglądasz, wyglądają tak samo jak jacyś Polacy czy Węgrzy. Na podstawie tych zdjęć wykonałem szereg anonsów w formie plakietek do rozlepiania na ulicach Warszawy i opublikowania w prasie z pytaniem: «Jeśli rozpoznasz tę osobę, która mieszkała w Warszawie w 1935 roku, napisz do mnie». Robiąc tę pracę, chciałem powiedzieć młodemu pokoleniu Polaków o tym, iż ci ludzie zniknęli właśnie stąd, chciałem zapytać: «Co zrobiliście z waszymi Żydami?». Byli tutaj, mieszkali na waszej ulicy, a dziś ich nie ma. Co się stało? To jest pytanie, które chcę zadać: «Co tutaj się stało?»».



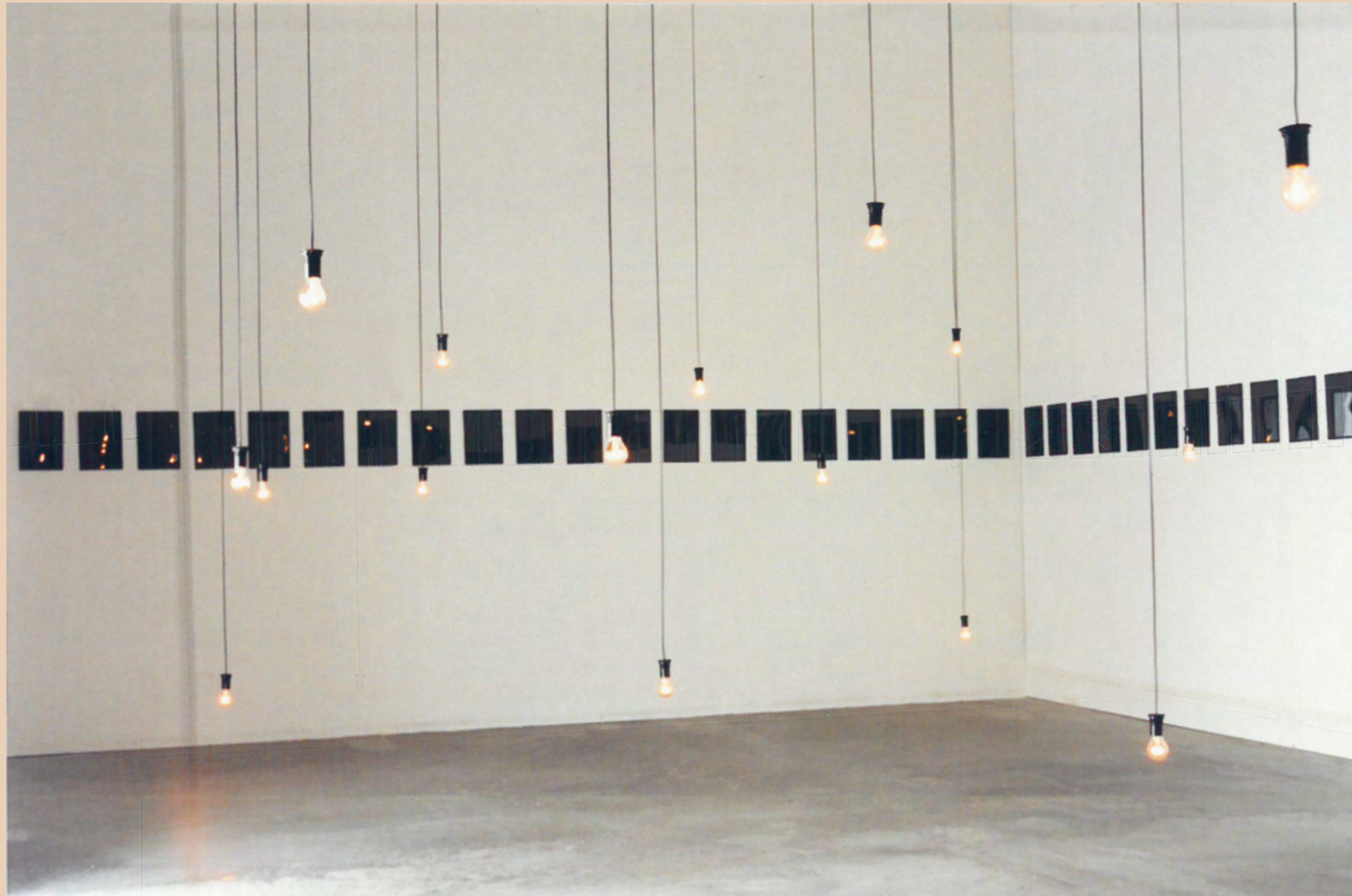
Lech Stangret

Maria Stangret w „dialogu” z Christianem Boltanskim

Kiedy Olle Granath organizował w Moderna Museet w Sztokholmie wystawę *Dialog*, Maria Stangret zaprosiła do swojej części ekspozycji Christiana Boltanskiego. Koncepcja sztokholmskiego pokazu polegała na prezentacji dzieł ośmiorga polskich artystów, którzy mieli wystawiać swoje prace we wspólnej przestrzeni z dziełami zaproszonych przez nich twórców spoza Polski. W katalogu towarzyszącym temu projektowi, zrealizowanemu na przełomie września i października 1985 roku, zamieszczone zostały między innymi uzasadnienia wyborów polskich artystów.

Dla Marii Stangret jednym z ważnych powodów wystosowania zaproszenia była po prostu znajomość z Christianem Boltanskim. Spotkali się przy okazji wystawy Christiana w Galerii Foksal w 1978 roku. Oboje byli już wtedy twórcami dojrzałymi, mającymi za sobą czas niepokoju i poszukiwania artystycznej strategii. Poznając wzajemnie swoje dokonania, niezwykle wysoko je oceniali. Christian nie ukrywał, że malarstwo Marii jest mu bliższe niż jej męża.

Niewątpliwie głębokich paraleli łączących twórczość Marii Stangret ze sztuką Christiana Boltanskiego można znaleźć mnóstwo, ale dla nich samych największą radością była przyjemność rozmowy. Tych rozmów w sumie było niewiele, zaledwie kilka, ale były na tyle istotne, że Maria doskonale je pamiętała. Bynajmniej nie były to poważne, teoretyczne dyskusje, ale swobodne, pełne humoru wymiany zdań.



Artystka wspominała, iż najbliższą jej malarstwu jest definicja kreacji dzieła, jaką przytoczył Boltanski, porównując ją do napadu na bank. „Albo się uda i zgarniemy 20 milionów franków – cytowała – albo nie i zarobimy 20 lat odsiadki”. Nie pokrewieństwa formalne czy ideologiczne, ale sentyment do ryzyka, ironię podszytą szyderstwem, skłonność do niebezpieczeństwa wymieniała w sztokholmskim katalogu jako cechy, które dzieliła z Boltanskim. Nade wszystko ceniła jednak jego poczucie humoru. Uważała, że Christian posiadał prawdziwy sens humoru, humoru autentycznego, dającego nam możliwość obrony przed różnymi niebezpieczeństwami, tragediami, cierpieniami, humoru decydującego o duchu wolności żyjącym w człowieku.

Boltanski przywiązywał wielką wagę do spotkań i rozmów. Podkreślał w jednym z wywiadów: „Bardzo wierzę w słowo, w przyjemność rozmowy”.

Maria Stangret była starsza od Christiana Boltanskiego o 15 lat. Odeszła w maju 2020 roku. Christian niewiele ponad rok później. Ich „dialog” będzie się teraz odbywał już bez ich fizycznego udziału. Będą go prowadzić już tylko kartki z zeszytów na obrazach Marii i ubrania z instalacji Christiana.

Milada Ślizińska

Revenir

Christiana Boltanskiego znałam od dawna. O jego dużej wystawie w Zamku Ujazdowskim zaczęliśmy rozmawiać w połowie lat 90. Spotykaliśmy się wielokrotnie w jego ówczesnej Galerii Yvon Lambert, w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, na pchlich targach. W Warszawie chodziliśmy po Muranowie, Christian pytał mnie o ślady po getcie warszawskim, ale śladów nie było, a nowi mieszkańcy nowych domów nie mieli świadomości Zagłady. Koncepcja wystawy zmieniała się – od wielkiej, całkowicie nowej pracy do pełnej retrospektywy. W międzyczasie Boltanski przedstawił mi Nan Goldin, na której wystawę do CSW przyszło ponad 90 tysięcy widzów. Christian pisał o Nan w swym *Abecadle* w kontekście terminu „Chrześcijanin” – że podchodzi do każdego z chrześcijańską troską, każdy jest dla niej człowiekiem, a zatem godzien miłości, wspnięcia i wyjątkowy.



Montaż wystawy *Revenir*, kuratorka Milada Ślizińska, CSW Zamek Ujazdowski Warszawa, 2001, od lewej stoja: Wojciech Krukowski, Anna Daciów, Milada Ślizińska, Christian Boltanski, fot. Mariusz Michalski, archiwum Milady Ślizińskiej



Christian Boltanski, *Mieszkańcy Warszawy*, 2001, fragment wystawy *Revenir*, kuratorka Milada Ślizińska, CSW Zamek Ujazdowski Warszawa, 2001, fot. Mariusz Michalski, Mediateka U-jazdowski

Christian Boltanski zdejmując folię z pracy *Mieszkańcy Warszawy* montaż wystawy *Revenir*, kuratorka Milada Ślizińska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2001, fot. Mariusz Michalski, Mediateka U-jazdowski



Christian Boltanski, *Teatr cieni*, 1984, fragment wystawy *Revenir*, kuratorka Milada Śliżińska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2001, fot. Mariusz Michalski, Mediateka U-jazdowski

W rozmowie z Agnieszką Taborską w 2001 roku powiedział, że zawsze długo się zastanawia nad miejscem, w którym ma wystawiać, bo każda jego wystawa jest kolażem, na który składają się: miejsce, klimat, kraj i jego wiedza o nim i o tych, którzy będą wystawę oglądać. W rozmowie z Andrzejem Turowskim w tym samym roku mówił, że nawet jeśli wystawia prace, które były już pokazywane, to sposób, w jaki się je w konkretnym miejscu prezentuje, jest niepowtarzalny – tak jakby to był spektakl. Dodawał ponadto, że kiedy robi wystawę, chce, by wszystkie prace utworzyły w końcu jedno dzieło. Mówił również: „Choć moja rodzina nie pochodziła z Polski, to w pewnym sensie przybyła z Polski, gdyż w tamtych czasach granice były niezwykle płynne. W zasadzie pierwszy raz organizuję dużą wystawę na wschodzie Europy i jest to swoisty powrót do miejsc, z którymi była związana moja rodzina”. Tytuły wystaw i poszczególnych prac zawsze były dla Boltanskiego niezwykle ważne. Wystawę przeznaczoną dla Warszawy nazwał *Revenir*, co znaczy „wrócić”, ale również „powtórnie ożywić”. W rozmowie z Andrzejem Turowskim powiedział: „Nigdy nie mówiłem w swojej twórczości o Holocauście. Przeraza mnie ta myśl. Uważam, że Polska jest silnie naznaczona tym, co wydarzyło się w latach 30.–40. dwudziestego stulecia, i sądziłem, że nie mogę tego pominąć. Istnieje wiele aspektów powrotu do przeszłości”. Do swojej wystawy postanowił włączyć część poświęconą Żydom z Warszawy. Prosił mnie o warszawskie książki telefoniczne z lat 30., zawierające nazwiska, adresy i nazwy firm prowadzonych przez właścicieli telefonów, i o rejestry

Fotograficzna wkładka projektu Boltanskiego była dystrybuowana razem ze stołecznym wydaniem „Gazety Wyborczej”. Zamieścił w niej zdjęcie bokserów z żydowskiego klubu „Gwiazda”. Na ostatniej stronie umieścił dwa zdania: „Ci ludzie żyli w Warszawie w roku 1937. Jeśli ich rozpoznajesz, skontaktuj się z nami”. Zadzwoił do nas pan Ryszard Gozdek i opowiedział o Rotholcu, znakomitym bokserze wagi koguciej.

osób pochowanych na Cmentarzu Żydowskim w Warszawie. Okazało się, że jedyny rejestr dostępny w 2000 roku obejmuje tylko najstarszą część cmentarza, na której zgodnie z przepisami przeprowadzono prace archeologiczne, ponieważ przez ten fragment cmentarza miała przebiegać droga szybkiego ruchu. Christian uważał, że kiedy ponownie zapisuje się nazwisko, przywraca się kogoś do życia. Zarzucił jednak te pomysły. Napisał mi, że kupił książkę ze zdjęciami z getta warszawskiego, ale że zbyt głęboko wchodzi one w osobiste dramaty przedstawionych tam ludzi, więc zrezygnował z pomysłu ich wykorzystania. Następnie poprosił, abym wyszukała mu grupowe zdjęcia Żydów warszawskich z lat 30. XX wieku – sprzed II wojny światowej i Zagłady. Okazało się, że w Żydowskim Instytucie Historycznym znajdują się zbiory fotografii, a wśród nich zdjęcia pracowników szpitali, nauczycieli i uczniów warszawskich szkół, a przede wszystkim fotografie z klubów sportowych.

Wystawa Christiana Boltanskiego w 2001 roku w Zamku Ujazdowskim składała się z prac z lat 80. i 90., wypożyczonych z europejskich kolekcji muzealnych, i z trzech nowych prac powstałych w roku 2001 specjalnie na wystawę *Revenir: Les Habitants de Varsovie, Les Visiteurs i Reserve Canada*. Ku przerażeniu kuratorów, którzy konwojowali prace z europejskich muzeów, Boltanski zestawiał dolne partie prac z górnymi, pochodzącymi z różnych kolekcji, z rozbijającym uśmiechem tłumacząc, że to przecież jego prace i jego wystawa.

W mieście pojawiło się czterdzieści billboardów z czarno-białą fotografią oczu patrzących na widza, zatytułowanych *Witness*. Czarno-biała fotograficzna wkładka projektu Boltanskiego w nakładzie 40 000 egzemplarzy była dystrybuowana razem



W czasie wystawy Christian Boltanski zaprzyjaźnił się z ówczesnym ambasadorem Stanów Zjednoczonych w Warszawie Danielem Friedem. Jakiś czas później, podczas kolacji w rezydencji ambasadora, zobaczyłam na kredensie w jadalni katalog – pudełko wystawy *Revenir*, a nad nim duży, barwny plakat Klubu „Gwiazda” z lat 30.

ze stołecznym wydaniem „Gazety Wyborczej” z 13 września. We wkładce zamieścił zdjęcie bokserów z żydowskiego klubu „Gwiazda” z 1937 roku. Na ostatniej stronie umieścił dwa zdania: „Ci ludzie żyli w Warszawie w roku 1937. Jeśli ich rozpoznajesz, skontaktuj się z nami”. Nikt z nas nie spodziewał się odpowiedzi. Tymczasem zadzwonił do nas pan Ryszard Gozdek i opowiedział o Rotholcu, znakomitym bokserze wagi koguciej z Klubu „Gwiazda”. Później przyniósł nam wspomnienie o swojej dzielnicy i tym klubie.

W czasie prac nad montażem wystawy, 11 września, w telewizorze, który przez całe dni oglądał portier, zobaczyliśmy atak terrorystyczny na World Trade Center i byliśmy pewni, że portier ogląda film SF. Kilka dni później, na konferencji prasowej przed otwarciem wystawy, dziennikarze zwracali uwagę na podobieństwo prac Boltanskiego do gazetowych zdjęć pasażerów samolotów porwanych przez terrorystów. Kolejni zwykli ludzie ginący w imię ideologii i ich małe, prywatne historie. W czasie wystawy Christian zaprzyjaźnił się z ówczesnym ambasadorem Stanów Zjednoczonych w Warszawie Danielem Friedem. Jakiś czas później, podczas kolacji w rezydencji ambasadora, zobaczyłam na kredensie w jadalni katalog – pudełko wystawy *Revenir*, a nad nim duży, barwny plakat Klubu „Gwiazda” z lat 30.

Wypowiedzi Magdaleny Abakanowicz, Anny Bohdziewicz, Wiesława Borowskiego, Piotra Piotrowskiego oraz Janiny Ładnowskiej pochodzą z katalogu wystawy *Revenir*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2001. W tekstach tych została ujednolicono pisownia oraz – w pojedynczych przypadkach – poprawiona interpunkcja i składnia. Dziękujemy autorom i autorkom oraz spadkobiercom i spadkobierczyniom za zgodę na przedruk.

Tekst: Ewa Opałka

Muzeum retroaktywne?

Aktualność idei awangardowego muzeum

Awangardowe muzeum
Muzeum Sztuki w Łodzi
Kuratorzy: Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan
15 października 2021 – 5 maja 2022

Awangardowe muzeum
Koncepcja i redakcja naukowa: Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan
Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020, ss. 605.

W tekście *2 sale demonstracyjne*, opisującym założenia wystawiennicze Raum für konstruktive Kunst oraz Kabinett der Abstrakten, El Lissitzky pisze: „Wielkie międzynarodowe przeglądy sztuki przypominają ogród zoologiczny, w którym na zwiedzających ryczy jednocześnie tysiąc różnych bestii. W zaprojektowanej przeze mnie przestrzeni obiekty nie powinny atakować widza wszystkie naraz. Podczas gdy, przechadzając się wzdłuż ścian zawieszonych obrazami, widz był zazwyczaj wprowadzany w stan pasywności, nasz projekt ma uczynić go aktywnym. Taki powinien być cel tej przestrzeni”¹.

Porównanie przez rosyjskiego konstruktystę prac artystycznych do dzikich zwierząt jest frapujące. Zwierzęta symbolizują tu oczywiście oszałamiające emocje, których doświadczać miał nieprzygotowany odbiorca w muzeum urządzonej

¹ El Lissitzky, *2 sale demonstracyjne*, tłum. Krzysztof Pijarski, [w:] *Awangardowe muzeum*, red. Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020, s. 291.



Awangardowe muzeum, widok wystawy, fot. Anna Zagrodzka
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Awangardowe muzeum, widok wystawy, fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

według dziewiętnastowiecznego modelu. Czy emocje, które współcześnie należałoby może określić jako nieprzetrawione jeszcze przez świadomość afekty, nie mieszczą się w horyzoncie nowoczesności? Lissitzky wydaje się otwarty na intensywne wrażenia i przyjemności płynące z doświadczania nowoczesnego miasta, choć poczuwa się do pedagogicznego obowiązku wyedukowania mas do ich odbioru i zabezpieczenia ich w ten sposób przed niekontrolowanym zalewem uczuć. Modernistyczny horyzont nie obejmuje natomiast, jak się zdaje, „dzikich” emocji związanych z naturą, w skład której, jak podpowiada intuicja, wchodziłoby też żyjące ciało. Postęp technologiczny miał przecieżyć izolować od płynących z niej zagrożeń, o czym przypomina *stricte* modernistyczny koncept higieny.

1. Wchodząc na wystawę *Awangardowe muzeum*, otwartą w październiku 2021 roku w zrewitalizowanej historycznej siedzibie Muzeum Sztuki w Łodzi, łatwo skierować kroki pod prąd wyznaczonego kierunku zwiedzania – właśnie w stronę zrekonstruowanego Gabinetu Abstrakcji Lissitzkiego (choć jest on właściwie ostatnim akordem ekspozycji). W środku gabinetu zobaczymy prace

awangardowych artystów, wśród nich grafiki samego Lissitzkiego (1919–1921), obraz *Butelka Vieux Marc*, *kieliszek*, *gitara* i *gazeta* Picassa (1913), *Kompozycję w czerwieni, czerni, żółci, niebieskim i szarym* Mondriana (1921) czy *Martwą naturę* Legérea (ok. 1930). Prace zostały zaprezentowane w starannie odtworzonych elementach oryginalnej aranżacji, takich jak kasetony z ruchomymi panelami czy okrywający okna „obiekt oświetlający”, który służył do kontrolowania wpadającego do pomieszczenia światła². W gabinecie zrekonstruowana została również sztandarowa „plisowanka” – ciąg pomalowanych dwustronnie na czarno i biało

awangardowych artystów, wśród nich grafiki samego Lissitzkiego (1919–1921), obraz *Butelka Vieux Marc*, *kieliszek*, *gitara* i *gazeta* Picassa (1913), *Kompozycję w czerwieni, czerni, żółci, niebieskim i szarym* Mondriana (1921) czy *Martwą naturę* Legérea (ok. 1930). Prace zostały zaprezentowane w starannie odtworzonych elementach oryginalnej aranżacji, takich jak kasetony z ruchomymi panelami czy okrywający okna „obiekt oświetlający”, który służył do kontrolowania wpadającego do pomieszczenia światła². W gabinecie zrekonstruowana została również sztandarowa „plisowanka” – ciąg pomalowanych dwustronnie na czarno i biało pionowych listew, tworzących zmienne tło dla prezentowanych abstrakcyjnych obrazów. Przestrzeń, mająca w zamierzeniu ewokować wielozmysłowe doznania, została poszerzona o sferę audialną – słyszymy głos lektora przytaczającego syntetyczny i quasi-naukowy, choć niestroniący od metafor tekst Lissitzkiego. To ukłon w stronę niewidomych, ale dobrze pasuje do założenia wystawy – i samych awangardowych projektów.

Projekt *Kabinet der Abstrakten* poprzedziła realizacja *Raum für konstruktive Kunst*, którą autor *Czerwonym klinem uderz w białych* stworzył na drezdeńską *Internationale Kunstausstellung* w 1928 roku. Przestrzeń zainspirowała dyrektora Provinzialmuseum (obecnie Landesmuseum) w Hanowerze Alexandra Dornera do powierzenia Lissitzkiemu projektu sali współczesnej w tej instytucji. Chociaż druga połowa lat 20. to w Republice Weimarskiej i Holandii czas rozwiniętego działania De Stijl oraz przenikania się koncepcji malarstwa abstrakcyjnego z architektonicznym funkcjonalizmem Bauhausu, to architekt – radykał ze Wschodu – prezentował odmienne propozycje artystyczno-ekspozycyjne. Lissitzky oprócz tego, że miał odmienny stosunek do używania kolorów w przestrzeni ekspozycyjnej niż przedstawiciele

El Lissitzkiemu bliskie jest zamięrowanie do futurystycznego pędu wielkiego miasta, nowych możliwości oraz płynących z nich wyzwań i przyjemności. Dobór materiałów i barw poszczególnych elementów aranżacji sal przywołuje wrażenie spaceru oświetloną neonami, wielkowiejską ulicą. Celem tego precyzyjnego zabiegu jest przygotowanie aparatu optycznego odbiorcy na recepcję nowoczesnych bodźców.

Bauhausu, kładł nacisk przede wszystkim na aktywizowanie odbiorcy. Z kolei, jak podkreśla Sandra Karina Löschke, celem Dornera, dążącego do zmodernizowania dziewiętnastowiecznego modelu muzeum, była popularyzacja sztuki awangardowej poprzez stworzenie interaktywnego środowiska jej odbioru³. W jego zapatrywaniach, jak i w cytowanej „instrukcji” działania sal demonstracyjnych Lissitzkiego, pobrzmiwa echo zapatrywań niemieckich reformatorów muzeum, w tym współzałożyciela *Deutscher Museumbund* Gustava Pauliego, który twierdził, że „prezentacja dużej liczby dzieł sztuki tłumii ich wymowę i wręcz

2 Sandra Karina Löschke, *Pedagogika doznań: sale demonstracyjne El Lissitzkiego i zapowiedź współczesnych praktyk muzealnych*, tłum. Joanna Figiel, [w:] tamże, s. 102.

3 Tamże, s. 93.



«paraliżuje i dezorientuje» zwiedzających⁴. Choć zapatrywania Lissitzkiego na kwestię nadmiaru dzieł w przestrzeniach muzealnych są bliskie temu stanowisku, również i w tym aspekcie różni się on od niemieckich awangardystów – jego zdaniem wystawa nie powinna oddawać kontekstu pierwotnego funkcjonowania dzieła, czyli przypominać przestrzeni życiowej jego posiadacza.

Lissitzkiemu bliskie jest natomiast zamiłowanie do futurystycznego pędu wielkiego miasta, nowych możliwości oraz płynących z nich wyzwani i przyjemności. Dobór materiałów i barw poszczególnych elementów aranżacji sal przywołuje wrażenie spaceru oświetloną neonami, wielkomiejską ulicą. Celem tego precyzyjnego zabiegu

jest przygotowanie aparatu optycznego odbiorcy na recepcję nowoczesnych bodźców. Takie myślenie bliskie jest wczesnej myśli filmowej, prezentowanej między innymi przez Erwina Panofsky'ego, którego koncepcje znajdują zastosowanie również w historii sztuki, w tym w teoriach widzenia i reprezentacji. Jak pisze Rebecca Uchill, to właśnie na „kulturach widzenia” oraz swoistej dekonstrukcji renesansowej perspektywy zbieżnej koncentrował się Dorner⁵. Mówiąc w skrócie – nowa epoka, której przewodnim medium stał się film, wymagała wdrażania bardziej złożonych modeli optycznych, przekraczających model perspektywy zbieżnej, która stanowiła dotąd główny sposób postrzegania.

Kabinett der Abstrakten to jeden z czterech awangardowych projektów nie tylko zrekonstruowanych na wystawie, ale także skrupulatnie omówionych w publikacji *Awangardowe*

muzeum pod redakcją Agnieszki Pindery i Jarosława Suchana, wydanej w 2020 roku. Oprócz skoncentrowanych na projektach Lissitzkiego Uchill i Löschke, dziewięcioro innych autorów drobiazgowo bada fenomeny awangardowych koncepcji muzealnych i wystawienniczych: radzieckiej sieci Muzeum Kultury Artystycznej, nowojorskiego Société Anonyme oraz łódzkiej kolekcji grupy „a.r.”. Kluczem wyboru akurat tych projektów awangardowej instytucjonalizacji jest fakt, że były one powoływane nie przez muzealników czy historyków sztuki, a samych artystów. Wśród nich, oprócz Lissitzkiego, znaleźli się Kazimierz Malewicz, Wassily Kandinsky, Władimir Tatlin, Sofia Dymyszcz-Tołstoj, Aleksandr Rodczenko, Warwara Stiepanowa, Katherine S. Dreier, Marcel Duchamp, Man Ray, Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro.

We wstępie do książki Pindera i Suchan zwracają uwagę na paradoksalny charakter fenomenu awangardowego muzeum. Przywołują niechęć przedstawicieli nurtów awangardowych do wszystkiego, co związane z konserwowaniem przeszłości, i towarzyszącą temu potrzebę formowania nowych instytucji muzealnych dla nowej sztuki. W związku z tym redaktorzy stawiają pytania, na które odpowiedź ma dać publikacja: „czym była motywowana chęć tworzenia własnych muzealnych instytucji? Jak je sobie wyobrażano? W jaki sposób wpisywały się w awangardową wizję sztuki jako narzędzia służącego wykuwaniu lepszej przyszłości? A także – czy pośród stojących za nimi idei są takie, które i dziś mogą służyć muzeom za drogowskazy?”⁶. Podstawowym założeniem książki jest jednak wypełnienie luki w badaniach nad fenomenem awangardowej autoinstytucjonalizacji w kontekście globalnym, przy czym zakres czasowy tych badań zasadniczo sprowadza się do dekady międzywojnia, a w szczególności lat 20.

Obszerna publikacja zawiera również teksty źródłowe. Oprócz opisu sal demonstracyjnych Lissitzkiego są to między innymi: *Deklaracja Oddziału Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego w kwestii zasad muzealnictwa, przyjęta przez Kolegium Oddziału na posiedzeniu 7 lutego 1919 r.* powstała w czasie słynnej konferencji w Piotrogradzie, *Recz o sztuce nowoczesnej* Katherine Dreier oraz przypisywany Władysławowi Strzemińskiemu artykuł *Muzeum*. Podążając za polifoniczną strukturą zarówno samej wystawy, jak i towarzyszącej jej książki, postaram się nawiązać do drobiazgowych akademickich analiz i tekstów źródłowych, rekonstruując mój odbiór ekspozycji.

Ekspozycja *Awangardowego muzeum* rozbudowuje się wokół zaprojektowanej w 1946 roku Sali Neoplastycznej, która jest też symbolicznym sercem całego Muzeum Sztuki w Łodzi. W swoim artykule Marcin Szelaąg przytacza słynny tekst Janiny Ładnowskiej, w którym autorka konkludowała, że Sala Neoplastyczna to „ogniwo łączące «heroiczne» lata 20. z rzeczywistością i prozą lat 40.”⁷. Inaczej niż Lissitzki, Strzemiński nie proponował interaktywności, dążył jednak do zatarcia różnicy między pracami artystycznymi a obiektami przestrzennymi, akcentując

relacyjność, a nie wydzźwięk pojedynczych dzieł. Jednocześnie to w „unifikującej totalności” – podążającej z jednej strony za teorią unistyczną, a z drugiej za optycznymi analizami zawartymi w *Sposobach widzenia* – można dopatrywać się aspektów „psychofizjologicznych, neurologicznych, cielesnych”⁸. Być może w stopniu większym niż w przypadku „pedagogiki doznań” Lissitzkiego wolno dostrzegać w tej propozycji perspektywę fenomenologiczną – otwierającą na zmysłowe doświadczenie afektu.

2.

Co prawda Kabinett der Abstrakten i Sala Neoplastyczna stanowią przestrzenną dominantę *Awangardowego muzeum*, jednak nieproporcjonalnie dużo miejsca zajmują na wystawie sale o znacznie mniej interaktywnym, a bardziej tradycyjnie edukacyjnym charakterze. Rozbrzmiewający w przestrzeni głos lektora, deklamującego *Nasze zadania. Oś koloru i bryły* Malewicza oraz *Dlaczego i skąd* Société Anonyme, przedstawia założenia wystawy: przypomnieć o idei awangardowego muzealnictwa jako o inicjatywie samych artystów, kierujących swoją myśl i działania w przyszłość. A także (dość nieśmiało): postawić pytanie o aktualność futurystycznych propozycji sprzed stu lat.

Dla odbiorców wystawy mniej i bardziej biegłych w historii międzywojennej awangardy, jak i tych nielicznych, którzy sięgną po tom *Awangardowe muzeum*, bardzo pomocny jest historyczny wykres prezentujący na osi czasu współwystępowanie różnych form autoinstytucjonalizacji awangardy. Ówczesny rozwój kłopotliwej idei muzeum, działającego według modelu z pierwszej ćwierci XIX wieku (a u progu następnego stulecia ulegającego intensywnej anachronizacji), przebiegał w kilku odstępach. Instytucja i stojąca za nią idea muzeum traktowane były, zwłaszcza przez rosyjskich awangardzistów, z nieskrywaną wrogością jako wprost uśmiercające sztukę. Paradoks awangardowego muzeum zdawał się mieć źródło w kuszącej perspektywie zarządzania upaństwowionymi po rewolucji październikowej zbiorami (co było alternatywą wobec możliwości ich faktycznego, materialnego zniszczenia). Namysł nad ich włączeniem w projekt, którego celem było przede wszystkim edukowanie i zatarcie granicy między sztuką a nieartystyczną egzystencją mas, miał się stać impulsem inicjującym awangardową muzeologię.

Mimo czasowej zbieżności inicjatyw z różnych części globu, zwłaszcza powstawania Société

4 Tamże.

5 Por. Rebecca Uchill, „Po co nam muzea sztuki?”. Alexander Dorner, *El Lissitzky i wymiary historii*, tłum. Monika Ujma, [w:] tamże.

6 Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, *Wstęp*, [w:] tamże, s. 11.

7 Marcin Szelaąg, *Kabinett der Abstrakten i Sala Neoplastyczna. Awangardowe rozwiązania stałych wystaw muzealnych*, [w:] tamże, s. 237.

8 Por. Luiza Nader, *Strzemiński i marksizm*, [zapis wideo wykładu z 8.01.2014], <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-strzeminski-i-marksizm> [dostęp: 21.12.2021].

Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (3)*, 1928, stal, farby olejne, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Institucja i stojąca za nią idea muzeum traktowane były, zwłaszcza przez rosyjskich awangardzistów, z nieskrywaną wrogością jako wprost uśmiercające sztukę. Paradoks awangardowego muzeum zdawał się mieć źródło w kuszącej perspektywie zarządzania upaństwowionymi po rewolucji październikowej zbiorami (co było alternatywą wobec możliwości ich faktycznego, materialnego zniszczenia).

Anonime (1920) i rosyjskich awangardowych struktur muzealnych (1918–1929), na łódzkiej wystawie Rosjanie jawią się jako niewątpliwi koncepcyjni liderzy awangardowego muzealnictwa. Warto tu zaznaczyć, że futuryści rosyjscy byli początkowo nieprzejednani w forsowaniu modelu uwzględniającego wyłącznie żyjących artystów. Jak przypomina Maria Gough, mimo innowacyjności tego *conditio sine qua non* koncepcja wysunięta przez futurystów miała swój precedens w postaci Musée du Luxembourg w Paryżu, „które w 1818 roku przekształcono na mocy dekretu rządowego w instytucję poświęconą wyłącznie twórczości «artystów żyjących», w odróżnieniu od Musée du Louvre, nazywanego galeriami zmarłych”⁹. Wykres inicjujący mająca miejsce już w 1918 roku prezentacją idei nowego muzeum przez duet Tatlin – Sofia Dymshyc-Tołstoj. Artyści ci „na spotkaniu moskiewskiego Kolegium Sztuki 18 czerwca [...] przedstawili projekt organizacji muzeów sztuki współczesnej: Kolegium miało wybierać artystów, których twórczość pokazywałoby muzeum, ale to sami artyści wskazywaliby swoje najlepsze dzieła”¹⁰. Według nich „[...] muzeum miało być rozbudowanym kompleksem, na który składałyby się, oprócz sal ekspozycyjnych, sale wykładowe, pracownie artystów oraz laboratoria służące testowaniu nowych technologii malarskich i prowadzeniu eksperymentów w zakresie nowych form artystycznych”¹¹.

Kolejne przestrzenie wystawy wchodzą z tym syntetycznym kalendarium w dialog, skupiając się na ośrodkach życia artystycznego: Moskwie, Piotrogradzie i Smoleńsku. Wzmoczoną koncentracją na wątku radzieckim wymusza stopień strukturalnego skomplikowania tamtejszych środowisk, a także dynamika zmian i rozład personalnych, zmienność koncepcji teoretycznych oraz programowych (biorących motywację z identycznej potrzeby, a jednak konkurujących często na śmierć i życie), a wreszcie redukcja się utopijnych

projektów – podnoszonych na przestrzeni zaledwie czterech lat (1918–1921) – w starciu z Realpolitik. Jednocześnie do rekonstrukcji tej krótkiej, acz burzliwej historii posłużono się chyba najbardziej tradycyjnymi środkami – oprócz materiałów archiwalnych, często w formie reprintu, na ścianach widnieją syntetyczne ujęcia kolejnych kroków na drodze do stworzenia sieci nowych muzeów oraz związane opisy najważniejszych ośrodków.

Z kolei przeglądowa rekonstrukcja przebiegu sporu między poszczególnymi artystami (lub grupami artystów), wchodzącymi w rolę teoretyków, a jednocześnie kierowników powoływanych instytucji, pozwala dostrzec szeroką skalę wysuwanych przez nich propozycji. Od najbardziej radykalnych nawoływań futurystów, pragnących już w 1912 roku utworzyć muzeum żyjących artystów rosyjskich, przez osadzoną w tradycji niemieckiej propozycję Kandinskiego, podkreślającą wagę rozwoju formalnego poszczególnych nurtów sztuki, ale traktującą formę jako medium emocji, po laboratoryjną, wiodącą ku konstruktywizmowi i produktywizmowi „chłodną” wizję Rodczenki.

Zapatrywania futurystów na kwestię aktualności i żywotności sztuki ujmował manifest poety Wielimira Chlebnikowa, w którym proponował on rozróżnienie na kojarzonych z pasywną konsumpcją „nabywców” oraz aktywnych „odkrywców”. Jak podkreśla Gough, antynomia Chlebnikowa inspirowała między innymi krytyka Nikołaja Punina, od 1926 roku kierownika Działu Nowych Tendencji Państwowego Muzeum Rosyjskiego. Badaczka wskazuje, że główną osią tarcia w trakcie dynamicznego wypracowywania nowego modelu muzealnictwa, wymuszonego potrzebą dyplomatycznej legitymizacji nowego rządu, były ambicje młodych lewicowców gromadzących się w kolegium IZO Narkompros (Wydział Sztuk Pięknych Ludowego Komisariatu Oświaty), które tonował Wydział Muzeów i Zachowania Pomników Kultury.

9 Maria Gough, *Muzeologia futurystyczna*, tłum. Monika Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, dz. cyt., s. 51.

10 Masha Chlenova, *Muzea Kultury Artystycznej w Rosji i Władysław Strzemiński*, tłum. Monika Ujma, [w:] tamże, s. 77.

11 Andrzej Turowski, *Muzea Kultury Artystycznej*, „Artium Quaestiones” 1983, nr 2, s. 90; cyt. za: Jarosław Suchan, *Awangardowe muzeum*, [w:] *Awangardowe muzeum*, dz. cyt., s. 21.





W skład tego drugiego wchodził głównie muzealnicy i historycy sztuki. W trakcie wspomnianej konferencji muzealniczej zorganizowanej w 1919 roku w Piotrogradzie IZO wyraziło chęć przejęcia kompetencji związanych z organizacją zbiorów i tworzeniem kolekcji, pozostających pierwotnie w gestii Wydziału Muzeów. W postulatach futurystów z IZO widać już zmianę stanowiska – w kolekcjach mogą znaleźć się dzieła nieżyjących artystów, muszą być jednak wybierane przez awangardystów, a nie muzealników. Jedynym kryterium ich doboru miała być „kultura artystyczna” – w kluczu futurystycznym definiowana jako odkrywczość i praca.

Główny komisarz Narkomprosu Anatolij Łunaczarski stwierdził ostatecznie, że „ściśle zawodowa historia sztuki IZO nie mogła pełnić funkcji oświatowej”¹². Tym samym zajął stanowisko, które miało godzić zapatrywania futurystów i konserwatywnych muzealników. Pośrednim następstwem kompromisu było objęcie przez Kandinskiego funkcji dyrektora założyciela moskiewskiej instytucji, którą ostatecznie nazwano Muzeum Kultury Malarskiej. Posiadający doświadczenie międzynarodowe, płynnie poruszający się w nowoczesnych koncepcjach muzeum dziewiętnastowiecznego¹³, choć znacznie mniej radykalny, Kandinsky podzielał z futurystami przekonanie o bazowej roli kategorii rozwoju formalnego przy tworzeniu kolekcji. Ostatecznie w 1920 roku, gdy funkcję dyrektora przejął Rodzenko – protegowany, a następnie adwersarz Kandinskiego – powrócono

¹² Maria Gough, dz. cyt., s. 57.

¹³ Badaczka podkreśla znaczenie, jakie miał dla tej koncepcji Heglowski model historii.

do koncepcji kolekcjonowania wyłącznie prac artystów żyjących. Co więcej, Rodzenko dystansował się coraz bardziej od sztuki sztalugowej, kreśląc wizję muzeum jako laboratorium, w którym wytwórczy eksperyment miał decydujące znaczenie.

3.

Z perspektywy początku trzeciej dekady XXI wieku frapujący jest sposób, w jaki rozumiano „aktualność” sto lat temu. Oczywiście zgodnie z duchem epoki nowoczesne równało się postępowe, a eksperymenty artystyczne postrzegane były jako analogiczne do eksperymentów z zakresu nauk ścisłych. To, czego pragnął, a czego nie zdołał zrealizować na swojej drodze do konstruktywizmu Rodzenko, to Muzeum Techniki Eksperymentalnej. Powietrze miało mieć w nim „chłód prosekatorium [...], suchość wzorów matematycznych formuł [...], ostry, bezlitosny realizm analityka”. Wszystko miało być tam „przemysłane, wyliczone, posegregowane, porachowane, celowe, doprowadzone do nagich wzorów”¹⁴. Dojmujące jest to, jak powtarzane w nieskończoność argumenty o celebracji życia i ostatecznym pogrzebaniu – mówiąc słowami Adorna¹⁵ – muzeum-mauzoleum wybrzmiewają w przywołującej na myśl zwłoki metaforze prosekatorium. Zważywszy na to specyficznie chłodne, postępowe, nowoczesne podejście, nie dziwi narastający wstręt Rodzenki wobec niedawnego mentora, który rozwiązania formalne postrzegał mimo wszystko jako służące ekspresji. Konstruktywista dawał wyraz awersji

który musiał zakończyć nauczanie w moskiewskich Pierwszych Państwowych Wolnych Pracowniach (SWOMAS) i przeprowadzić się do Witebska. W roku 1919 Strzemiński współpracował w Smoleńsku przy *Pierwszej wystawie dzieł miejscowych i moskiewskich artystów*, rok później rozpoczął wraz z Katarzyną Kobro nauczanie w IZO GubONO (Pododdziale Smoleńskiego Gubernialnego Oddziału Ludowej Oświaty), gdzie realizował program założonej przez Malewicza grupy UNOWIS (Krzewicieli Nowej Sztuki) oraz szkoły prowadzonej przez niego i Lissitzkiego w Witebsku¹⁶. Na płaszczyźnie teoretycznej Strzemiński również podążał za autorem *Czarnego kwadratu na białym tle*. W 1920 roku, kiedy został mianowany na kierownika Sekcji Sztuki w IZO GubONO, rozpoczął przygotowania do realizacji Pierwszej Państwowej Wystawy Sztuki w Smoleńsku. Dzielił on „artystów, których prace trafiły z Moskwy do Smoleńska między 1920 a 1921 rokiem, na kategorie stylistyczne, od «realistów» do «artystów w bezprzedmiotowych»”¹⁷.

Jak podkreśla Masha Chlenova, trudno ten podział „nazwać obiektywnym, prawdopodobnie oddaje on uprzedzenia Strzemińskiego [...]”. W tym ujęciu rozwój sztuki znajduje swoje zwieńczenie w bezprzedmiotowych dziełach Malewicza,

Mysł rosyjska dominuje w pierwszej części wystawy i, co symptomatyczne, specyficzna jest tu proporcjonalna przewaga tekstu, teorii i rekonstrukcji historyczno-administracyjnych nad materialnymi obiektami czy oryginalnymi rozwiązaniami aranżacyjnymi. Historię rozwoju sieci muzeów awangardowych kończy smutno wchłonięcie ich zaczątków przez inne byty instytucjonalne.

do emocji; w jego nowoczesnej wizji postępu nie mieścił się wymakający się kontroli afekt.

Kontynuacją wątku radzieckiego, która inicjuje jednocześnie wątek łódzki, jest przestrzeń poświęcona planowanej wystawie kolekcji Smoleńskiej Galerii Sztuki w tejże instytucji. Władysławowi Strzemińskiemu, mieszkającemu i pracującemu w Smoleńsku w latach 1919–1921, przypisuje się stworzenie listy artystów, których dzieła miały być pokazywane w nowo powstałej lokalnej galerii. Artysta przeprowadził się do Smoleńska z Moskwy, podążając poniekąd śladem Malewicza,

Rodzenki i Kandinskiego. Taka wysoce konfrontacyjna (a nawet celowo zniekształcająca) interpretacja była typowa dla Malewicza, ale też dla Strzemińskiego¹⁸. W przestrzeni ekspozycyjnej poświęconej planowanej wystawie kolekcji w Smoleńskiej Galerii Sztuki, gdzie rozbrzmiewa tekst *Nasze zadanie. Oś koloru i bryły* Malewicza, możemy wreszcie zobaczyć same prace, w tym dzieła Natalii Gonczarowej (wypożyczone z Tate Gallery), Wassilija Roźdiestwińskiego (Galeria Narodowa

¹⁴ Aleksandr Rodzenko, *O Muzeum Eksperymentalnej Techniki*, wpis w dzienniku z 15 czerwca 1920, [w:] *Opyty dla buduszczyzny*, red. O. W. Mielnikow, W. I. Szczennikow, Moskwa 1996, s. 84–85; za: M. Gough, dz. cyt., s. 65.

¹⁵ Zob. Theodor W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, tłum. Andrzej J. Noras, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, wstęp i red. Maria Popczyk, Universitas, Kraków 2005.

¹⁶ Masha Chlenova, dz. cyt., s. 82.

¹⁷ Tamże, s. 86.

¹⁸ Tamże.

w Erywaniu), Aleksandra Drewina, Kandinskiego (Ludwig Museum, Kolonia) i Rodcenki (MOMus, Saloniki).

Myśl rosyjska dominuje w pierwszej części wystawy i, co symptomatyczne, specyficzna jest tu proporcjonalna przewaga tekstu, teorii i rekonstrukcji historyczno-administracyjnych nad materialnymi obiektami czy oryginalnymi rozwiązaniami aranżacyjnymi. Historię rozwoju sieci muzeów awangardowych kończy smutno wchłonięcie ich zacząłków przez inne byty instytucjonalne, a ostatecznie – w 1929 roku – przez Galerię Trietiakowską. W samej Rosji nie pozostał po nich żaden materialny byt. Choć rozwój sieci, zwłaszcza w pierwszych latach jej działania, był spektakularny, został on szybko ukrócony zarządzeniem Lenina z 1920 roku. Jednocześnie w wariacie rosyjskim można zaobserwować rodzaj siły odśrodkowej, rozmontowującej ten paradoksalny twór – wizja Rodcenki opowiadała się bowiem za fuzją sztuki i pracy; uprzywilejowywała robotnicze życie codzienne, któremu bliższy miał być produktywizm.

4.

Koncentracja na żyjących artystach i skrócenie dystansu między artystą a odbiorcą to główne cechy najbardziej radykalnej odsłony awangardowego muzeum. Kolejną część prezentowanej w Łodzi ekspozycji, poświęconą Société Anonyme, silnie podkreśla z kolei międzynarodowy charakter awangardowych inicjatyw muzealnych przedsięwziętych przez artystów. Tendencja ta uzyskała najpełniejszy wyraz podczas *International Exhibition of Modern Art Arranged by the Société Anonyme* otwartej w 1926 roku w nowojorskim Brooklyn Museum, która była największym amerykańskim pokazem tego typu od czasu *Armory Show* w 1913 roku. Tak pisała o wystawie współzałożycielka Société Anonyme Katherine S. Dreier: „Organizując wystawę, możliwą dzięki współpracy z wybitnym malarzem rosyjskim Kandinskim, który właśnie obchodzi sześćdziesiąte urodziny, Francuzami Marcellem Duchampem i Fernandem Legérem, holenderskim malarzem Mondrianem, a także aktywnym promotorem nowego w Sztuce, Włochem Bragaglią – bez ich pomocy nie udało by mi się stworzyć tak ważnej ekspozycji w tak krótkim czasie – staraliśmy się pamiętać o walorach edukacyjnych i pokazać nie tylko sztukę abstrakcyjną, ale również dzieła twórców, którzy, gdy chcą wystawić swoje prace, często napotykały trudności, podobnie jak wszyscy radykalni moderniści”¹⁹.

Ekspozycja była podsumowaniem sześciu lat działania Société Anonyme²⁰ (założonego 29 kwietnia 1920 roku). Dreier – pomysłodawczyni tego muzeum, które początkowo miało nie posiadać siedziby – sama była malarką i tworzyła gęstą sieć relacji z europejskimi środowiskami artystycznymi. Jak podkreśla Frauke V. Josenhans, z uwagi na pochodzenie szczególnie bliskie były jej prace niemieckich ekspresjonistów, choć obca nie była jej także futurystyczna fascynacja tempem rozwoju technologicznego. Istotnym punktem odniesienia pozostawała dla niej

19 Katherine Dreier, *Rzecz o sztuce nowoczesnej*, tłum. Monika Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, dz. cyt., 305.

20 Termin oznaczający po francusku spółkę akcyjną; nazwa ta stanowiła nawiązanie do gestu impresjonistów, którzy w 1874 roku założyli Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs.



Awangardowe muzeum, widok wystawy, fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Ragnhild Keyser, *Kompozycja I*, 1926, olej na płótnie dzięki uprzejmości Yale University Art Gallery w New Haven, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

berlińska galeria Der Sturm, pokazująca również rosyjskich artystów, w której Dreier zakupiła prace Malewicza i Nadieždy Udalcowej²¹. Wyjątkowo ceniła Kandinskiego, któremu przyznała honorowy tytuł wiceprezesa Société Anonyme.

Na samej wystawie pokazane zostały prace, które w tym samym roku Dreier przywiozła ze swojej kolejnej podr zy po Europie, w trakcie ktorej odwiedziła Berlin, Pragę, Paryż, Rzym i Wenecję. Najistotniejszym wyróżnikiem samej ekspozycji była jej eklektyczność – prace nie były zestawione ze sobą w kluczu chronologicznym ani wartościującym. Podstawowym założeniem działań Société Anonyme była komunikatywność przekazu, dostosowanego do przeciętnej odbiorcy z amerykańskiej klasy średniej. Jak podkreślała Dreier, w działaniach podejmowanych wobec silnie skomercjalizowanego społeczeństwa aspekt edukacyjny pozostawał niezwykle ważny, jednak trudno byłoby wyobrazić sobie kierowanie do kapitalistycznej klasy średniej tak radykalnych propozycji, jakie cechowały przesiąknięte utopistycznym duchem projekty radzieckie. Aranżacji wystawy bliżej było do zachodnioeuropejskich propozycji Lissitzkiego, co miało być wyrazem przenikania się sztuki i życia codziennego.

Łódzka ekspozycja nawiązuje do wystawy w Brooklyn Museum oraz kolekcji Société Anonyme, prezentując między innymi *Muzeum w walizce* Duchampa, pracę *Człowiek-ptak* Jeana (Hansa) Arpa, fotografie kwiatów Mana Raya czy malarstwo Alicji Halickiej. Odnosi się również do dalszego funkcjonowania organizacji, czyli powziętych przez Dreier prób znalezienia miejsca dla kolekcji i przedziergnięcia się Société Anonyme w bardziej klasyczną wersję muzeum. Wysiłki te, głównie z powodu braku finansowania, zakończyły się niepowodzeniem, a ostatnim pomysłem na przedłużenie egzystencji Société był projekt Prowincjonalnego Muzeum Edukacji Wizualnej, które Dreier chciała założyć we własnej posiadłości w Connecticut. Niestety również to zamierzenie się nie powiodło.

Mimo tego, że kolekcja Société Anonyme została ostatecznie przekazana Muzeum Uniwersytetu Yale, a organizacja zakończyła swoją działalność w dotychczasowej formie, o potencjale inspirowania i sprawczości międzynarodowej inicjatywy Dreier świadczą również działania Alfreda H. Barra – pomysłodawcy i założyciela MoMA. Barr zainteresował się modernizmem dzięki wystawie Kandinskiego zorganizowanej przez Société Anonyme w 1923 roku. Przyszły dyrektor MoMA nie tylko zaobserwował

21 Por. Frauke V. Josenhans, *Muzeum bez ścian, artyści artystom: kolekcja Société Anonyme*, tłum. Monika Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, dz. cyt., s. 180.

Na tle wystaw zrealizowanych w Muzeum Sztuki w ostatniej dekadzie – znając badawcze zaplecze instytucji, która na przestrzeni ostatnich lat przyzwyczała widzów zarówno do wysokiego poziomu kuratorskiego, jak również do stosowania najbardziej aktualnych metodologii oraz praktyk artystycznych – *Awangardowe muzeum* jawi się jako ekspozycja dość tradycyjna. Nie doświadczymy na niej wywiedzonego z ducha awangardy eksperymentu.

tendencje rozwijane przez samo Société, uważnie zbadał również ich europejskie, w tym radzieckie inspiracje. Barr odwiedził Moskwę i Leningrad już na przełomie 1927 i 1928 roku – zwiedził Muzeum Kultury Malarskiej, którego zbiory wywarły na nim duże wrażenie. Zawitał także do pracowni Rodczenki i Warwary Stiepanowej²².

Istniejąca od 1929 roku nowojorska MoMA jest cichym, choć znaczącym bohaterem *Awangardowego muzeum*. Jak pisze Gross, MoMA miała za zadanie wytrzymać próbę czasu²³. Patrząc na nieprzerwane działanie tej instytucji, jak również funkcjonowanie Gabinetu Abstrakcji w Hanowerze, a wreszcie także samego Muzeum Sztuki w Łodzi, można uznać, że idea awangardowego muzeum – choć to wydaje się największym paradoksem – miała prawo przetrwać jedynie w formie, która nie jest najbardziej radykalna i przesiąknięta rewolucyjnym duchem. Niezaprzeczalna innowacyjność łódzkiej wystawy i publikacji zasada się na poprowadzeniu badań nad międzynarodowym charakterem ruchów awangardowych ze Wschodu na Zachód, niejako na przekór przyzwyczajeniom. Podczas gdy z polskiej perspektywy skomplikowane historie awangardowej instytucjonalności wydają się relatywnie bliskie, a świadomość łączności z tradycją (sic!) radzieckiej awangardy wysoka, Zachód wciąż zdaje się mieć blade pojęcie o dziełach, które, jak wykazuje *Awangardowe muzeum*, stanowiło intelektualną bazę dla zastosowanych przez Alfreda H. Barra rozwiązań. Trzeba przy tym jednak pamiętać, że, jak podkreśla Gough, „przed podjęciem próby wskazania związku genealogicznego między muzeologią futurystyczną a przedsięwzięciem Barra należałoby napisać w pełni diachroniczną historię tej pierwszej, obejmującą lata 1919–1929”²⁴.

Awangardowe muzeum stanowi z pewnością solidny przyczynek do rozwinięcia tego typu badań historycznych. Publikacja towarzysząca wystawie w niezwykle pogłębiony sposób ukazuje impulsy do tworzenia nowoczesnych instytucji muzealnych, wskazując na niezwykle dynamiczną sieć międzynarodowych powiązań i drobiazgowo analizując niemal wszystkie możliwe konfiguracje relacji w obrębie zaproponowanego modelu. Można jednak odnieść wrażenie, że cała energia badaczy i kuratorów skierowana została w przeszłość, a wystawa stanowi rodzaj zwartej syntezy materiałów zamieszczonych w publikacji. Na tle wystaw zrealizowanych w Muzeum Sztuki

22 Por. Maria Gough, dz. cyt., s. 69.

23 Por. Jennifer R. Gross, dz. cyt., s. 164.

24 Maria Gough, dz. cyt., s. 70.

w ostatniej dekadzie – znając badawcze zaplecze instytucji, która na przestrzeni ostatnich lat przyzwyczała widzów zarówno do wysokiego poziomu kuratorskiego, jak również do stosowania najbardziej aktualnych metodologii oraz praktyk artystycznych – *Awangardowe muzeum* jawi się jako ekspozycja dość tradycyjna. Nie doświadczymy na niej wywiedzonego z ducha awangardy eksperymentu. Ten rodzaj wystawy jest potrzebny, jednak potrafię sobie wyobrazić alternatywną wersję *Awangardowego muzeum* – może bardziej krytyczną wobec samej nowoczesności, stawiającą pytania o jej aktualność po postmodernizmie i zwrocie materialnym.

Zakreślenie horyzontu badań inicjatyw awangardowych, uwzględniającego współczesne metodologie, w tym teorię afektu, o którą w badaniach nad sztuką XX wieku upominały się Mieke Bal i Luiza Nader²⁵, pozwoliłoby uczynić łódzką wystawę bardziej aktualną. Nader, deklarująca chęć zastąpienia negatywności w badaniach nad polską powojenną sztuką nowoczesną afirmatywnymi postawami metodologicznymi, podjęła się przecież analizy twórczości Strzemińskiego. Z kolei Mieke Bal jest częstym gościem Muzeum Sztuki, a ponadto recenzentką publikacji *Awangardowe muzeum*. Być może brak tego rodzaju spojrzenia na badane zjawisko wynikał z konieczności i świadomego wyboru – całą pozostałą działalność Muzeum Sztuki można przecież potraktować jako performatywną aktualizację idei awangardowych. Jednak zarysowanie perspektywy badawczej wykorzystującej teorię afektu nie zaszkodziłoby wystawie ani publikacji. Bez tego wystawa zbyt mocno oddaje paradoks futurystycznej muzeologii – jest jak retrofuturystyczna kapsuła wystrzelona z przeszłości w przyszłość, poddawana niemal laboratoryjnej inspekcji przez grono statecznych badaczy-muzealników. Bez radykalnego wpływu na rzeczywistość.

25 Por. Luiza Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Muzeum Sztuki w Łodzi – Instytut Badań Literackich PAN – Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Łódź–Warszawa 2019.

Tekst: Zuzanna Wilska

Jeździec bez konia

Historia Anny Ciby



Anna Ciba, *Kiedy patrzysz w moje oczy to widzisz co?* oraz *Jeździec bez konia*, galeria Wielka 19 Poznań, 1987, fot. Włodzimierz Kowaliński, dzięki uprzejmości autora fotografii

Jedno z późnych, pochodzących z końca lat 80. dzieł Anny Ciby przedstawia charakterystycznie uproszczoną figurę konia, sprowadzonego do kluczowych części ciała, jakby odmalowanego z szablonu. Zwierzę odcina się ciemnym kształtem na gładkim i jednolitym tle wielkiego płótna. W lewym dolnym rogu artystka zapisała słowa: „jeździec bez konia”. Nic tu się ze sobą nie zgadza – tekst, tło i namalowany ogier. Przecież na obrazie nie ma żadnej postaci, lecz jedynie niedosiadany przez nikogo koń. Sytuacja ta przywodzi na myśl rebus, który nie ma rozwiązania. Nigdy nie udało mi się ustalić, jaki stosunek do tego dzieła miała Ciba, ale sama traktuję je jako opowieść o autorce. Bo mimo że poszczególne motywy zostały przedstawione na jednym obrazie, to tak naprawdę pochodzą z różnych światów. Ciba cierpiała (lub dalej cierpi) na schizofrenię, której istotą jest rozpad (greckie *schizein* oznacza „rozszczepić”) osobowości i jednolitego obrazu rzeczywistości, w którego miejsce pojawia się wiele różnych, często sprzecznych obrazów¹. Oznacza to, że postrzegana przez Cibę rzeczywistość różniła się od tego, jak społeczeństwo umówiło się, by tę rzeczywistość postrzegać.

Historia choroby malarki splata się nierozdzielnie z procesem zapominania o niej samej. Biografia Ciby pokazuje, że była stopniowo wykluczana z różnych sfer

¹ Antoni Kępiński, *Schizofrenia*, Sagittarius, Kraków 1992, s. 12.

życia: jako artystka, przyjaciółka, a potem matka czy sąsiadka. W końcu definitywnie straciła swoją podmiotowość na rzecz figury „wariatki ze Starego Miasta”, czyli osoby, którą poznałam w dzieciństwie – o czym będę pisać w dalszej części artykułu. Anna Ciba 12 sierpnia 2018 roku wyszła z domu i do chwili obecnej nie wróciła ani nie nawiązała kontaktu z bliskimi². Do dziś ma status osoby zaginionej. To właśnie w momencie kiedy dotarła do mnie ta informacja, rozpoczęłam badania nad twórczością Ciby. Kim właściwie była? I dlaczego jej twórczość została zapomniana?

Biało-czerwone. Debiut artystyczny

Anna Ciba urodziła się w 1957 roku w stolicy, była więc artystką, której młodość przypadła na lata 80. Ostatnia dekada PRL i artystyczne środowisko Warszawy są tłem politycznym i kontekstem społecznym jej historii. Życiorys malarki rekonstruuje na podstawie badań oraz wielu rozmów z jej przyjaciółmi. Obraz, jaki się z nich wyłania, pełen jest jednak białych plam i nieścisłości. Dotyczy to zarówno

² <http://srodmiescie.policja.waw.pl/rs/aktualnosci/82974,Poszukujemy-zaginionej-Anny-Ciby.html> [dostęp: 24.01.2022].



przeszłości – lat 80. – jak i współczesności, czego najlepszym dowodem jest fakt, że nie wiemy, w jakim czasie o niej pisać: teraźniejszym czy przeszłym.

Rodzice malarki często wyjeżdżali za granicę – ojciec był pracownikiem Ministerstwa Spraw Zagranicznych, urzędnikiem średniego szczebla. Ciba najprawdopodobniej skończyła szkołę średnią we Francji, mówiła biegle po francusku, a we wczesnych latach życia mieszkała przez jakiś czas w Indiach. Charakter środowiska rodzinnego, z którego się wywodziła, przejawiał się w jej ubiorze, na co zwracali uwagę moi rozmówcy. Andrzej Rosołek, wieloletni przyjaciel Ciby, artysta i kurator warszawskiej Pracowni Dziekanka, wspominał w rozmowie ze mną pierwsze spotkanie z malarką. W lecie 1981 roku stolicę odwiedziła grupa teatralna Living Theatre, która zorganizowała happening przy pasażu Śródmiejskim, dzisiejszym pasażu Wiecha. Rosołek

zauważył Cibę wśród widzów, a pierwszym, co rzuciło mu się w oczy, był jej elegancki strój, tak odrębny od hipisowskiego otoczenia: „Ubrana w szarą, schludną garsonkę, buty na obcasie, wszystko miało doskonale zestawione. Jasna cera i pięknie umalowane, czerwone usta, czarne włosy do ramion”³. Na odrębność stylu Ciby zwracał uwagę także Tomasz Sikorski, artysta wizualny i animator życia kulturalnego stolicy, który był w bliskim otoczeniu artystki na początku lat 80.: „Nosila się w stylu... kozuchowym. Bibelotowo-kozuchowym. Jej styl nie miał cech indywidualnych, zwykle charakterystycznych dla młodych artystów i artystek; dzisiaj byśmy powiedzieli: «alternatywka». Ania nie była alternatywką, Ania była mieszczką. Ubierała się tak, jakby była dorosłą osobą, panią w wieku lat czterdziestu”. Rosołek, uczęszczający wówczas do liceum plastycznego, czy Sikorski, będący już wtedy zadeklarowanym artystą, zauważają „inność” Ciby, ponieważ sami należeli do przedstawicieli wspomnianej „alternatywy”, czyli środowiska artystycznego, do którego bohaterka niniejszego tekstu weszła wraz z początkiem lat 80.

³ Wszystkie wypowiedzi cytowane w artykule pochodzą z niepublikowanych wywiadów, przeprowadzonych na potrzeby mojej pracy magisterskiej *Anna Ciba. Monografia*, napisanej pod kierunkiem dr. Jakuba Banasiaka i obronionej na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną na ASP w Warszawie w lipcu 2021 roku.



W domu w Łomiankach, 1981, od lewej: N.N., N.N., Zofia Kulik, Andrzej Partum, Łukasz Szajna, Przemysław Kwiek, Janusz Banach, archiwum autora fotografii Tomasza Sikorskiego, dzięki uprzejmości Agaty Szwedowicz oraz Kai Sikorskiej

Anna Ciba urodziła się w 1957 roku w stolicy, była więc artystką, której młodość przypadła na lata 80. Ostatnia dekada PRL i artystyczne środowisko Warszawy są tłem politycznym i kontekstem społecznym jej historii. Życiorys malarki rekonstruuje na podstawie badań oraz rozmów z jej przyjaciółmi. Obraz, jaki się z nich wyłania, pełen jest białych plam i nieścisłości.

Ciba zdała na warszawską Akademię Sztuk Pięknych w 1982 roku. Wcześniej, pod koniec 1980 roku, wynajęła dom w Łomiankach, który oprócz tego, że spełniał funkcje mieszkalne, stał się też przestrzenią młodych – wyspą bez „dorosłych”, ich własnym kątem. Sikorski, który tam pomieszkiwał, wspominał w wywiadzie jej stałych bywalców: „Ania znała wtedy chłopaków z Kryzysu, przez nią ja poznałem załogę: Roberta Brylewskiego, «Franca», czyli Tomka Lipińskiego, pojawiał się tam też Maciej Góralski – «Magura», który był w pierwotnym składzie tego zespołu”. Oprócz muzyków w domu Ciby gościli między innymi Andrzej Partum, Zofia Kulik czy Maria Lewandowska, którzy odwiedzali Łomianki najprawdopodobniej na zaproszenie Sikorskiego, działającego już wtedy w środowisku kulturalnym. Reprezentowali to, do czego artystka chciała – jak można sądzić – aspirować. Żaden z moich rozmówców nie pamięta Ciby sprzed 1980 roku, a założenie komuny w Łomiankach jest jedną z pierwszych wzmianek o niej w kontekście środowiska artystycznego. Bardzo możliwe, że decyzja o podjęciu studiów na warszawskiej ASP niecałe dwa lata

później i wybór znanej już ówczesnie pracowni prof. Stefana Gierowskiego, była gestem mającym na celu przypieczerowanie wstąpienia „kozuchowej” Ciby do „alternatywnego” środowiska.

Artystka debiutuje w listopadzie 1982 roku. Zdjęcia dokumentujące to wydarzenie, opublikowane w internetowym archiwum performansu Muzeum Sztuki Nowoczesnej, były dla mnie pierwszym bodźcem do zainteresowania się malarką z perspektywy historycznoartystycznej. Pamiętam moje zdziwienie, kiedy przeglądając tę stronę, napotkałam nazwisko Ciby, a w mojej głowie pojawiło się pytanie: czy to ta sama Ania, którą znam ze Starówki? Piękne zdjęcia autorstwa Sikorskiego przykuwają atmosferą tajemniczości; czarno-białe, statyczne i majestatyczne „oszukują” odbiorców, gdyż performans, który odbył się w Dziekance 11 listopada, przebiegał w zupełnie odmiennej atmosferze.

Artystka stworzyła scenę z czerwonej tkaniny; coś na kształt wysokiego, materiałowego pudełka, którego frontalna ściana stanowiła kurtynę. Po jej odsłonięciu ukazywało się wnętrze zainscenizowanej przestrzeni, w której centrum



W Pracowni Dziekanka po akcji *Biało-czerwony performance*, 1982 od lewej: N.N., Tomasz Sikorski i Tomek Lipiński archiwum autora fotografii Tomasza Sikorskiego, dzięki uprzejmości Agaty Szwedowicz oraz Kai Sikorskiej

stał jedyny element: stół nakryty białym obrusem. Przed sceną znajdowały się dwa mocno oświetlające ją reflektory, które podkreślały odrębność scenarii wnętrza od reszty przestrzeni Dziekanki. Ostre światło skierowane na artystkę powoływało do życia równie ostre, widoczne na tylnej ścianie sceny cienie. Kobieta była ubrana w biały, długi strój, przypominający koszulę nocną, miała krótką, prostą fryzurę. Towarzyszył jej żywy biały kogut. Ciba kupiła go na targu tydzień wcześniej i hodowała w mieszkaniu. Światła zostały zapalone, kurtyna odsłonięta i w czerwonym wnętrzu, za stołem, ukazała się artystka. Zwierzę spoczywało w jej ramionach. Przez dłuższy czas kołysała je i czule głaskała. Kogut nie próbował uciekać. Podczas kołysania jedynym dźwiękiem, jaki wydawał, było gdakanie. Ciba położyła go na stole, wyciągnęła ostry przedmiot i odcięła zwierzęciu głowę. Następnie wzięła bezgłowego koguta w dłoń i rzuciła nim przed siebie. Zanim umarł, targany konwulsjami, fruwał przez chwilę nad widownią, obryzgując obecnych oraz przestrzeń sceny krwią. Artystka zdradzała w tym czasie zdenerwowanie i poruszenie. Całość performansu trwała około 15–20 minut.

Ciba jawiła się jako „kapłanka”, „demirzka” – była poważna, milcząca; działała według opracowanego planu, któremu nikomu wcześniej nie zdradziła. Kogut w jej performansie stał się „ofiara”, a biały stół – „ołtarzem”. Odcięcie głowy zwierzęciu było swego rodzaju rytuałem. Akt przemocy, którego dokonała Ciba na scenie, był gwałtowny i wzbudził ostrą reakcję publiczności. Rosołek relacjonował, że pochłapani krwią widzowie „zbluzgali” i „zjechali” artystkę. Reakcja

publiki mogła wiązać się z faktem, że nikt oprócz pomagającego w przygotowaniach Rosołka nie spodziewał się po artystce tak radykalnych działań. Sikorski, który również był obecny na widowni, dodawał, że *Biało-czerwony performance* odstawał formą od działań, które odbywały się wówczas w Dziekance. Rosołek wspominał zaś, że nie pamięta, aby ktoś w tym czasie zabijał zwierzęta w trakcie performansu albo „rzucił krwawiącym kurczakiem w publiczność”.

Pracownia Dziekanka była wówczas prowadzona przez Sikorskiego, który jako pierwszy zrelacjonował mi przebieg performansu. Zapytany o obecność publiczności, kilkakrotnie podkreślił, że było to wydarzenie nielegalne i tajne – odbywało się w nocy, podczas obowiązującej godziny policyjnej. Jego zdaniem widownia, licząca około pięciu, sześciu osób, była pełna strachu i napięcia. Tę narrację łagodził Rosołek, który zwrócił uwagę, że Dziekanka nie była oficjalną galerią, ale miała „bezpieczny” status pracowni ASP, nie została więc zamknięta wraz z wprowadzeniem stanu wojennego. Podkreślał także, że skala działalności Dziekanki była na tyle mała, że pracownia nie podlegała ingerencjom cenzury. Te dwie różniące się narracje uwidaczniają rozbieżność w sposobach postrzegania stanu wojennego i podejmowanych wówczas działań artystycznych. Sikorski – jak się wydaje – miał potrzebę nadania im rangi buntu i oporu, Rosołek zaś z rezygnacją wspominał działania, w których sam uczestniczył, twierdząc, że nie miały one realnego wpływu na rzeczywistość polityczną. Warto zauważyć, że to heroiczna narracja Sikorskiego zdominowała obraz sztuki lat 80. Być może z tego powodu



Anna Ciba, *Kompozycja*, galeria Wielka 19, Poznań, 1987, fot. Włodzimierz Kowaliński, dzięki uprzejmości autora fotografii



Anna Ciba, *Kiedy patrzysz w moje oczy to widzisz co? gdańskie*, galeria Wielka 19, Poznań 1987, fot. Włodzimierz Kowaliński, dzięki uprzejmości autora fotografii

„Jesień z Anią Cibą w Dziekance”, 1988, fot. Andrzej Rosołek, archiwum Tomasza Sikorskiego, dzięki uprzejmości Agaty Szwedowicz oraz Kai Sikorskiej



Anna Ciba, *Piramidy piramidy*, obraz w posiadaniu Marka Sobczyka, dzięki uprzejmości artysty, fot. Zuzanna Wiłska

najlepiej rozpoznany dziełem Cibi (bo najłatwiejszym do zdekodowania) pozostaje właśnie performans z 1982 roku.

Oczywiście kontekst polityczny był tłem działania Cibi; w tym czasie w Polsce panował stan wojenny, a performans mógł być do niego komentarzem⁴. Dla mnie kluczem interpretacyjnym do dzieła jest jego tytuł – *Biało-czerwony performance* – nawiązujący do barw zarezerwowanych w naszej kulturze dla „polskości”. Gra, którą prowadziła artystka, polegała na przedstawieniu tych kolorów w przestrzeni przy użyciu zbudowanej scenografii oraz krwi. Malarka nie użyła w tym celu czerwonej farby, co wydaje się szczególnie ważne. Czy był to bezpośredni komentarz do stanu wojennego? Czy kogut jest metaforą jego ofiar? Nawiązuje do orła – symbolu z godła? A może, jak sugerował Sikorski, jest symbolem „zdychającej Polski”? Moi rozmówcy zgodnie wspominali, że performans Cibi był wypowiedzią polityczną (a jeśli nie, to i tak musiał być wtedy w ten sposób odczytywany), niemniej stanowi on jedyną tego rodzaju realizację w twórczości Cibi. Uważam, że artystka była raczej zafascynowana radykalizmem podjętego działania – publicznego zabicia żyjącej istoty – niż zainteresowana komentowaniem ówczesnej sytuacji politycznej. Bardzo intrygujący jest fakt, że Ciba nie wykonywała już później performansów. Rosołek na moje pytanie o to, czy dostrzega radykalizm w dalszej twórczości Cibi, odpowiedział: „Tak, w formie malarskiej”.

Czarno-białe. O twórczości malarskiej

W kolejnych latach Ciba studiowała na ASP, wystawiała w polskich galeriach, była zaangażowana do przedsięwzięć grupowych, wypracowując sobie ważne miejsce w środowisku artystycznym. Do 1987 roku (dyplom) odbyło się aż pięć wystaw indywidualnych artystki⁵ oraz dziewięć pokazów

grupowych, w których uczestniczyła⁶. Do końca lat 80. Ciba zrealizowała jeszcze dwie indywidualne wystawy oraz została zaproszona do sześciu pokazów zbiorowych⁷. Warto podkreślić, że uczestniczyła w większości ważnych ekspozycji zbiorowych, prezentujących zjawisko nowej ekspresji – takich jak *Ekspresja lat 80-tych, Co słychać. Sztuka najnowsza, Świeżo malowane* – a jej pokazy indywidualne odbywały się w najważniejszych galeriach w Warszawie i w Polsce, a także za granicą. Innymi słowy, Ciba była aktywnie obecna w życiu artystycznym swojego czasu; zarówno w czasie studiów, jak i później. Mimo to została zapomniana.

Zwyczajowo w pracach badawczych dokonuje się przeglądu literatury przedmiotu oraz rekonstrukcji stanu badań. W przypadku badań nad twórczością Cibi byłyby to przegląd braków. Ciba nie występuje w większości opracowań dotyczących sztuki lat 80. Jest zaledwie wspomniana – w kalendarzach, w podpisach zdjęć, pośród innych nazwisk – a jej twórczość funkcjonuje bez komentarza. Dlatego tak ważna wydaje się elementarna rekonstrukcja oraz opis wydarzeń, w których artystka brała udział.

Wystawą przełomową była dla Cibi ekspozycja *Czarno-białe*, która odbyła się w 1985 roku w Pracowni Dziekanka. Wyróżniła się szczególnym rozbudowaniem koncepcyjnym, a powstały na tę okazję obraz stał się początkiem specyficznego języka malarskiego, używanego później przez artystkę.

Zanim przejdę do opisu wystawy, chciałabym wspomnieć o ważnym kontekście, jakim było zainteresowanie Cibi graffiti. Podobno malowała murale na ścianach garaży na osiedlu przy Belwederskiej, gdzie znajdował się jej rodzinny dom. Niestety nie dysponuję żadną ich dokumentacją ani opisem. Estetyka graffiti stanowiła charakterystyczny dla tamtego czasu trend. Ten sposób wypowiedzi wizualnej preferowali głównie ludzie

4 Na stronie internetowej Archiwum Polskiego Performansu możemy znaleźć następujący opis tego dzieła: „Bryzgająca wokół krew padała na białe materiały, wywołując u publiczności asocjacje związane z polską flagą państwową. Radykalny performans Anny Cibi wytworzył dosadną i szokującą sytuację artystyczną, nawiązującą do realiów Polski stanu wojennego, z dramatyczną ironią odnosząc się do patriotyzmu i narodowych barw, na które często powoływała się junta wojskowa generała Jaruzelskiego” – <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2539?read=all> [dostęp: 24.01.2022].

5 *Biało-czerwony performance* (Pracownia Dziekanka, Warszawa, 1982), *Przekaz* (Pracownia Dziekanka, 1983), *Czarno-białe* (Pracownia Dziekanka, 1985), 7265 c.d. (Galeria Stodoła, 1986), *The Best* (Galeria Baszta, Gdańsk, 1986).

6 W 1984: *Chicken Power* (Pracownia Dziekanka), *Wystawa Pracowni Ryszarda Winiarskiego* (BWA Zielona Góra); w 1985: *Na Fuku, na potyłu, na wybratne* (Galeria Stodoła), *Pracownia Ryszarda Winiarskiego* (KUL, w ramach imprezy *Kulaż*, Lublin). W 1986 Ciba dołączyła do improwizowanego malowania na żywo zainicjowanego Macieja Wiłskiego i zespół Praffdata – *Pierdólnik mandzurski* (Galeria Stodoła) oraz brała udział w wystawach: *Atelier Winiarski* (Kunststation, Kleinsassen, RFN), *Salon pięknych sztuk* (Galeria Stodoła), *Ekspresja lat 80-tych* (BWA Sopot), *Tussen de Polen* (Galerie Alles voor 12 en 24 volt, Rotterdam).

7 W 1987: *Malarstwo kobiet* (wystawa zbiorowa, Pracownia Dziekanka), *a dal* (wystawa indywidualna, Galeria Promocyjna, Warszawa), *Co słychać. Sztuka najnowsza* (wystawa zbiorowa, dawne Zakłady Norblina, Warszawa), ekspozycja w ramach *Prezentacji Galerii Dziekanka* (wystawa indywidualna, Galeria Wielka 19, Poznań). Na rok 1988 przypadają dwie ostatnie wystawy Cibi: *Nowe malarstwo* (wystawa zbiorowa, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej, Budapeszt) oraz *Świeżo malowane* (wystawa zbiorowa, CBWA Zachęta, Warszawa).



Anna Ciba, *Pour Marce Wilski est sa femme Magda Wilska*, 10 marca 2006, długopis na papierze, rysunek w posiadaniu Zuzanny Wilskiej

młodzi, związani ze środowiskami artystycznymi w dużych miastach: Warszawie, Łodzi czy Wrocławiu. W ostatniej dekadzie PRL szczególną popularność zyskało graffiti szablonowe, czyli prosta technika, która urosła właśnie do rangi estetyki, charakterystycznej dla młodzieżowych środowisk subkulturowych, na przykład punków⁸. Ciba w pierwszych latach studiów, a najprawdopodobniej także wcześniej, była częstą gością takich miejsc jak kluby Remont czy Hybrydy, gdzie spotykała się warszawska młodzież zainteresowana muzyką rockową. Jej zaangażowanie w scenę alternatywną tłumaczy pojawianie się członków zespołu Kryzys w domu w Łomiankach. Dowodem na inspirację artystki tym środowiskiem może być fakt, że podczas studiów tworzyła muzykę, a po skończeniu edukacji założyła zespół – do czego jeszcze wróć. Również popularna w kręgach muzycznej alternatywy estetyka szablonowego graffiti mogła być dla Cibi źródłem inspiracji – wydaje się, że artystka zaprzęgała ją do swojego malarstwa.

Powracając do wystawy w Dziekance: na zdjęciach uwagę przykuwa jeden wielkoformatowy obraz, fotografowany z różnych perspektyw. To dzieło zostanie następnie pokazane na wystawie *Ekspresja lat 80-tych* w 1986 roku oraz rok później podczas *Prezentacji Pracowni Dziekanki* w poznańskiej Galerii Wielka 19. Początkowo sądziłam, że zdjęcia przedstawiają kilka różnych płócien, ale po dokładnych oględzinach dokumentacji doszłam do wniosku, że uwieczniono na nich jedno i to samo dzieło. W katalogu *Ekspresji...* zamieszczono tytuł, wymiar i technikę, w jakiej został wykonany obraz: *Kompozycja*, 220 na 1200 cm, akryl na płótnie⁹. Na zdjęciach nie widać jednak, że obrazowi towarzyszyły opis oraz warstwa dźwiękowa.

Tekst do wystawy w Dziekance zamieszczono w drukowanych na potrzebę wydarzenia ulotkach. Był to cytat z opowiadania Vladimira Nabokova *Znaki i symbole*. Ma ono zaledwie siedem stron. Nabokov opowiada o małżeństwie starszych ludzi, którzy wiodą dojmująco smutne życie. Ich syn, podejmujący wcześniej próby samobójcze, przebywa w zakładzie z powodu choroby psychicznej. Jako że nie dotarłam do żadnego egzemplarza ulotki, nie jestem w stanie określić dokładnie, która część opowiadania posłużyła za komentarz do wystawy. Rosołek, pomagający Cibi w organizacji pokazu, zapamiętał, że wybrany cytat dotyczył „odczuwania rzeczywistości jako

⁸ Marcin Rutkiewicz, *Dzika grafika. Pięć dekad ulicznej dywersji wizualnej w Polsce*, [w:] *Dzika grafika. Pięć dekad ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda, Muzeum Plakatu, Warszawa 2017, s. 41.

⁹ *Ekspresja lat 80-tych*, red. Ryszard Ziarkiewicz, Wydawnictwo Andrzej Bonarski, Warszawa 1990, s. 28.

znaków”. Fragment utworu, który pasuje do tego opisu, dotyczy rozpoznania choroby chłopca jako „manii aluzyjnej”: „W tej niezwykle rzadkiej chorobie pacjent wyobraża sobie, że wszystko, co dzieje się wokół niego, odnosi się w zawoalowany sposób do jego osobowości i egzystencji. Eliminuje on z tego powszechnego spisku realne osoby, gdyż uważa siebie za znacznie inteligentniejszego od innych ludzi. Poznawalna zmysłami natura tropi go, dokądkolwiek się uda. Chmury ze śledzącego go nieba przekazują sobie za pomocą powolnych znaków niezwykle szczegółowe informacje o nim. O zmroku gestykulujące tajemniczo drzewa komentują alfabetem migowym jego najskrytsze myśli. Kamyczki, plamy lub pyłki słoneczne tworzą wzory przekazujące w jakiś straszliwy sposób wieści, które on musi przejąć. Wszystko jest szyfrem, a on stanowi podmiot każdego z nich”¹⁰.

Pozostaje jedynie domniemywać, jakie znaczenie dla Ciby mógł mieć ten fragment opowiadania Nabokova. Niemniej pasuje on do opisu paranoi czy manii prześladowczej, których objawy pojawiły się podczas studiów artystki i towarzyszyły jej także później. Warto również odnotować, że jej pierwsza hospitalizacja z powodu choroby miała miejsce właśnie w tym okresie.

Kluczowym elementem tworzącym atmosferę wystawy *Czarno-białe* była jej warstwa dźwiękowa. Za „ścianami” utworzonymi przez monumentalny obraz artystka ustawiła gramofon, który odtwarzał płytę *Old Bulgarian Music* chóru Sredets pod kierownictwem Alexandra Kouyumdjieva. Ta bizantyjska muzyka średniowieczna oraz migotliwe światło świec, które, rozmieszczone na ziemi, były jedynym jego źródłem, stworzyły sytuację sakralną. Napotkałam na klasyfikację całego wydarzenia jako *environment*, czyli – jak wiadomo – specyficznej formy wypowiedzi artystycznej, której istotą jest kreacja „środowiska” przestrzennego. Opisane wyżej komponenty – muzyka, świece, tekst oraz sama *Kompozycja* – działają na różne zmysły: słuch, węch oraz wzrok. W ten sposób odbiorca był wprowadzony w świat artystki, którego istotą było połączenie atmosfery sakralności z hermetycznym językiem malarskich znaków. To połączenie będzie charakterystyczne dla sztuki Ciby aż do końca jej aktywności twórczej.

Warto zagłębić się w ten świat; dokonać jego opisu i analizy. Zaznaczam jednak, że opis ten, zarysowany na podstawie dostępnych mi materiałów, głównie czarno-białych zdjęć kilkunastu płócien Ciby, zachowanych w różnych katalogach

i archiwach, może być wybrakowany. Rozpocznę od kwestii przedstawianej na obrazach przestrzeni lub, co wydaje się bardziej adekwatne, jej braku. Artystka rezygnuje z kompozycyjnej głębi na rzecz dwuelementowego świata – jednolitego tła oraz „naklejonych” na nie kształtów. Tło na niektórych obrazach ma jasny – biały lub kremowy – kolor kanwy, na innych jest czerwone albo niebieskie. Zdaje się pełnić funkcje sceny, na której rozgrywa się główne przedstawienie. Treść dzieł Ciby tworzą bowiem kształty odcinające się od drugiego planu. Momentami abstrakcyjne, czasami stanowią uproszczone przedstawienia rozpoznawalnych motywów. Przykładem mogą być tu wyłaniające się z obrazów twarze, części ciała, elementy fauny i flory, litery czy symbole takie jak serce. Artystka wydaje się z taką samą uwagą malować abstrakcyjną, wijącą się, węzowatą wstęgę, jak i przypominające oczy okręgi. Uważam to za istotę spójności świata, który przedstawia malarstwo Ciby. „Sceniczne” wyeksponowanie kształtów sprawia, że widz intuicyjnie odbiera je jako komunikat. Niemniej jest to komunikat problematyczny, ponieważ znaczenie wszystkich spośród tych kształtów – abstrakcyjnych „bazgrołów”, szeroko rozumianych znaków oraz konkretnych symboli – jest tak samo ważne. Kompozycje malarki są „nasycone” w różnym stopniu. Niektóre płótna są jednorodnie, rytmicznie wypełnione przez znaki – tworzą rodzaj poziomego fryzu. Inne są malowane nieregularnie, bardziej ekspresyjnie. Obrazy, które prezentują pojedynczy znak, są późniejsze, pojawiły się bowiem dopiero pod koniec lat 80. Dysponuję jedynie dwiema reprodukcjami takich prac – obie były pokazywane w Wielkiej 19. W tym czasie na obrazach pojawił się też nieobecny wcześniej element, czyli pisane bezpośrednio na nich krótkie komentarze.

Ważnym wątkiem powracającym w malarstwie Ciby są szeroko rozumiane zaświaty. Artystka krąży wokół tematów *stricte* religijnych, ale też eksploruje sakralność traktowaną jako atmosfera czy „klimat”. Wątek ten pojawił się już na samym początku jej twórczej drogi – w trakcie *Biało-czerwonego performance’u* występowała wręcz jako kapłanka, składająca ofiarę na ołtarzu. W następnych wystawach artystka tworzyła sakralną atmosferę dzięki płonącym świecom, średniowiecznym psalmom i totemicznemu malarstwu. Pojawiające się w jej malarstwie motywy rytualno-magiczne, takie jak postacie wiedźm czy grobowce, również stanowią ślad tego zainteresowania. Warto odnotować, że Ciba, tworząc obrazy, kładła farbę bezpośrednio na dość luźnych, nienaciągniętych na ramy tekstyliach.

Nie używała płótna malarskiego, ale prześcieradeł lub innych elementów pościeli. Najłatwiej byłoby potraktować to jako znak czasu, gdyż artyści, z powodu braków w zaopatrzeniu sklepów plastycznych oraz słabej sytuacji finansowej, używali tańszych i powszechnie dostępnych zamienników. Jednakże, biorąc pod uwagę konsekwencję, z jaką Ciba korzystała z owych materiałów, oraz fakt, że pochodziła z relatywnie zamożnego domu, można przypuszczać, że malowanie na bieliźnie pościelowej było jej świadomą decyzją artystyczną.

Jaki stosunek Anna Ciba miała do tworzonej przez siebie sztuki? To pytanie zadawałam moim rozmówcom i rozmówczyniom, a odpowiedzi na nie stanowią zbiór ciekawych tropów, które uwzględniłam podczas analizy jej malarstwa. To właśnie przyjaciele artystki naprowadzili mnie na kwestie prezentowania przez Cibę „hermetycznego języka”, „hieroglifów” – jak mówili o pojawiających się na obrazach znakach. Katarzyna Sypień, muzyczka i przyjaciółka artystki z końca lat 80., łączyła formę malarstwa Ciby z jej sposobem

Kontekst przenikania się środowisk plastycznego i muzycznego oraz fakt, że Ciba chciała należeć do obydwu, są ważnym tłem jej twórczości. Odpowiadając na pytanie, dlaczego Ciba mogła zainteresować się muzyką, moi rozmówcy nie wskazywali na pobudki artystyczne. Najczęściej zgodnie mówili o potrzebie artystki, by być „widzianą”, „podziwianą”, „znaczącą”. Pojawia się tu aspekt performowania przez Cibę własnego życia.

postrzegania świata – również w kontekście postępującej choroby. Sypień wspominała rozmowę, podczas której Ciba żaliła się, że niegdyś była w stanie zauważyć w rzeczywistości „symbole pierwotne”, które były „piękne”, „proste” i dawały jej oparcie. Niestety, wraz z nasilającą się schizofrenią zostały one zastąpione nowymi, które „zepsuły wszystkie reguły gry” i stały się dla artystki nie do zniesienia. Stworzyły świat opresyjnych zakazów i nakazów, który finalnie zastąpił rzeczywistość.

Złote. Życie jako performans

Anna Ciba założyła zespół muzyczny Les Chattes en Or wraz z Katarzyną Sypień oraz Klaudią Burdzyńską pod koniec lat 80. Skład przetrwał do pierwszych miesięcy następnej dekady. Nazwa zespołu oznacza w dosłownym tłumaczeniu Kotki w Złocie, niemniej słowo „kotki” wybrzmiewa tu

dwuznacznie, bowiem francuskie słowo *chatte*, podobnie jak angielskie *pussy*, może być tłumaczone także jako „cipka”. Francuska nazwa zespołu ma związek z faktem, że i Ciba, i Sypień, biegle porozumiewały się w tym języku.

O zespole powiedział mi malarz Marek Sobczyk, który ówczesnie muzykował wraz z innym członkiem Gruppy, Ryszardem Woźniakiem. Brali oni udział w jednej ze wspólnych prób z Les Chattes en Or. Co ciekawe, Sobczyk potrafił wymienić członkinie zespołu, ale jego nazwę przekreślił na Siła Pizd. Inna wersja nazwy, z którą się spotkałam, to Golden Pussies. Kiedy w rozmowie z Sypień weryfikowałam tę informację, ta zareagowała rozmowieniem: „To ludzie sobie porobili. Les Chattes en Or! [My] pięknie byliśmy! A nie jakaś Siła Pizd!”, a następnie dodała: „To był okres punka i wszyscy strasznie chcieli z nas zrobić punkowy”. Z jednej strony muzyka stworzona przez zespół była mroczna i „ciężka”, więc intuicyjne przyklejenie jej przez Sobczyka punkowej łatki jest zrozumiałe. Z drugiej zaś, wypowiedź malarza jest szczególnie znacząca,

ponieważ daje wyobrażenie o podejściu środowiska alternatywnego do muzyki tworzonej przez kobiety. Nazwa Siła Pizd została zapamiętana, ponieważ zespół wydawał się wulgarny i miał prezentować feministyczne treści w punkowej odsłonie. W latach 80. oswojono się już z figurą pełnej gniewu „kobiety walczącej”; „pizda” pasuje do niej lepiej niż „cipka”, która sugeruje subtelniejsze podejście do własnej płci. Sypień zwróciła mi uwagę na „drugie życie” zespołu po jego rozwiązaniu: „Później [ludzie ze środowiska] zrobili z tego, co chcieli. Nasz zamiar nie był taki, żeby zrobić z tego punkową rzecz, ale była taka tendencja na rynku, trzeba było zaistnieć”. Skłaniam się zatem ku tezie, że to nie surowy charakter muzyki zdecydował o modyfikacji nazwy zespołu, lecz presja środowiska. Ową „tendencję rynku” rozumiem nie tylko jako modę czy trend w branży muzycznej, ale też jako zbiór

10 Vladimir Nabokov, *Znaki i symbole*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, wybór i przekład Teresa Truszkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 158.



Anna Ciba, *Bez tytułu*, technika własna, dokumentacja wystawy *Malarstwo Kobiet, Pracownia Dziekanka*, Warszawa 1987, archiwum Andrzeja Rosolka, fot. Andrzej Rosolek dzięki uprzejmości autora

akceptowalnych przez środowisko cech. Dodatkowo Sypień otwarcie wskazuje na kwestie feministyczne i patriarchalne: „Myśmy założyły zespół żeński, ponieważ tylko mężczyźni mieli priorytet [sic!], wszędzie istnieli mężczyźni jako twórcy: ci, którzy zarabiali kasę”. Założenie zespołu Les Châtes en Or było świadomym aktem sprzeciwu, próbą wytworzenia przez artystki „miejsca”, w którym obowiązywałyby ich własne, autonomiczne zasady.

Kiedy zapytałam o to, czy zespół grał koncerty, moja rozmówczyni zaprzeczyła. Powiedziała, że nie istniał podział na próby i występy; cała twórczość była jednym działaniem artystycznym, performansem. Możliwe, że w tym tkwi jedna z przyczyn banalizacji tego aspektu twórczości Ciby. Szczególnie ciekawe wydają się powody owego lekceważenia; spotkałam się z opinią, że Ciba „nie była polską Nico” i ze stwierdzeniem, że „wszyscy chcieli w tamtych latach coś grać”. Wobec męskich muzyczno-plastycznych zespołów – charakterystycznych dla lat 80. – nikt takich obiekcji nie wysuwa.

Kontekst przenikania się środowisk plastycznego i muzycznego oraz fakt, że Ciba chciała należeć do obydwu, są ważnym tłem jej twórczości. Odpowiadając na pytanie, dlaczego Ciba mogła zainteresować się muzyką, moi rozmówcy nie wskazywali na pobudki artystyczne. Najczęściej zgodnie mówili o potrzebie artystki, by być „widzianą”, „podziwianą”, „znaczącą” albo by swoją osobą „nadawać jakiś komunikat”. Pojawia się tu aspekt performowania przez Cibę własnego życia. Artystka rozpoczęła karierę *Biało-czerwonym performance'em*, ale, jak wspomniałam, później nie inicjowała już tego typu akcji. Wydaje się, że chęć tworzenia „działań” zmieniła się z biegiem lat w potrzebę kreowania performatywnego aktu artystycznej autodefinicji. Uważam, że to kluczowa kwestia dla zrozumienia podejścia artystki do sztuki w ogóle.

Proces performatyzacji manifestował się w zachowaniu Ciby i jej podejściu do własnego wyglądu. Prawdopodobnie był związany z nasilającą się chorobą. Styl ubierania się artystki stawał się coraz bardziej ekscentryczny – wizerunek eleganckiej kobiety poszedł w niepamięć. Sypień tak mówiła o tym aspekcie życia Ciby: „To były «performanse», i to głównie życiowe, niedokumentowane: strojem, zachowaniem i takimi rzeczami w miejscach artystycznych. Natomiast nikt tego nie odbierał jako performans, tylko jakieś bzdury. [...] Performans u niej nie polegał tylko na wystawieniu jakiejś pracy czy zaistnieniu w galerii. Później była już performerką życiową. Kontakt z malarstwem mało ją już interesował, szukała innych form wyrazu; wyrażała się w muzyce. Spotykała się z totalnym niezrozumieniem”. To właśnie przyjaciółka z zespołu była świadkiem

stopniowego wykluczania artystki ze środowiska – ludzie, widząc, jak nieprzewidywalna stała się Ciba, zaczęli jej unikać czy wręcz nie wpuszczać na organizowane wydarzenia. Artystka szukała więc swojego miejsca w nowych kręgach. Pod koniec lat 80., po studiach, Ciba wyjechała na stypendium artystyczne do Szwajcarii. Niestety dysponujemy jedynie szczątkowymi informacjami na temat tego, czym było to doświadczenie dla malarki. Pozostało jedynie kilka listów napisanych na kartkach pocztowych, wysłanych ze Szwajcarii do przyjaciół.

Sfery życia wyznaczone przez role, jakie się w nich odgrywa, w przypadku Ciby mogły ulec połączeniu. Na początku lat 90. artystka zapadła się we własny świat. Po powrocie ze Szwajcarii najprawdopodobniej przestała tworzyć większe obrazy, nie grała już w zespole, za to dużo rysowała. To właśnie wtedy malarka przeprowadziła się na Stare Miasto, na ulicę Świętojańską, gdzie moi rodzice prowadzą do dziś zakład optyczny. Jako dziecko często tam przebywałam i niekiedy moja wizyta zbiegała się w czasie z odwiedzinami „zwarowanej sąsiadki”. Mój ojciec, który studiował w tej samej pracowni na ASP i był znajomym Ciby, odnosił się do niej przyjaźnie, lecz zawsze z dystansem. Dziś sądzę, że jego stosunek do malarki był symptomatyczny. Większość przyjaciół Ciby zrezygnowała z kontaktu z nią. Jej choroba, już zaawansowana, uniemożliwiła normalny kontakt. Nie dotarłam do żadnej osoby, która na początku lat 90. pozostawała z Cibą w zażyłych relacjach.

Moja rodzina weszła w posiadanie jednego z rysunków Ciby, stworzonego w 2004 roku. Prace takie jak ten skromny rysunek długopisem czy „pobazgrana” fotografia, którą podczas spotkania pokazała mi Sypień, są bardzo niespektakularne, mogą więc zostać łatwo przeoczone. Nie zmienia to jednak faktu, że pozostają znaczące w kontekście całego *oeuvre* Ciby, pokazują bowiem, jak zmieniły się możliwości twórcze artystki a co za tym idzie – jak postępująca schizofrenia wykluczyła ją z aktywnego udziału w życiu artystycznym. Ryzyko pominięcia takich dzieł w przypadku artystki, która wcześniej tworzyła w charakterystycznym stylu i na zdecydowanie większą skalę, jest wysokie. Niemniej podczas dwuletnich badań nad twórczością Ciby miałam do czynienia tylko z trzema (sic!) zachowanymi pracami artystki, w tym ze wspomnianym rysunkiem. Późne dzieła Ciby naprowadzają na pytanie o to, czy ta niespektakularna twórczość jest właściwą puentą jej historii.

Czego nie pamiętają o sobie lata 80.?

Wróćmy do pytania postawionego na początku tego tekstu – dlaczego wiemy o Cibie tak mało? Podejmując się odpowiedzi na nie, chciałabym wyjść

od ogólnej refleksji, dotyczącej tworzenia wiedzy, o której staram się stale pamiętać: historia jest tworem konstruowanym, nieobiektywnym i służącym hegemonicznym strukturalom władzy. Szukając przyczyn wykluczenia Ciby z historii sztuki, należy przyrzeć się temu, jak jej twórczość plasowała się na tle dominujących zjawisk dekady – w tym przypadku nowej ekspresji – oraz zastanowić się, jakie miejsce w środowisku artystycznym zajmowała malarka.

Wykluczenie Ciby staje się jeszcze bardziej dojmujące, gdy uświadomimy sobie, że jej karierę można określić mianem typowej: debiut w stanie wojennym w galerii studenckiej, studia na ASP, udział w życiu towarzyskim i silna środowiskowa pozycja, w końcu uczestnictwo w liberalizującym się systemie artystycznym.

W Polsce swoisty kanon nowoekspresyjnego malarstwa wyznaczyła wystawa *Ekspresja lat 80-tych*, której, raz jeszcze przypomnijmy, Ciba była uczestniczką. To wówczas wyłonił się zestaw form i tematów poruszanych przez młodych artystów i młode artystki. Malarstwo to charakteryzowało się uproszczoną, „infantylną” figuratywnością i przedstawiało zarówno postaci ludzkie, jak i motywy zwierzęce czy roślinne. Przaśna, przerysowana i sprośna erotyka to drugi znaczący obszar zainteresowań artystów, a często pojawiający się wtedy motyw hiperbolicznie ujętych męskich genitaliów stanowi jej znamieny przykład. Jak w tym kontekście prezentują się obrazy Ciby? Z pewnością można znaleźć punkty wspólne, niemniej redukcyjna, lapidarna, oszczędna (miejscami niemal abstrakcyjna), stonowana kolorystycznie forma jej malarstwa nie pozwala scharakteryzować go jako typowo nowoekspresyjnego. Inna była też tematyka obrazów: nawiązująca do mistycyzmu, wyciszona, niejednoznaczna, daleka od plakatowości wielu nowoekspresyjnych

prac. Zarazem jednak Ciba pozostawała w obszarze wpływu tego nurtu, co można zaobserwować szczególnie w jej wczesnych projektach (wystawa *Przekaz*), a także później, kiedy zdecydowała się malować wielkoformatowe obrazy. Nie zmienia to faktu, że jej malarski język jest propozycją w pełni osobną.

Po *Ekspresji...* (1986) najważniejszymi wystawami były: *Co słyszać* (1987), *Realizm*

radikalny, abstrakcja konkretna (1987/1988) i *Świeżo malowane* (1988). Ekspozycje te miały zmapować (dwie pierwsze), zinterpretować (trzecia) i podsumować (czwarta) twórczość młodych. Ugruntowały one obraz sztuki dekady. Badanie ilościowe, które wykonałam, wykazało, że liczba artystek, biorących udział w tych oraz innych ważnych wystawach lat 80., nie przekraczała 20 procent ogółu uczestników. Działo się tak pomimo tego, iż kobiety stanowiły około połowę osób studiujących na wydziałach artystycznych¹¹.

Ciekawą inicjatywą, podjętą przez Joannę Kiliszek i Andrzeja Rosołka w Pracowni Dziekanka, była wystawa *Malarstwo kobiet* (1987), na której swoje prace wystawiły artystki z warszawskiej ASP, a wśród nich Ciba¹². Ani realizowana razem wystawa, ani wspólne doświadczenia pracowni nie były jednak bodźcem do uformowania jakiejś grupy, jak często bywało w tamtym okresie¹³. W kontekście *Malarstwa kobiet* można zastanowić się nad tym fenomenem szerzej. Dlaczego w latach 80. nie było żadnej formacji

11 Zob. *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, Katarzyna Kozyra Foundation, <https://nck.pl/upload/attachments/317998/Marne%20szanse%20na%20awanse%20RAPORT.pdf> [dostęp: 24.01.2022].

12 Odbyła się ona w dniach 15–27 października 1987 roku. Wzięły w niej udział: Anna Ciba, Anna Gruszczyńska, Maria Katarzyna Koczyk, Katarzyna Markiewicz, Agnieszka Niziurska-Sobczyk, Joanna Pomijańska, Mariola Przyjemka, Joanna Stańko oraz Agnieszka Tazbir.

13 Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020, s. 200.

artystycznej kobiet¹⁴? Dlaczego do wystaw angażowano mniej kobiet niż mężczyzn? A przede wszystkim: dlaczego zapomniane lub zmarginalizowane zostały artystki, które w latach 80. odnosiły sukcesy?

Kiedy rozmawiałam z osobami tworzącymi ówczesne środowisko artystyczne, miałam w głowie te pytania. Okazuje się, że już na wczesnych etapach edukacji artystycznej pojawiała się kwestia oczekiwanej roli społecznej żony czy matki, jaką miały odgrywać kobiety. W przypadku ekspozycji *Malarstwo kobiet* problem polegał też na tym, że zaangażowane w ekspozycje artystki nie były inicjatorkami wystawy; to kuratorzy wykazali inicjatywę, zapraszając je do udziału w wydarzeniu. Artystki nie reprezentowały wspólnego spojrzenia na sztukę, były indywidualistkami, „spotkały się i rozeszły” – jak wspominali organizatorzy wystawy. Traktuję to jako symptom uwikłania w zależności, które wykraczają poza kwestię braku jednorodnego stylu czy podejścia. Wydaje się, że „rozejście się” było związane z faktem, że w środowisku artystycznym, podobnie jak w muzycznym, nie było miejsca na sztukę tworzoną przez kobiety, które nie podejmowały tradycji feministycznych, a skupiały się na przykład na kwestiach formalnych czy politycznych (jak inne grupy lat 80.).

Wykluczenie Ciby staje się jeszcze bardziej dojmujące, gdy uświadomimy sobie, że jej karierę można określić mianem typowej: debiut w stanie wojennym w galerii studenckiej, studia na ASP, udział w życiu towarzyskim i silna środowiskowa pozycja, w końcu uczestnictwo w liberalizującym się systemie artystycznym (udział w najważniejszych wystawach nowej ekspresji w instytucjach publicznych, możliwość wyjazdów zagranicznych itd.). Tak zarysowane „punkty”, mimo indywidualnych różnic, można znaleźć w życiorysach wielu artystów, których nazwiska zostały uznane i zapamiętane¹⁵. Wydaje się, że nieprzypadkowo większość z tych osób to mężczyźni. Oczywiście nie można zapomnieć o tym, że Ciba zmagająca się z chorobą, która nasilała się wraz z upływem czasu, jednak była/jest też kobietą, więc należy do owych 20 procent uczestniczek nowoekspresyjnego zrywu. Nie miała siły ani inwencji, aby bezsprzeczny talent przekuć w karierę, choć po 1986 roku jej koledzy szybko zdobywali uznanie krytyki i publiczności. Nie była typową przedstawicielką zjawiska – jej malarstwo czerpało z nowoekspresyjnego idiomu, ale dalece go przekraczało. Sądzę, że te trzy komponenty – choroba, płeć oraz artystyczny indywidualizm – zaważyły na tym, że Anna Ciba została zapomniana.

14 Jediną grupą, do której należały kobiety – dwie – był Luxus. Kobiet nie było w pozostałych najważniejszych formacjach dekady: Gruppie, Łodzi Kaliskiej, Kole Klipsa i Neue Bieriemienost.

15 Za przykład mogą służyć twórcy Gruppy, Leon Tarasewicz czy Mirosław Bałka.

Tekst: Łukasz Białkowski

Wesoły śpiew technoszamanów

34. Międzynarodowe Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie *Iskra Delta*
10 września – 21 listopada 2021
kurator: Tjaša Pogačar

Dla tych, co się nie znają, nazwa Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie może brzmieć trochę myląco. Wbrew temu, do czego przyzwyczaiły nas polskie odslony imprez poświęconych grafice, od festiwalu ekslibrisu po Międzynarodowe Triennale Grafiki z Krakowa, w słoweńskim biennale nie ma nic październowego. Zresztą od samego początku miało ono po drodze z otwartymi, poszukującymi i rozpoznawanymi na międzynarodowej scenie artystami. Powstało w 1955 roku, a już kilka lat później główną nagrodę zdobył nie kto inny jak Robert Rauschenberg. Odbywając się w Jugosławii, w kraju komunistycznym, ale trwale i efektywnie odpornym na wpływy ZSRR, impreza szybko zyskała też znaczenie jako miejsce wymiany doświadczeń między kapitalistycznym Zachodem a krajami gospodarki planowanej. Rolę *spiritus movens* całego biennale przez długi czas odgrywał Zoran Kržišnik, w młodości piosenkarz, a potem dyrektor lublańskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Następnie, od lat 80., zarządzał

Fotografie dzięki uprzejmości Międzynarodowego Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie



położonym w malowniczym parku Tivoli Międzynarodowym Instytutem Sztuk Graficznych, gdzie od tego czasu mieści się siedziba biennale.

Jak to często bywa, z upływem czasu impreza zaczęła nieco tracić impet. W latach 90. grafika jako medium najlepsze czasy miała już dawno za sobą, a po upadku bloku komunistycznego biennale straciło status międzynarodowej platformy wymiany. Jeśli przyjrzymy się dokumentacji wystaw z tego okresu, to właściwie aż do 2008 roku wieje nudą. Poziom niby całkiem dobry, ale koncepcje wystaw zdradzały działanie „na pamięć”. I wtedy wydarzyło się najciekawsze. Zamiast, podobnie jak polscy graficy warsztatowi, udawać, że czas nie płynie¹, zasadniczo zmieniono formułę. Dostrzeżono, że grafika stała się gramofonem, a wszyscy przerzucili się już dawno na iPody. Do głosu doszli nowi organizatorzy imprezy,

1 Pozdrawiam też malarzy.



1



2

1 Kładnik & Neon, V1 - Board Room, 2021 i Jon Rafman
You Are Standing In An Open Field (Ideal Landscape), 2021
widok instalacji, fot. Klemen Ilovár

2 Alex Selmecci & Tomáš Kocka Jusko, *Uncombative Tools*
2021, fragment instalacji, fot. Jaka Babnik

3 Živa Božičnik Rebec, *Hardware equipment: Product 01*,
prototype Spinners, Markers, 2021, fragment instalacji
fot. Klemen Ilovár



3

którzy wprowadzili pozostali przy dawnej, rozpoznawalnej międzynarodowo nazwie, ale uznali, że od tej pory „sztuki graficzne” będą rozumiane bardzo szeroko. Nowa koncepcja zakładała, że grafika jest właściwie metaforą każdej twórczości artystycznej. Zaczęto zapraszać rozpoznawanych zagranicznych kuratorów i otwarcie deklarowano ambicje, by stać się konkurencją dla sąsiedzkiego biennale w Wenecji. Dlatego już w 2011 roku, podczas 29. edycji imprezy, w ramach performansu delegowanego Tani Bruguery po salach wystawienniczych jeździli konno policjanci, a obok pokazywano prace tak uznanych grafików jak Santiago Sierra, Alfredo Jaar lub Félix González-Torres. Na kolejnych odsłonach było tylko lepiej.

Niebinarne i otwarte

Organizatorzy tegorocznego biennale najprawdopodobniej wyszli z założenia, że skoro równo dekadę temu powiedziano „a”, trzeba w końcu powiedzieć „b”. Cała narracja zaczyna się niewinnie. Nawet tytuł biennale, *Iskra Delta*, brzmi, jakby wysilił go jowialny informatyk. Pod tą nazwą w latach 1974–1990 działała jugosłowiańska firma produkująca komputery. Nie tak przaśne jak produkowana wtedy w Polsce Odra, ale takie, które miały ambicje podbijać międzynarodowe rynki i konkurować z najlepszymi pecetami owego czasu. Z nie do końca zrozumiałych przyczyn firma zakończyła działalność tuż przed rozpadem Jugosławii. Ta krótka i naznaczona rozbuchanymi ambicjami historia jugosłowiańskiego komputera stała się dla głównej kuratorki biennale, Tjašy Pogačar, smutną metaforą współczesności. Świata, który pokładał nadzieję w technologii, zanim zrozumiał, że jej rozwój okupiony jest stratami i niesie zagrożenia. Świata, który wie, że zostało mu do końca kilkadziesiąt lat i tę technologię może sobie wsadzić w nos. Świata, który topnieje na biegunach i którego interior trawia pożary. W tych warunkach jedni kompletnie tracą nadzieję, drudzy tropią spiski, inni recepty na przyszłość znajdują w nacjonalizmach, magii lub narkotykach, a jeszcze inni rzucili się kopać kryptowaluty.

Nowa koncepcja biennale uznawała, że grafika jest właściwie metaforą każdej twórczości artystycznej. Zaczęto zapraszać rozpoznawanych zagranicznych kuratorów i otwarcie deklarowano ambicje, by stać się konkurencją dla sąsiedzkiego biennale w Wenecji.

Biennale miało opowiadać o przyszłości, która wyłoni się z nadchodzącej apokalipsy. Kuratorka postarała się jednak, by wzmocnić wrażenie chaosu i nieuniknionej katastrofy, nadając imprezie charakter możliwie niespójny i nieuchwytny. Proszę nie myśleć, że to tylko retoryka. Kilko artystów, poproszonych o przygotowanie do Lublany nowych prac, wprost mówiło, że problemem było wydobycie od kuratorki jasnej koncepcji wydarzenia. Mieli jedynie blade pojęcie na temat tego, na czym powinni się skupić. Skończyło się na tym, że zaproponowali po kilka gotowych, starych realizacji, mając nadzieję, że któraś trafi w oczekiwania. Trudno się zresztą dziwić. Nawet czytając wstęp do katalogu, opisy prac i wydarzeń, można było odnieść wrażenie, że czyta się teksty z serii „The best of Nick Land”. Podobna leksyka i równie narkotyczna metaforyka. Z tym że w Lublanie, inaczej niż w UK lat 90., zamiast robotniczo-rozrywkowej ekstazy króluje mieszczańsko-dekadenccka kokaina.

I dosłownie, i metaforycznie. Z jednej strony było to wydarzenie o sporym rozmachu i wyrazistych założeniach, a organizatorzy na każdym kroku przypominali, że mają pieniądze i nie zawahają się ich użyć. Choć daleko tu do skali weneckiego biennale lub documenta, to pieniądz czuło się począwszy od identyfikacji wizualnej, nadającej całości atmosferę techno-glamour, przez sporą liczbę dziennikarzy ściągniętych z różnych zakątków kontynentu, serię setów najbardziej obiecujących, młodych europejskich didżejów na imprezie otwierającej biennale (skądinąd zjawiskowej), po techniczne aspekty wydarzenia i wyprodukowane prace. Pogačar świetnie zresztą wykorzystała tę sprzyjającą finansowo koniunkturę. Biennale utkane zostało z wielu drobnych elementów, składających się na totalną wizję kuratorską. Wśród nich znalazły się między innymi modowo-performatywne działania grupy Kiss the Future przewijające się przez weekend otwarcia, podcast z dawnym dyrektorem Iskra Delta, płyta z utworami zaproszonych didżejów, projekty eksplorujące dźwiękowy wymiar Lublany i oczywiście dyskusje poświęcone tematyce imprezy. Nawet identyfikatory kuratorka potraktowała jako element gry podejmowanej z uczestnikami i widzami. Wszystko to było wypadkową filozofii, zgodnie z którą festiwal sztuki swój międzynarodowy charakter powinny zharmonizować z lokalnym kontekstem.

Z drugiej strony można było odnieść wrażenie, że Pogačar sprawiało przyjemność, gdy tożsamość jej kuratorskiego konceptu rozchodziła się po wszystkich możliwych trajektoriach. Czy była to celowa gra sprzecznościami i niejednoznacznościami, czy też kuratorka po prostu pozwoliła rzeczom dziać się i wymknąć się spod kontroli, trudno osądzić. Kontrasty można było dostrzec choćby w tak niepozornych elementach jak ulokowanie wydarzeń na parkowym wzgórzu Tivoli i w przestrzeniach przejścia podziemnego w centrum miasta, w wieżowcu, który kiedyś był siedzibą konstruktorów Iskra Delta, i w niewielkiej przestrzeni Mała galerija, zaanektowanej przez duet Inside Job. Te krajobrazowo-urbanistyczne smaczki to jednak tylko dekoracja. Organizatorzy wyszli z założenia, że sztuka przyszłości będzie „przeważająco czarna, niebinarna i otwarta na każdą seksualność”, i takie właśnie – rozchwiane –

Pod nazwą Iskra Delta w latach 1974–1990 działała jugosłowiańska firma produkująca komputery. Nie tak przaśne jak produkowana wtedy w Polsce Odra, ale takie, które miały ambicje podbijać międzynarodowe rynki i konkurować z najlepszymi pecetami owego czasu.

miało być biennale. Na stworzonej przez Pogačar platformie znalazło się, jak pisała kuratorka, miejsce dla alternatywnych stref czasowych, strategii *headless commerce*, e-deologii politycznych, technoszamanizmu, agentów niezachodnich futurizmów, chemicznie indukowanej rzeczywistości wirtualnych i komórek oporu neocyberpartyzantów. Obok informatycznych geeków stanęły wiedźmy, autorzy manifestów wolnej kultury sieci spotkali się z wtórnymi analfabetami, a emanujące optymizmem aktywistki natknęły się na wracające z badtripa ćpunkki.

To kłębowski psychodelików, speedów, kabli, monitorów, projektorów, table-
tów, maszyn powstałych na potrzeby biennale, protez, tkanin, wydruków 3D, tapet, wideo, malarstwa, rysunków, performansów czy fotografii miało stworzyć, ujmując



to słowami Pogačar, „prenatalne środowisko postludzkiej przyszłości”. By pozostać przy tej położniczej metaforze, można dopowiedzieć, że w czterech głównych przestrzeniach ekspozycyjnych biennale znaleziono dziecko, które powołał na świat T-800 Model 101 i Melanie Trump, a rodzicami chrzestnymi zostali Wielki Przedwieczny Cthulhu na metafedronowym zjeździe i Slavoj Žižek po psylocybinie. Tjaša Pogačar natomiast zadbała starannie, by dziecko pozostało cudownie niestabilne, rozkapry-szone i dzikie, ale jednocześnie bawiło się całkiem niedrogimi gadżetami high-tech. Co więc rozkapryszony i wielogłowy dzieciaczek miał nowego do powiedzenia na temat przyszłości? Nietrudno przecież zauważyć, że diagnoza stawiana przez Pogačar nie należy do specjalnie odkrywczych. O nadchodzącej apokalipsie rozmawiają już od dawna dzieci.

Wizje optymistyczne i neurokosmiczne

Czy był to więc bachor mówiący o przyszłości w trybie zaburzeń kompulsywno-obsesyjnych, których posiadanie wyznała Greta Thunberg, czy raczej grzeczny maluch zainspirowany ratującymi planetę Super-Dzidziami? A sięgając po język dorosłych: czy Iskra Delta naszkicowała choćby skromny plan ratunkowy, czy raczej, w duchu wczesnych tekstów wspomnianego Nicka Landa, sugerowała, że pozostaje nam jedynie



delektowanie się widokiem cywilizacji technicznej najpierw przyspieszającej i puchnącej jak czerwony olbrzym, a potem zapadającej się w czarną dziurę? Zapytana o to przeze mnie Pogačar nie mogła się oprzeć, by znowu sprawy nie zagmatwać. Mając prawie tyle samo lat, co pierwsze publikacje akceleracjonistów, odpowiedziała, że akceleracjonizm to tylko chwilowa moda intelektualna i wcale nie był dla niej punktem odniesienia. Może być i tak. Chociaż z podobną niechęcią kuratorka odnosiła się do skojarzeń z berlińskim biennale z 2016 roku. Pewnie dlatego, że już wtedy w stolicy Niemiec można było oglądać, jak postinternetowa estetyka stawała się oficjalną częścią zinstytucjonalizowanego obiegu, jak została domknięta i pozostawiona na żer smutnym epigonom. A co dopiero dzisiaj, gdy defaultowo sięgają po nią telewizja i reklama. Co więc istotnego i nowego da się za pomocą tej estetyki powiedzieć?

Neja Zorzut, *Prodrôme*, 2021, widok instalacji
 fot. Mikołaj Mios

Nie wiem, czy treści te były faktycznie istotne, jeśli jednak przebić się przez szum informacyjny generowany przez kuratorkę, to okazuje się, że prace zaprezentowane na biennale przyszłość planety przedstawiają w kontekście czterech zasadniczych wątków: pieniędzy, narkotyków, szeroko rozumianej magii i science fiction. Wątek finansowy ciekawie eksplorowała na przykład praca *Temporal Secessionism* duetu Nascent. Choć wyglądała bardzo niepozornie, to jej funkcjonowanie oparto na nietrywialnym pomysle. Umieszczono ją w różnych lokalizacjach w dwóch wersjach, które, podłączone do sieci, działały w czasie rzeczywistym. Jedna, nazwana *Timezone #3*, pokazywała czas liczony przez algorytm Google'a, mający za zadanie synchronizację urządzeń działających w ramach dużych sieci. Druga, *Timezone #1*, mierzyła upływ czasu na podstawie ilości energii wykorzystywanej przez użytkowników koparek kryptowalut i liczbę transakcji dokonywanych na rynkach tego typu pieniądza. Niby nic efektownego, ale oba niepozorne urządzenia uświadamiały, że w równie mało spektakularny sposób ziszcza się wizja, w której maszyny uniezależniają się od ludzi, żyją własnym życiem, wyznaczając rytm i czas swojej pracy i obliczając energię, którą w nią włożyły. Zupełnie odrywają się od naszego postrzegania czasu, rytmu pracy i wyznaczonej nim wydajności. To rewolucja maszyn liczących nieokazale i w ciszy. No może jedynie przy delikatnym szmerku wiatraków chłodzących procesory.

Biennale miało opowiadać o przyszłości, która wyłoni się z nadchodzącej apokalipsy. Kuratorka postarała się jednak, by wzmocnić wrażenie chaosu i nieuniknionej katastrofy, nadając biennale charakter możliwie niespójny i nieuchwytny.

Instalacja duetu Nascent należała do wąskiej grupy prac, które, choć zrealizowane na zamówienie biennale, nie nosiły znamion odrobionego zadania domowego. Nie udało się to na przykład Botondowi Keresztesiemu. Pochodzący z Rumunii malarz, pewnie najuczciwiej jak potrafił, wymalował akrylem na płótnie wszystko, co skojarzyło mu się z apokalipsą. Nie pomogło nawet to, że inspirował się jedną z pierwszych odsłon gry *Mortal Kombat*, bo zilustrował niezwykle odkrywczą myśl, zgodnie z którą nawet najnowsza technologia kiedyś się zestarzeje i stanie się złomem. Wątki przyszłościowe i science fiction za to bardzo zgrabnie penetrowali Michał Knychaus i Ula Lucińska z *Inside Job*. We wspomnianej wcześniej przestrzeni Mała galerija zaprezentowali barokowo-poshową instalację *Possibility, We Are Poisoned*, która, oscylując między estetyką obrazów Hansa Rudolfa Giger, scenografią i rekwizytami z *Obcego. Ósmego pasażera Nostromo*, a także szeregiem nawiązań, między innymi do twórczości Diane di Primy, Héléne Cixous czy Sylvii Plath, opowiadała historię ku pokrzepieniu serc. Nie bardzo chyba wierząc, że w czterdzieści lat szczęśliwie wybrniemy z globalnych kłopotów, w które wpakowali nas przodkowie, *Inside Job* założyli, że cała nadzieja spoczywa w roślinach. Ich nasiona, formy przetrwalnikowe, po apokalipsie wytworzą nowe życie. Niestety bez nas, ale tak chyba dla przyrody będzie lepiej.

Prace zaprezentowane na biennale przyszłość planety przedstawiają w kontekście czterech zasadniczych wątków: pieniędzy, narkotyków, szeroko rozumianej magii i science fiction.

Niemniej najwyraźniejszy ton nadawały wystawie prace, które z niewiadomych przyczyn przeszłość i przyszłość wiązały z narkotykami lub wszystkim, co można by – pewnie nieco zbyt brutalnie i bez niezbędnego niuansowania – wrzucić do worka pod nazwą „ezoteryka”. Zresztą większość realizacji trudno byłoby wyraźnie przyporządkować do jednego lub drugiego wątku; często przeplatały się w nich oba. Taki na przykład Stachu Szumski zaproponował baner *Nonlinear Timeline of the Evolution of Writing*. Tak jak luźno przymocowano go do fasady budynku, tak też swobodnie Szumski interpretował historię pisma. Oczywiście alternatywnie i wbrew obowiązującej narracji, która nie pozwalałaby mu zasadnie twierdzić, że znaki znalezione w jaskiniach, litery alfabetu, logotypy międzynarodowych korporacji i motywy wytatuowanych trybali pochodzą z najgłębszych pokładów naszego umysłu, a może i najdalszych czeluści kosmosu. Jak twierdził, nieprzypadkowo podobne struktury widzimy, gdy pocieramy zamknięte powieki. Wszystko to opowiadał z dziwnym uśmiechem i patrząc na mnie oczami, które błyszczały, mam wrażenie, nie tylko radością z okazji niespodziewanego spotkania.

Z podobnej mańki uderzali członkowie i członkinie grupy Utopiates: Freedom Cell. Pozwolę sobie zacytować fragment opisu ich działania, który znalazłem w katalogu. Jest dostatecznie wymowny w swojej osobliwości i banalności jednocześnie: „Ich eksperyment wiązał się z rozumieniem kwasu jako pierwotnej technologii i wrót do innego świata. Posłużyli się skoncentrowanym LSD, żeby sztucznie wytworzyć wirtualną rzeczywistość. Eksplorowali w ten sposób zbiorowy umysł, który, dzięki społecznej inteligencji, stał się neurokosmiczny”. Z kolei Suzanne Treister w serii akwael *Technoshamanic Systems. New Cosmological Models for Survival* miała promować „jedność sztuki, duchowości, nauki i technologii poprzez hipnotyczne wizje naszej potencjalnej wspólnotowej przyszłości z istotami lub cywilizacjami pozaziemskimi”. Suzanne na sto procent musiała już z jakimiś przedstawicielami tych cywilizacji się spotkać, czy to podczas hipnozy, czy w realu, bo przedstawiła podejrzanie zbyt złożone, dokładne i wyraziste schematy funkcjonowania tych przyszłych wspólnot. Można by tak zresztą wyliczać jeszcze długo: Neja Zorzut szukała inspiracji w Wielkim Cthulhu i horrorze, węgierska grupa Technologie und Unheimliche przekonywała, że jej członkowie są rewolucjonistami przybyłymi z Syriusza, a promowany podczas biennale numer magazynu „Šum” (tak, tak, znaczy dokładnie to samo, co polski „szum”) odwoływał się do tak wypieranej przez kuratorkę postaci Nicka Landa i pojęcia Xenoslavii...

Zoomerzy w escape roomie

Raczej żywię wątpliwości, czy ironiczne odwoływanie się do szamanizmu, magii, Wielkiego Odwiecznego, science fiction, życia w innych układach planetarnych, zjadanie pasjami LSD oraz fascynacja technologicznymi gadżetami to kwestie istotne dla losów planety, będące dobrymi sposobami



Inside Job (Ula Lucifiska, Michal Knychaus), *Possibility we are poisoned*, 2021, fragment instalacji, dzięki uprzejmości artystów





na oszczędzenie nam smutnego końca lub na cokolwiek. A szczególnie na zatarcie śladu węglowego, który biennale wygenerowało, ściągając do Lublany artystów, didżejów, prelegentów i krytyków, w tym mnie osobiście. Przy całym sceptycyzmie można by nawet bawić się tą ironią szamanów w wersji high-tech, gdyby nie smutna konstatacja, że w wielu przypadkach o żadnej ironii nie było mowy.

Zgodnie z wizją dyrektor artystycznej, Nevenki Šivavec, biennale miało być „przestrzenią produkcji, prezentacji i refleksji dla interdyscyplinarnych, często również marginalizowanych twórców z pokolenia milenialsów i zoomerów, którzy wytyczają swoje ścieżki w podziemiach świata cyfrowego”. Zachowując wszelkie proporcje, przypomina to trochę bajdurzenie Marcela Duchampa, który w połowie lat 60. głosił, że prawdziwy artysta przyszłości musi zejść do podziemia. Uważał się pewnie za jednego z nich, skoro sam wycofał się oficjalnie z uprawiania sztuki kilka dekad wcześniej. Jeśli jednak Duchamp przebywał od tego czasu w podziemiach, to nie był to ten sam underground, w którym sztukę uprawia się kosztem wyrzeczeń i niespełnionych nadziei. Autor *Fontanny* pomieszkował raczej w zadbanym i dobrze wyposażonym przeciwatomowym bunkrze, gdzie szampana roznosili dystyngowani lokaje. I tylko za takie podziemie można uznać 34. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie. To prawda, że wśród 28 artystów zaproszonych do udziału w wydarzeniu można było znaleźć twórców zupełnie nieznanymi w obiegu międzynarodowym, ale tuż obok ich prac pojawiały się realizacje takich dinozaurów sztuki internetowej jak Jon Rafman.

(Skądinąd za milenialsa można go uznać tylko przy bardzo szerokim rozumieniu tego terminu). Istniejąca od początku lat 90. sztuka internetowa swój pionierski, podziemny etap ma już dawno za sobą. A dzisiaj emocje twórców cyfrowych nie rozpalają zabawy kodem HTML, ale rekordy sprzedaży prac w systemie NFT.

Bunkier, do którego zeszło biennale, ma oczywiście swoje ciemne komnaty. Ale są to raczej wystylizowane escape roomy, z których zawsze znajdzie się wyjście. Dokąd? Wprost na piętro, gdzie trwa najlepsza zabawa. Trochę jak ta dzika impreza w obleżonym Berlinie z filmu *Upadek*. Wszyscy wiedzą, że czasu jest coraz mniej. I tak wkrótce umrzemy. A jeśli nie, to zaczniemy się mordować, walcząc o kurczące się surowce i uciekając przed skutkami zmian klimatycznych. Ale zostało jeszcze sporo pieniędzy, alkoholu i używek. Zróbmy z nich użytek. Niech każdy i każda założą najlepszą ciuszki. Trudno odmówić tej dekadencjonalnej wizji – piszę to zupełnie serio – pewnego uroku. Ale wydaje się, że, chcąc nie chcąc, tegoroczne biennale w Lublanie napisało tylko taki scenariusz przyszłości. A z worka płodowego, który podrzuciła kuratorka, tego „prenatalnego środowiska ludzkiej przyszłości”, dobiegał może nieco bełkotliwy, ale na pewno wesoły śpiew pijanego szamana.



Tekst: Ryszard W. Kluszczyński

Ars Electronica

Między euforią a pandemią

Ars Electronica Festival 2021
9-13 września 2021
Linz, Austria

Festiwale, festiwale

Festiwale odgrywają we współczesnej sztuce niezwykle istotną rolę. Ze względu na swoją specyfikę zajmują miejsce pomiędzy tradycyjnymi instytucjami a improwizowanymi czy okazjonalnymi wydarzeniami artystycznymi, organizowanymi zwykle w rozmaitych ośrodkach kultury, obiektach pozainstytucjonalnych lub w przestrzeni publicznej. Festiwale charakteryzuje znacznie większa niż w wypadku instytucji muzealnych swoboda programowa oraz otwarcie na zjawiska radykalne bądź nowatorskie, jeszcze nieoswojone przez artystyczny mainstream. Jednocześnie zachowują one niezbędne instytucjonalne zasady i rygory merytoryczne, które nie zawsze są respektowane w oddolnie budowanych przedsięwzięciach wystawienniczych czy prezentacyjnych. Dlatego to festiwale właśnie (razem z progresywnymi prywatnymi galeriami) mają realną zdolność wprowadzania w oficjalny obieg artystyczny zjawisk, tendencji czy odmian sztuki, które nie spotkały się dotąd z akceptacją muzealną (ani też akademicką), przyczyniając się w ten sposób do ich nobilitacji i – ostatecznie – otwierając im drogę także i do muzeów. W ten sposób w krąg





Be Water by Hong Kongers, dedykowane protestantom w Hongkongu przez Erika Siu i Joel Kwong, 2020, vog.photo

zainteresowań instytucji muzealnych trafiła sztuka poczty, street art, sztuka wideo, sound art czy sztuka nowych mediów. Można więc stwierdzić, że festiwale realizują funkcję poznawczą wobec nowych zjawisk artystycznych oraz przyczyniają się w ten sposób do rozwoju i rekonfiguracji świata sztuki.

Festiwale obejmują swym zasięgiem wiele różnych dziedzin artystycznych (żeby nie powiedzieć: wszystkie). Niektóre z nich zachowują w tym polu różnorodności własną jednorodność rodzajową, przyjmując postać festiwali filmowych, teatralnych, muzycznych, sztuki tańca, poetyckich czy też skupiających się na twórczości wizualnej. W ramach tych ostatnich mogą jednak dokonywać wyborów szerokich (sztuki wizualne *en gros*) bądź wąskich, skupiając się wówczas jedynie na poszczególnych gatunkach: malarstwie, grafice czy performance art. Mogą też poszukiwać spójności, sięgając po inne organizujące je wyznaczniki: tematyczne, geograficzne, pokoleniowe albo też zwracając uwagę na wybrane aspekty sztuki. Wśród tych ostatnich istotne miejsce zajmują festiwale sztuki mediów, które w ostatnich dwóch czy nawet trzech dekadach intensywnie włączały do swych programów także formy nowomediálne (jak European Media Art Festival w Osnabrück) bądź całkowicie przeobraziły się w festiwale nowych mediów (jak berliński VideoFest, który przy tej okazji zmienił nazwę na Transmediale). Wewnętrzne zróżnicowanie festiwali (nowo)medialnych, w których napotyka się bardzo

różne formy rodzajowe, włącza je w obręb tych festiwali sztuki, które programowo wybierają postać hybrydyczną, otwierając się na różnorodne formy artystyczne i rezygnując z nadawania sobie jednorodności rodzajowej.

Pojęcie festiwalu kryje w sobie kilka podstawowych aspektów, które każdorazowo, za sprawą sposobu ich ujęcia i organizacji, wspólnie określają znaczenie, jakość i charakter festiwalowego wydarzenia. Po pierwsze, festiwal jest swoistym świętem (łac. *festivus* – „radosny”, „święteczny”), szczególnym wydarzeniem przyciągającym licznych wyznawców, miłośników lub też profesjonalistów, skupiającym ich wokół wyznawanych przez nich wartości i/lub wspólnych zainteresowań oraz wytworów ich twórczości bądź wykonywanej pracy. Po drugie, festiwal powtarza się cyklicznie, w stałych odstępach czasowych, zasadniczo pod tą samą nazwą. Po trzecie, odbywa się zwykle w tym samym miejscu (które na czas festiwalu przeistacza się i uzyskuje chwilową tożsamość, wyznaczaną przez festiwalowy charakter i jego skalę), o ile do jego wyznaczników – choć jest to raczej rzadka cecha – nie należy nomadyczność, zasada mówiąca, że każda edycja ma inną lokalizację (jak w wypadku biennale Manifesta). Miejscem tym może być określona instytucja albo też miasto bądź nawet cały region (jak w wypadku festiwalu Steirischer Herbst). Najczęściej, nawet jeśli festiwal jest związany z określoną, tworzącą go instytucją, stanowiące go wydarzenia są rozproszone, odbywają się

Festiwal Ars Electronica uczynił z Linzu, niewielkiego, raczej prowincjonalnego, przemysłowego miasta w Górnej Austrii miejsce znane i bardzo ważne dla artystów medialnych, krytyków i kuratorów sztuki oraz licznych naukowców z całego świata. Od pierwszej edycji festiwal skłaniał się ku formie świeckiego święta.



Be Water by Hong Kongers, dedykowane protestantom w Hongkongu przez Erika Siu i Joel Kwong, 2020, vog.photo

w wielu lokalizacjach i w licznych współpracujących z organizatorami instytucjach. Kreowana festiwalowa tożsamość udziela się niekiedy jego rozszerzonemu miejscu również w sposób bardziej trwały, przyczyniając się do ukształtowania jego wizerunku także w okresie międzyfestiwalowym, a nawet, ostatecznie, staje się jego nowym charakterem i statusem. Można zasadnie uznać, że dzieje się tak w szczególności w wypadku festiwali odbywających się w małych miejscowościach (Marcin Polak w poprzednim numerze „Szumu” przyglądał się na przykład – niestety niezbyt wnikliwie – wpływowi festiwali organizowanych w Sokołowsku na samą miejscowość i jej społeczność). Po czwarte, festiwal jest wydarzeniem wewnętrznie zróżnicowanym, złożonym z wielu składników, mikroydarzeń, które wspólnie budują jego jakość, charakterystykę i dynamikę. Po piąte, różnorodność i wynikająca z niej zmienność festiwalu są ujęte w ramy stałej struktury, która przesądza o jego tożsamości i ciągłości. Po szóste, często przybiera on formę konkursu albo też włącza go w swoje ramy jako istotny składnik.

Ars Electronica w czasach euforii

Ars Electronica, międzynarodowy festiwal sztuki, technologii i społeczeństwa jest najstarszym i największym festiwalem sztuki nowych mediów. Jego historia rozpoczyna się w roku 1979. Odbywa się w Linzu corocznie, poza krótkim

okresem 1980–1986, kiedy funkcjonował jako biennale, w różnych lokalizacjach i różnych miejskich instytucjach (jedną z nich działała wówczas jako centrum festiwalowe). Od 1996 roku funkcjonuje też w Linzu Ars Electronica Center (architektonicznie rozbudowane i przemodelowane w 2009 roku), obejmujące również laboratorium badawcze Futurelab. AEC nie pełni jednak funkcji ośrodka festiwalowego (choć oczywiście liczne wydarzenia tam również się odbywają), lecz, przyjmując dodatkową nazwę Muzeum Przyszłości, odgrywa istotną rolę przede wszystkim w okresach międzyfestiwalowych.

Festiwal Ars Electronica uczynił z Linzu, niewielkiego, raczej prowincjonalnego, przemysłowego miasta w Górnej Austrii miejsce znane i bardzo ważne dla artystów medialnych, krytyków i kuratorów sztuki oraz licznych naukowców z całego świata. Od pierwszej edycji festiwal skłaniał się ku swoistej formie świeckiego święta, euforycznego wydarzenia o nadzwyczajnym charakterze, adresowanym zarówno do profesjonalistów, jak i szerokiej publiczności. Twórcy festiwalu starali się uczynić go wydarzeniem istotnym zarówno z perspektywy lokalnej, jak i międzynarodowej, światowej. Opis otwarcia pierwszego festiwalu, jaki w skrócie przytaczam za blogiem Ars Electronica, bardzo wyraźnie to uwiadamia:

„Wieczorem 18 września 1979 roku tłum około 100 tysięcy osób – w przybliżeniu połowa populacji Linzu – zgromadził się



w parku na brzegach Dunaju na wprost miejskiej filharmonii Brucknerhaus. [...] Uroczystość otwarcia festiwalu była wydarzeniem dnia. [...] Pięć minut po ósmej dźwięki Allegro Moderato, pierwszej części symfonii c-moll nr 8 Antona Brucknera popłynęły wzdłuż rzeki. Wydarzenie to zostało zaanonsowane jako «chmura dźwięku» i miało objąć całe miasto Linz dzięki potężnemu systemowi dźwiękowemu, ulokowanemu w parku nad Dunajem (Donaupark) i na przeciwległym brzegu rzeki, jak również dodatkowym zestawem głośników, umieszczonych na podwyższeniach w czterech odległych miejscach w mieście, oraz, co może być najważniejsze, przy udziale regionalnej rozgłośni radiowej. Dwa najważniejsze wydarzenia, inauguracyjne pierwszy festiwal Ars Electronica, to właśnie «Chmura Dźwięku» (Klangwolke) oraz przybycie robota SPA 12, który dotarł do Linzu z New Jersey w USA na pokładzie samolotu. Uprzejmie pozdrowił on ludność Linzu i wygłosił przemówienie otwierające festiwal. Później wmieszał się w tłum na głównej ulicy miasta, odpowiadał na pytania ludzi telefonujących do rozgłośni radiowej, a następnie został gwiazdą nocnego programu telewizyjnego. Festiwal Ars Electronica wpisał się w postępującą rewolucję cyfrową i, podejmując refleksję nad możliwymi scenariuszami jej przyszłości, połączył w niej zagadnienia artystyczne, technologiczne i społeczne [...]»¹.

Bardzo ważna dla charakteru Ars Electroniki jest druga część nazwy: „festiwal sztuki, technologii i społeczeństwa”. Od samego początku po dzień dzisiejszy jest ona niezmiennie traktowana bardzo poważnie i wyznacza zasadniczy charakter festiwalu.

Chmura dźwięku, powiązana zwykle z projekcjami świetlnymi oraz, okazjonalnie, innymi spektakularnymi wydarzeniami, pozostała stałym punktem programu festiwalowego, stanowiąc ukłon w stronę publiczności złożonej z niespecjalistów. Inne jego punkty sprawiają natomiast, że tak wielu profesjonalistów z całego świata – artystów, krytyków, badaczy i kuratorów – corocznie pojawia w Linzu. Dla nich Ars Electronica to przede wszystkim wystawy, konferencje naukowe i konkurs (chciałbym w tym miejscu jednak zaznaczyć, że miałem nie raz okazję zobaczyć lokalną i okoliczną, „zwykłą” publiczność z zainteresowaniem oglądającą wystawy – festiwal okazał się bardzo sprawnym narzędziem popularyzującym sztukę nowych mediów).

Obecnie w ramach festiwalu każdorazowo odbywa się kilka wystaw. Od 1987 roku festiwal obejmuje również konkurs – Prix Ars Electronica. Będę o nim jeszcze pisał, teraz chcę tylko wspomnieć, że wśród festiwalowych wystaw bardzo ważną rolę odgrywa właśnie wystawa pokonkursowa. Obok niej pojawiają się też inne. Równie istotna, jak prezentacja

nagrodzonych i wyróżnionych dzieł jest zawsze wystawa – niekiedy kilkuczęściowa – powiązana z centralnym tematem festiwalu, łączącym prezentowaną sztukę z debatami naukowymi. Ars Electronica bowiem, od początku lat 90., w każdej swej edycji skupia uwagę na określonym, wybranym zagadnieniu. Wokół niego organizowane są panele konferencyjne i seminaria, jak również budowane są wystawy. W roku 1990 tematem festiwalu były *Cyfrowe sny / Wirtualne światy*. W 1993 Ars Electronica została zorganizowana wokół zagadnienia *Sztuka genetyczna – sztuczne życie*, w 1998 – *InfoWar – Informacja czyni wojnę*, w 2005 – *Hybryda – życie w paradoksie*, w 2009 – *Natura ludzka*, a w 2016 – *Radykalne atomy*, żeby przywołać tylko kilka przykładów. Ta cecha uwidacznia badawczy charakter festiwalu, jego ambicje rozpoznawania i analizowania istotnych procesów przeobrażających tyleż sztukę, co rzeczywistość pozaartystyczną. Obok wystaw pokonkursowych i tematycznych w ramach Ars Electronica pojawiają się również inne pokazy sztuki, znacznie poszerzające spektrum artystycznych prezentacji. W ostatniej dekadzie stałym elementem wystawien-

niczym stały się też wystawy dokonań studentów zapraszanych uczelni artystycznych z całego świata, organizowane pod nazwą Ars Electronica Campus przez Uniwersytet Sztuki i Dizajnu w Linzu.

Bardzo ważna dla charakteru Ars Electroniki jest druga część nazwy: „festiwal sztuki, technologii i społeczeństwa”. Od samego początku po dzień dzisiejszy jest ona niezmiennie traktowana bardzo poważnie i wyznacza zasadniczy charakter festiwalu. Jest on bowiem miejscem, gdzie prezentuje się sztukę nowych mediów i o niej dyskutuje, miejscem, gdzie organizuje się debaty naukowe na temat ważnych aktualnie problemów, zagadnień i badań, także tych, z których ta sztuka się wyłania i które określają jej rozwój i dalsze przeobrażenia, oraz miejscem, gdzie rozważa się społeczne konsekwencje rewolucji nowomediów, także artystycznych. Sztuka pełni w tych dyskursach bardzo różne, istotne funkcje, jest w nich obecna na



wiele sposobów: jako źródło nowych estetyk, nowych koncepcji artystycznych, form i funkcji; jako krytyczne a zarazem partycypacyjne spojrzenie na świat nauki, na procesy, które w nim się rozwijają i na ich konsekwencje; jako podmiot samodzielnie prowadzonych badań (*artistic research*) oraz jako aktywny uczestnik wydarzeń i procesów społecznych, inspirator bądź sprawca zmian, jak również czynnik budujący poczucie odpowiedzialności za losy wspólnot ludzkich i nieludzkich – za przyszłość świata.

Formuła festiwalu Ars Electronica odnosi się w istocie do współczesnej postaci tradycyjnych transcendentaliów filozoficznych. Jednak zamiast rozważań dotyczących obecnie już anachronicznej triadycznej formuły „piękno, prawda, dobro”, której perspektywa nie pozwala uchwycić złożoności problematyki współczesnego świata, festiwal proponuje refleksję dotyczącą estetyk, wartości, ich uwarunkowań i społecznych funkcji; wiedzy, metod jej tworzenia i procesów jej socjalizacji oraz społecznej odpowiedzialności, transrodzajowej empatii i planetarnej (ziemskiej) postludzkiej etyki. Koncepcja estetyki rozumnej troski, o której niegdyś pisałem², to jedna z możliwych interpretacji tej postawy. Co jest dla nas – ludzi zajmujących się sztuką – szczególnie ważne, wszystkie te zagadnienia są tam ściśle ze sobą powiązane, tworzą transdyscyplinarną, dynamiczną sieć, dla której sztuka jest ważnym źródłem energii.

Powiązanie zagadnień sztuki z problematyką nauki, technologii i badań społeczno-kulturowych jest specyfiką wydarzeń rozgrywających się wokół nowych mediów. Festiwal sztuki Ars Electronica wprowadza w swoją strukturę, jako bardzo istotny składnik, rozbudowane konferencje naukowe. Nie inaczej działa wspomniane

¹ <https://ars.electronica.art/aeblog/en/2021/08/05/throwback-the-first-ars-electronica-festival/> [dostęp: 10.01.2022].

² Ryszard W. Kluszczyński, *Estetyka rozumnej troski*, [w:] *Crude Life. The Tissue Culture & Art Project*: Oron Catts & Ionat Zurr, CSW Łąźnia, Gdańsk 2012.

wcześniej Transmediale. Z kolei odbywające się od 1988 roku International Symposium on Electronic Art (ISEA) oraz zainicjowana w 1974 roku amerykańska coroczna konferencja SIGGRAPH (Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques) włączają w swoje ramy wystawy sztuki nowych mediów, wnikliwie je analizują i przygotowują ich katalogi. Przyczyna tego leży w transdyscyplinarnym charakterze nowomediów sztuki, dla której wspomniane powiązanie jest właściwością definicyjną.

Bardzo istotną rolę w ramach festiwalu w Linzu odgrywa konkurs Prix Ars Electronica. Rola ta nie ogranicza się do budowania zainteresowania festiwalem. W moim przekonaniu konkurs realizuje przede wszystkim funkcję badawczą. Proponowana przez organizatorów liczba kategorii konkursowych i ciągła zmienność ich doboru stanowi diagnozę poznawczą, która dotyczy stanu sztuki, pozostającej w polu zainteresowania konkursu, jej przeobrażeń, zmiennych hierarchii oraz znaczenia poszczególnych jej rodzajów w kontekście całego pola. Przyznawane nagrody można natomiast każdorazowo traktować jako hipotezę sformułowaną przez jury na temat istotnych w danym czasie tendencji, wartości rozwiązań artystycznych i postaw reprezentowanych przez artystów.

Powiązanie zagadnień sztuki z problematyką nauki, technologii i badań społeczno-kulturowych jest specyfiką wydarzeń rozgrywających się wokół nowych mediów. Festiwal sztuki Ars Electronica wprowadza w swoją strukturę, jako bardzo istotny składnik, rozbudowane konferencje naukowe.

Zainauguowany w 1987 roku konkurs objął trzy kategorie: Grafikę Komputerową, Animację i Muzykę. Ten dobór wyraźnie określa charakter zarówno festiwalu, jak i konkursu: dotyczą one sztuki nowych mediów, w której w drugiej połowie lat 80. technologie komputerowe odgrywały decydującą rolę. W 1990 roku zestaw ten został uzupełniony o czwartą kategorię: Sztukę Interaktywną. Była to przenikliwa prognoza postępującej zmiany stanu sztuki. We wcześniejszych dekadach interaktywność pojawiała się w różnych formach w twórczości niektórych artystów (na przykład Nicolasa Schöffera, Lygii Clark, Roya Ascotta, Edwarda Ihnatowicza, Myrona Kruegera, Józefa Robakowskiego), nie stając się jednak jeszcze dominującą tendencją. Dopiero lata 90. przyniosły gwałtowny wzrost zainteresowania tą właściwością sztuki, co było powiązane także z udostępnieniem artystom nowych interaktywnych technologii, takich jak rzeczywistość wirtualna czy internet. Artyści w coraz większym stopniu skupiali swoje zainteresowanie na kształtowaniu interfejsów i interakcji, rozwijając ideę Ascotta, według którego zadaniem artysty interaktywnego jest projektowanie przestrzeni dla twórczej aktywności odbiorców (kilkanaście lat później, w roku 2016, w odpowiedzi na narastające różnicowanie w obrębie sztuki interaktywnej, nazwa kategorii przyjęła postać Interactive Art+). W roku 1995

diagnoza dotycząca rosnącego znaczenia interaktywności w sztuce została pogłębiona decyzją o usunięciu z grona kategorii konkursowych grafiki komputerowej i zastąpieniu jej internetową sztuką WWW. Decyzja ta stanowiła jednocześnie konstatację mówiącą, że drugie narodziny internetu i nadanie mu charakteru zorganizowanej, otwartej i dynamicznie rozwijającej się sieci zbiorów danych/informacji stanowi najdonioślejsze wydarzenie cywilizacyjne końca XX wieku i zarazem najważniejsze wyzwanie dla twórczości artystycznej. Dostrzeżenie dominującej roli internetu i technologii sieciowych wywołało wkrótce kolejne modyfikacje konstrukcji konkursowych kategorii, wynikające z analizy możliwości tych technologii, charakteru podejmowanych przy ich użyciu działań artystycznych oraz społecznych konsekwencji rozwoju i upowszechniania internetu. W 1997 roku kategoria WWW została zastąpiona inną – Net. W ten sposób sygnalizowano rozwój sztuki internetu w stronę licznych, zróżnicowanych form (obok dzieł w formie stron WWW pojawiły się też inne,

jak alternatywne przeglądarki czy wirusy) oraz jeszcze mocniej podkreślano sieciowy charakter prezentowanych w jej obrębie prac artystycznych. W 2001 roku kategoria Net przybrała postać: Net Vision/Net Excellence, dzięki czemu wskazano na właściwości będące przedmiotem oceny konkursowej, natomiast w roku 2004 Net Vision stała się samodzielną kategorią, obok której zadebiutowała druga: Digital Communities. Ta konfiguracja obowiązywała przez trzy lata. Od 2007 roku jedyną kategorią dotyczącą artystycznych praktyk w internecie została Digital Communities. Ewolucja ta świadczy o tym, że z licznych możliwych zastosowań technologii sieciowych w sztuce Ars Electronica wyróżniła ostatecznie jedynie te, które służą budowie poczucia wspólnotowości. W ten sposób podkreślono także powiązanie wirtualnego środowiska internetu z realnym światem praktyk społecznych. Za wartościowe dzieła internetowe uznano nie te, które tworzą jedynie wirtualne struktury (audio)wizualne, lecz te, które używają narzędzi sieciowych do łączenia środowisk wirtualnych z realnymi; do projektowania interwencji w procesy

społeczne. W czasach rozwijającej się i szerzącej transdyscyplinarności widać w tym uprzywilejowanie sztuki, która nie zamyka się w ramach określonego medium, lecz rozwija właśnie w środowisku transdyscyplinarnym, przekraczając nie tylko granice pomiędzy różnymi mediami sztuki, ale także te, które oddzielały ją dotąd od innych praktyk społecznych, na przykład nauki, polityki i aktywizmu. Warto też zauważyć, że internet i technologie sieciowe pojawiają się nie tylko w poświęconej im kategorii Digital Communities, lecz mogą też współtworzyć dzieła przypisywane do innych kategorii. Podkreślam ten aspekt, albowiem kiedy spojrzymy na to, co dzieje się z innymi kategoriami konkursowymi, również odkryjemy istotne transformacje o analogicznych źródłach.

W 1997 roku, dziesięć lat po inauguracji konkursu, jego pierwotnej nazwie Prix Ars Electronica zaczęła towarzyszyć druga – CyberArts – co podkreśliło otwarcie się festiwalu na szerokie spektrum zjawisk artystycznych wyłaniających się w kontekście cyberkultury, czyli środowiska, w którym ukształtowała się i dalej rozwija Ars Electronica.

W 1999 roku kategoria Muzyka Komputerowa została przekształcona w Muzykę Cyfrową, aby poszerzyć zbiór dopuszczanych do konkursu odmian dzieł. W roku 2010 została ona jeszcze bardziej rozszerzona, przyjmując postać Digital Music & Sound Art. W 2001 roku kategoria Animacja Komputerowa przybrała postać

Lauren Lee McCarthy, Someone, 2019



Computer Animation / Visual Effect, a w roku 2007 została określona jako Computer Animation / Film / VFX. Powrót w roku 2008 do nazwy Computer Animation nie oznaczał ponownego zawężenia, lecz, paradoksalnie, służył dalszemu poszerzeniu tej kategorii (a tym samym pogłębianiu różnicowania dopuszczanych do konkursu form). Wszystkie trzy wskazane w nazwie formy artystyczne są w istocie uzyskiwane za sprawą tych samych technologii komputerowych. Położenie w nazwie nacisku na ten fakt pozwoliło dopuścić do konkursu na przykład dzieła zrealizowane w formacie VR bez potrzeby dodawania do nazwy kategorii kolejnego członu.

W roku 2007 dołączono do kategorii konkursowych Hybrid Art. Uznano tym samym słusznie, że hybrydyczność staje się jedną z najważniejszych właściwości współczesnego świata, a więc także i sztuki. Dopuszczając w ramach tej kategorii do konkursu transdyscyplinarne dzieła z kręgu bioartu, nanoartu, sztuki robotycznej czy sztuki sztucznej inteligencji, Ars Electronica jednoznacznie podkreśliła wagę interakcji sztuki z nauką dla ukształtowania się pola sztuki nowych mediów. W centrum uwagi tej kategorii znalazły się różne formy *artistic research*. Równolegle, w latach 2007–2009, przyznawana była dodatkowa nagroda: Media.Art.Research Award, której swoistą kontynuacją była w latach 2012–2014 Prix Ars Electronica Collide@CERN Residency Award, a od roku 2016 nagroda STARTS (Innovation at the Nexus of Science, Technology, and the ARTS). Obecność tych kategorii w konkursie i na festiwalu jeszcze bardziej podkreśliła transdyscyplinarny charakter zjawisk artystycznych znajdujących się w polu uwagi Ars Electroniki. W roku 2019 kategoria Hybrid Art została zastąpiona przez Artificial Intelligence & Life Art. Nowa kategoria zachowuje hybrydyczny status swej poprzedniczki, przy czym zawęża spektrum obserwowanych transdyscyplinarnych tendencji artystycznych, a zarazem podkreśla szczególne znaczenie zjawisk ujętych w swej nazwie dla aktualnego stanu sztuki.

Dwie inne zmiany w kręgu kategorii konkursowych zmierzały do popularyzacji sztuki nowych mediów i otwarcia festiwalu na wschodzące generacje artystów. W roku 1998 wprowadzona została kategoria u19. Cybergeneracja (określana też mianem *freestyle computing* bądź *create your world*), przeznaczona dla najmłodszych uczestników konkursu, do 19 roku życia. Natomiast w roku 2004 zadebiutowała kategoria *[the next idea]*, otwarta dla artystów w wieku 20–27 lat. Jeszcze inną rolę odgrywa kategoria Visionary Pioneers of Media Art, wprowadzona w roku 2014, aby uhonorować te osoby, które, zdaniem jury, położyły bardzo istotne zasługi dla rozwoju sztuki

Zamiast kilkunastu miejsc w obrębie miasta, w których dotąd był realizowany program festiwalowy, Ars Electronica, obok kilku wydarzeń ulokowanych na terenie uniwersytetu, zaproponowała ponad 120 wirtualnych ogrodów Keplera, miejsc online, zakorzenionych w instytucjach rozproszonych na całym świecie i związanych z życiem tamtejszych społeczności.

nowych mediów. Wśród dotychczas nagrodzonych znajdują się artyści Roy Ascott (2014) i Jeffrey Shaw (2015), kuratorka Jasia Reichardt (2016), Leonardo/ISAST – The International Society for the Arts, Sciences and Technology (2018) oraz artystka Valie Export (2020). Wprowadzenie tej kategorii jest sygnałem, że sztuka nowych mediów weszła już w wiek dojrzały i że Ars Electronica w tej sytuacji powinna nie tylko zajmować się teraźniejszością i przyszłością twórczości artystycznej, rozwijającej się w interakcjach z nauką, technologią i praktykami społeczno-kulturowymi (festiwal w 2001 roku nosił tytuł *Takeover: Who's Doing the Art of Tomorrow*), lecz także porządkować historię sztuki (nowych) mediów, wyodrębnić jej najbardziej istotne momenty i wskazywać szczególnie ważne postacie.

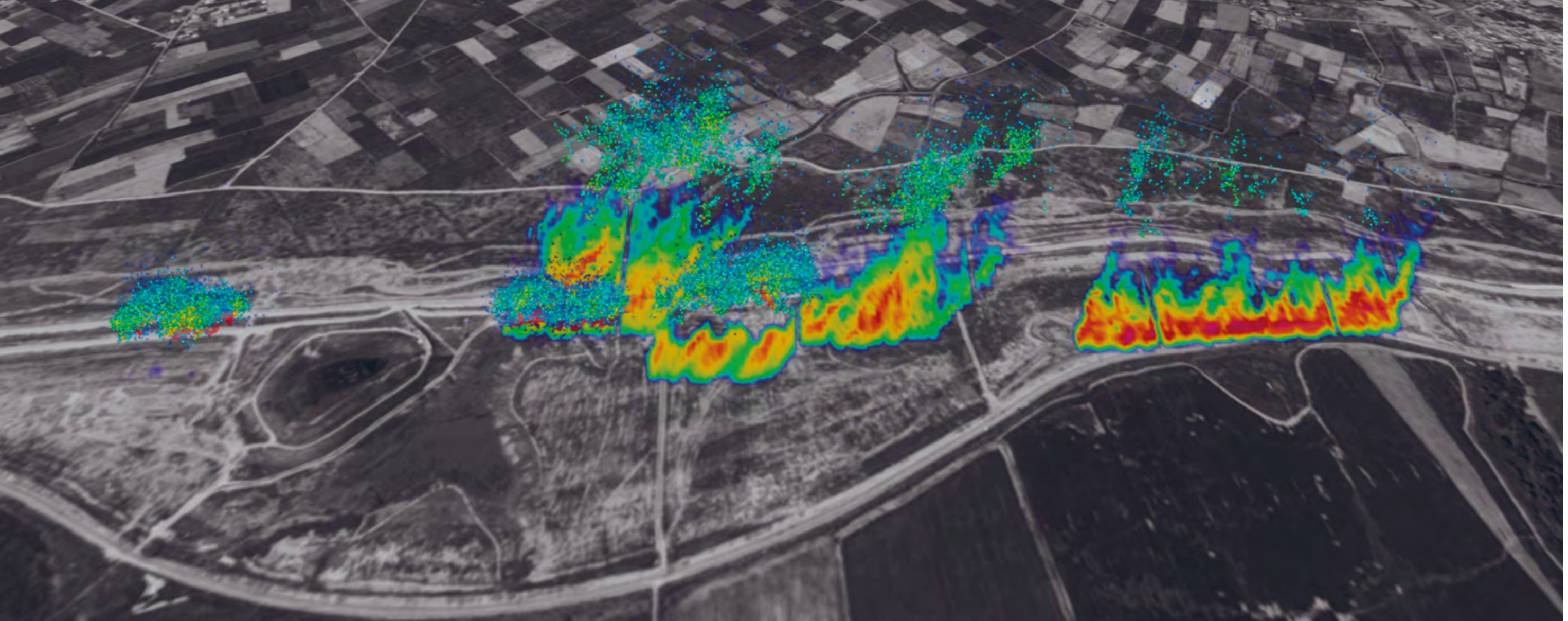
Ars Electronica w czasach pandemii

39. edycja międzynarodowego festiwalu Ars Electronica, która odbyła się między 9 a 13 września 2020 roku, miała przebieg odmienny od wszystkich wcześniejszych. Nie dlatego, że główną siedzibą festiwalu stał się Uniwersytet Jana Keplera (JKU Linz). Powód był inny – po raz pierwszy od kilkudziesięciu lat Ars Electronica nie zgromadziła w Linzu setek czy tysięcy specjalistów, zajmujących się sztuką i kulturą nowych mediów, przybywających na festiwal z całego świata. Wydarzenie przybrało charakter lokalny, zasadniczo było bowiem skierowane do miejscowej publiczności, której liczebność została jednocześnie poważnie zmniejszona poprzez wymuszone pandemią ograniczenie dostępu do wystaw i wydarzeń. Zarazem jednak – paradoksalnie – festiwal nie stracił swego międzynarodowego charakteru; wprost przeciwnie, w pewnym sensie wręcz go umocnił, gdyż uzyskał status globalny w sposób wymuszony przez pandemię COVID-19 oraz jej społeczne konsekwencje. Ars Electronica przeniosła bowiem swoje najważniejsze wydarzenia na platformę internetową. Decyzja ta zmieniła w istotnym stopniu zarówno charakter festiwalu, jego strukturę, zakres i zasady udostępniania wydarzeń, a w konsekwencji także sposób doświadczania przez odbiorców prezentowanych treści oraz status i charakter udostępnianych online dzieł i wydarzeń. Euforia opuściła festiwalowe przestrzenie, wyparta przez reżim pandemiczny.

Podkreślałem wcześniej, że Ars Electronica od swego początku kierowała się zarówno ku międzynarodowej, jak i lokalnej publiczności. Obie spotykały się zawsze w tych samych przestrzeniach. Tym razem zostały rozdzielone. Charakter festiwalu, podczas którego prezentacje sztuki i dyskusje wokół niej, eksperckie debaty naukowe i projekty

- 1 Syrian Archive, dzięki uprzejmości Syrian Archive
- 2 Vera Tolazzi i Mathias Gartner, *The Transparency of Randomness*, 2020 fot. Vera Tolazzi i Mathias Gartner
- 3 Team: AKQA, *Code of Conscience* dzięki uprzejmości Team: AKQA





Forensic Architecture, Cloud Studies, 2021, dzięki uprzejmości Forensic Architecture

aktywistyczno-interwencyjne mieszały się z edukacją cyberkulturową, popularyzowaniem dokonań naukowych oraz inicjowaniem artystycznych doświadczeń nowomediálních wśród różnych grup „zwykłej” publiczności, uległ poważnemu zakłóceniu. W jeszcze większym stopniu zmieniła się struktura, zakres i zasady udostępniania wydarzeń. Zostały one kompletnie rozproszone. Zamiast kilkunastu miejsc w obrębie miasta, w których dotąd był realizowany program festiwalowy, Ars Electronica, obok kilku wydarzeń ulokowanych na terenie uniwersytetu, zaproponowała ponad 120 wirtualnych ogrodów Keplera, miejsc online, zakorzenionych w instytucjach rozproszonych na całym świecie i związanych z życiem tamtejszych społeczności. Dostęp do nich był jednak wyłącznie sieciowy. Poszczególne ogrody oferowały różne

formy wydarzeń: filmy, wykłady i panele dyskusyjne, prezentacje dzieł, koncerty. Sama Ars Electronica także przygotowała projekty online. Wśród nich znalazły się formy, które obecnie wzbudzają coraz większe zainteresowanie, takie jak metaversum, czyli usieciowiona rzeczywistość wirtualna. Umożliwia ona odbiorcom, przy użyciu awatara, przyjęcie w trybie teleobecności perspektywy uczestnika wydarzeń – zanurzenie w wirtualnym świecie.

Pandemia, wymuszając wszystkie te zmiany, skierowała zarazem zainteresowanie badaczy i krytyków na związki sztuki z internetem, w wypadku niektórych zapewne po raz pierwszy w ich zawodowej karierze. Bardzo wiele wypowiedzi na ten temat dotyczyło jednak w istocie innego zagadnienia: relacji instytucji artystycznych z internetem. Lejtmotytem w tych rozważaniach było przekonanie, że internetowe prezentacje sztuki przez muzea i inne instytucje oferują jedynie namiastkę właściwych wystaw; że nie prezentują one dzieł

w odpowiedni sposób i że wszystkie tego rodzaju strategie pokazów będą bez żalu porzucone i zapomniane, kiedy tylko sytuacja powróci do przedpandemicznych standardów. Analizy takie są jednak powierzchowne. Zakładają bowiem, że sztuka zawsze jest tworzona na użytek stacjonarnych prezentacji galerijnych bądź, ewentualnie, prezentacji w przestrzeni publicznej. Tymczasem, kiedy zwrócimy uwagę na związki, w jakie z internetem wchodzi sztuka, a nie jej instytucje, to wyłoni się zupełnie inny widok.

Od trzydziestu już bowiem lat sztuka jest tworzona także w środowisku internetowym. Wiele z tych dzieł – na przykład Olii Lialiny, Heatha Buntinga, Jodi.org (Dirk Paesmans, Joan Heemskerk), Vuka Ćosića, artystów z grupy I/O/D (Matthew Fuller, Colin Green, Simon Pope) – może

egzystować i być doświadczanych wyłącznie w internecie. W kontekście tych rozważań jest jeszcze bardziej istotne, że inni artyści i artystki, tacy jak Lynn Hershman, Paul DeMarinis, Stelarc, Rafael Lozano-Hemmer, grupa Blast Theory, Ken Goldberg, Bart Koppe, Steve Heimbecher, Guy Ben-Ary czy Michelle Teran, tworzą dzieła, które mają oparcie zarówno w galerii czy przestrzeni publicznej, jak i w internecie. Mogą być więc doświadczane w obu tych środowiskach w równie naturalny sposób. A jeszcze inni, jak Masaki Fujihata, Luz María Sánchez, Victoria Vesna czy Piotr Wyrzykowski, nie tylko lokują swoje prace w wielu środowiskach, wliczając w to internet, ale też ich realizacje przybierają wiele różnych postaci, wciąż jednak pozostając jednym i tym samym dziełem. Określam je mianem dzieł-kolekcji lub dzieł wielopostaciowych³,

³ Ryszard W. Kluszczyński, *Dzieło sztuki jako kolekcja. Przemoc, śmierć i utrata w twórczości Luz Marii Sánchez*, „Powidoki” 2021, nr 5.



Forensic Architecture, *Cloud Studies*, 2021, vog.photo

a Anne-Marie Duguet proces twórczy tego rodzaju nazwała prototypowaniem⁴. Co bardzo ważne, wielopostaciowość prac Victorii Vesny pojawiła się właśnie w odpowiedzi na pandemię. Należy o tym pamiętać, gdy rozważa się kwestię tego, co pandemia pozostawi po sobie w sztuce. Może zostać po niej coś więcej niż złe wspomnienia. Dwie ostatnie edycje festiwalu w Linzu pozwalają sądzić, że dla cyberkultury czas COVID-19 stał się okresem przemyśleń oraz eksploracji i testowania nowych perspektyw.

Rok 2020 był czasem, w którym zostaliśmy skonfrontowani z wieloma wyzwaniami. Poczucie to zdominowało również charakter bardzo wielu przedstawianych na Ars Electronica dzieł. Do nazwy kategorii konkursowej Sztuka

Interaktywna+ jurorzy dodali formułę wyrażającą niepewność: the Age of Uncertainty. Główną nagrodę, Złotą Nike, otrzymała instalacja Lauren Lee McCarthy *Someone*. Praca ta podjęła problematykę, która wyłania się z doświadczeń nas wszystkich w tym okresie. Artystka bowiem nie tylko odnosi się do kwestii sztucznej inteligencji jako takiej, ale także rozpatruje jej powiązania z emocjonalną, społeczną inteligencją ludzką. Odbiorcy są wciągani we wzajemne interakcje, które zachodzą jednak w środowisku maszynowym, wirtualnym, a komunikacja, mimo że role botów odgrywają ludzie, jest przede wszystkim

⁴ Anne-Marie Duguet, *Rozmowa z Masakim Fujihata*, 29 kwietnia 2017, Paryż, [w:] *Poszerzanie świata. Masaki Fujihata i sztuka hybrydycznych przestrzeni*, red. Ryszard W. Kluszczyński, CSW Łaźnia, Gdańsk 2017.

formą analizy inteligentnych środowisk ludzkiego życia i ról, które odgrywają w nich nasi wirtualni pomocnicy. Rozważania dotyczące obecności w naszym życiu form sztucznej inteligencji przeradzają się w miarę postępującego doświadczania realizacji Lee McCarthy w refleksję nad intymnością, prywatnością, sprawczością i rolą ludzkiej pracy w wieku pogłębiającej się automatyzacji. Jurorzy drugiej istotnej kategorii festiwalu Ars Electronica 2020 – Digital Communities – w podobny sposób odczytali charakter przypisanych jej prac konkursowych, określając dominującą tendencję jako kryzysową (Community at a Time of Crisis). Społeczności zmagają się bowiem z różnymi problemami, wśród których pandemia nie jest ani jedynym, ani zapewne najtrudniejszym wyzwaniem. Główna nagroda została przyznana projektowi zrealizowanemu przez Erica Siu i Joel Kwong *Be Water by Hong Kongers*, poświęconemu anonimowej grupie obywateli Hongkongu, która organizowała tam prodemokratyczne protesty; grupie zdecentralizowanej, pozbawionej liderów, wykorzystującej w swej działalności wypracowane narzędzia cyfrowe. Wszystkie najbardziej wartościowe prace w tej kategorii łączyły w sobie partycypacyjną estetykę, aktywistyczną dynamikę i społeczną wrażliwość z inwencją technologiczną prowadzącą ku kreacji cyfrowo wspomaganym społeczności. Inne dzieła wyróżnione w tej kategorii podnosiły problemy związane z głodem w Libanie (Habaq Movement), deforestacją w Brazylii (praca Code of Conscience kolektywu AKQA (Tim Devine, Hugo Veiga, Pedro Araujo, Daniel Kalil i Adam Grant)), naruszeniem praw człowieka w Syrii (kolektyw Syrian Archive) czy też prowadzącym do zabójstw kidnappingiem, osiagającym obecnie w Meksyku przerażającą ogromną skalę (Luz María Sánchez i kolektyw Las Rastreadoras de El Fuerte).

Ars Electronica w roku 2021 skupiła się wokół tematu *A New Digital Deal. How the Digital World Could Work*. Festiwal wyznaczył sobie za cel przemyślenie podstaw cyfrowego świata, jak również sposobów, dzięki którym ludzie w nim się odnajdują. Pandemia spowodowała przyspieszenie procesu negocjacji warunków współpracy ludzi z formami sztucznego, inteligentnego życia. W festiwalowych wydarzeniach zostały ujęte różne aspekty tego procesu. Ponieważ jednak pandemia wydawała się już mniej groźna, festiwal zbliżył się do formuły hybrydowej. Wiele wystaw zostało pokazanych stacjonarnie. Odbłyły się też liczne panele konferencyjne, choć nie na skalę znaną z wcześniejszych edycji. Nadal jednak znaczna część wydarzeń odbywała się online. Nie tylko z powodu potrzeby zapewnienia uczestnikom bezpieczeństwa, lecz także dlatego, że festiwal w dalszym ciągu eksplorował i badał wyzwania globalnej struktury, którą powołał do istnienia rok wcześniej. Ponad sto ośrodków z całego świata ponownie utworzyło sieć, w której podjęte zagadnienia nakreśliły mapę obrazującą złożoność wyzwań, przed którymi stanął rodzaj ludzki. Wykłady i warsztaty, wystawy i performanse, seminaria i koncerty, wykorzystujące różne formaty prezentacyjne, od streamingu po partycypacyjne środowiska wirtualne, zbudowały wspólnie przestrzeń doświadczeń oferowanych uczestnikom festiwalu. Pośród podjętych w nich wątków, obok ciągle rosnącego bloku zagadnień dotyczących transdyscyplinarnych relacji między sztuką a nauką, należy też zauważyć rozbudowującą

się europejską platformę cyfrowej humanistyki, zapoczątkowaną w roku 2019.

W konkursie szczególnie zwracają uwagę prace przedstawione w kategorii Artificial Intelligence & Life Art, w której główną nagrodę otrzymała aktywistyczna grupa Forensic Architecture za projekt *Cloud Studies*. FA kieruje w swych pracach uwagę na różne formy przemocy, tworząc narzędzia ich badania i wizualizacji. Tym razem przedmiotem zainteresowania stała się przemoc powietrzna, toksyczne chmury gazów lub chemikaliów, generowane przez reżimy polityczne bądź korporacje, atakujące manifestantów, pola uprawne czy obszary leśne. Projekt *Cloud Studies* wykorzystuje najnowsze analizy przeprowadzone przez FA; łącząc modelowanie cyfrowe, uczenie maszynowe, dynamikę przepływów i symulacje matematyczne, proponuje narzędzia służące badaniu naruszeń praw człowieka. Wśród uhonorowanych w ramach tej kategorii prac warto odnotować również dzieło Paola Ciria *Capture*. Wykorzystując oprogramowanie służące rozpoznawaniu twarzy, Cirio, po analizie tysiąca fotografii wykonanych podczas protestów ulicznych we Francji, ujawnił personalia czterech tysięcy policjantów i policjantek biorących udział w pacyfikowaniu demonstrantów. Personalia te stały się nie tylko materiałem instalacji prezentowanej w instytucjach artystycznych, ale także posłużyły do wykonania plakatów rozmieszczonych w przestrzeniach publicznych Paryża. Dzieło Ciria jest częścią jego kampanii, zmierzającej do zakazania bądź ograniczenia możliwości wykorzystywania programów rozpoznawania twarzy w krajach Unii Europejskiej. Wśród projektów nagrodzonych w kategorii Artificial Intelligence & Life Art pojawiły się jeszcze inne dzieła o charakterze artystycznym, jak również prace wykorzystujące narzędzia biotechnologiczne, na przykład instalacja *Bricolage*, autorstwa Nathana Thompsona, Guya Ben-Ary'ego i Sebastiana Dieckego. W pracach z kategorii Digital Music & Sound Art zwraca z kolei uwagę wykorzystywanie technologii sztucznej inteligencji jako środka subwersyjnej dekonstrukcji performatywnej struktury dźwiękowej (np. w nagrodzonej Złotą Nike pracy Alexandra Schuberta *Convergence*), jak również wzrastająca rola różnych form wizualności, budującej znaczące ramy dla sztuki dźwięku i stającej się jej bardzo istotnym składnikiem.

Mogę stwierdzić, że festiwal Ars Electronica, we wszystkich wymiarach swej aktywności, nie tylko przeżył perturbacje związane z pandemią, ale wręcz wykorzystał ją dla pogłębienia swych dyskursów i podjęcia nowych istotnych problemów, zarówno na poziomie tematów, jak i w wymiarze strukturalnym.

Sebulec



Sebulec, *Skyrim Romance*, 2022
dzięki uprzejmości artysty



Sebulec, Timon i Pumba i, Timon i Pumba II, 2022, dzięki uprzejmości artysty





Sebulec, Banjo i Banjo II, 2022, dzięki uprzejmości artysty



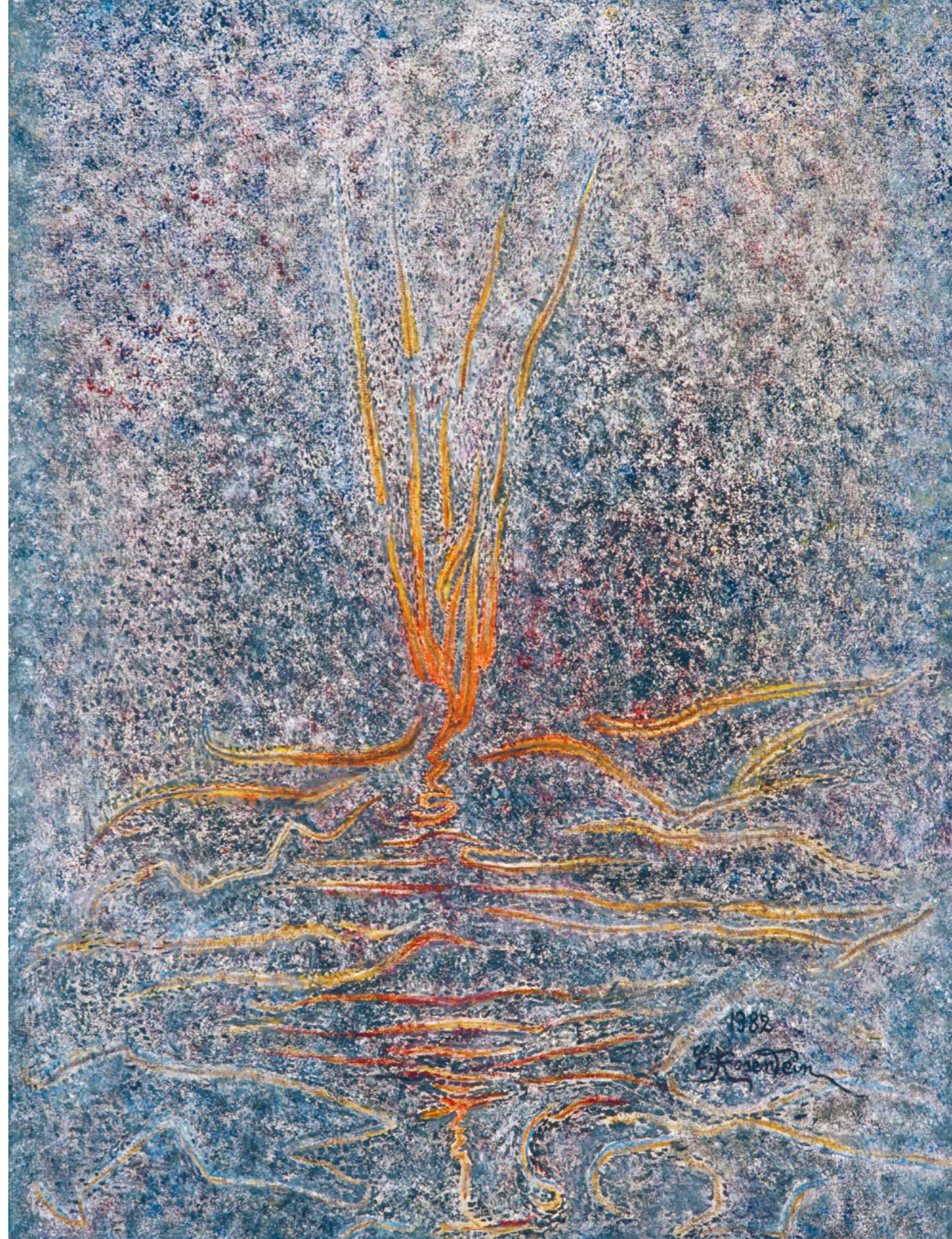
Tekst: Dorota Jagoda Michalska

Nocą rośnie, nie gaśnie

Erna Rosenstein i globalne historie surrealizmu

W czerwcu 1929 roku na łamach wydawanego w Brukseli surrealistycznego czasopisma „Variétés” ukazał się rysunek zatytułowany *Le monde au temps des surréalistes*, przedstawiający alternatywną mapę świata. Praca ta stanowiła odzwierciedlenie antykolonialnego stanowiska awangardy surrealistycznej, która za szczególnie istotne uznawała takie obszary jak Afryka, Rosja, Alaska czy wyspy na Pacyfiku. Regiony te zostały na rysunku znacznie powiększone, podczas gdy obszary dominujące gospodarczo i politycznie – jak Europa Zachodnia i Ameryka Północna – ukazano w pomniejszonej względem tych pierwszych skali. Rysunek stanowi ucieleśnienie dekolonialnego stanowiska, którego celem było zakwestionowanie globalnej matrycy władzy, dzielącej świat na centrum i peryferie, a następnie zarysowanie bardziej skomplikowanej sieci hybrydycznych relacji, artystyczno-społecznych transferów i diasporycznych tożsamości. Powołując się na rozpoznania Waltera Mignolo i Arturo Escobara, możemy stwierdzić, że surrealistyczna mapa ukazuje rzeczywistość jako pluriwersalną przestrzeń zamieszkaną przez różnorodne podmioty, których istnienie i tożsamość podważają epistemologiczne ramy wyznaczone przez europejską nowoczesność.

Erna Rosenstein, Wodotrysk ognia i cięży, 1982, technika mieszana na płótnie, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Wystawa *Surrealism Beyond Borders* proponuje odmienne spojrzenie na tytułowy nurt – wykraczające poza dotychczas przyjęte granice geograficzne oraz czasowe i obejmujące swoim zasięgiem środowiska twórcze z takich ośrodków jak Belgrad, Kair, Port-au-Prince czy Guangzhou.

Pochodzący z końca lat 20. rysunek stał się punktem wyjścia dla wystawy *Surrealism Beyond Borders*, otwartej w październiku 2021 roku w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Celem projektu było zakwestionowanie dominującego wyobrażenia na temat surrealizmu, który jest często sprowadzany do twórczości artystów pochodzących z Europy Zachodniej działających w kręgu André Bretona. Wystawa *Surrealism Beyond Borders* proponuje odmienne spojrzenie na tę awangardę – wykraczające poza dotychczas przyjęte granice geograficzne oraz czasowe i obejmujące swoim zasięgiem środowiska twórcze z takich ośrodków jak Belgrad, Kair, Port-au-Prince czy Guangzhou. Jak podkreślają kuratorzy i badacze, kluczowym ogniwem spajającym surrealistyczną mapę świata była antyimperialna i antykolonialna postawa, która głosiła potrzebę podważenia zachodniej dominacji i związanego z nią porządku – tak geopolitycznego, jak i artystycznego. To właśnie te hasła sprawiły, że surrealizm stał się fundamentalną platformą dla artystów z tak zwanego Trzeciego Świata, dążących do wypracowania dekolonialnej wizji globu.

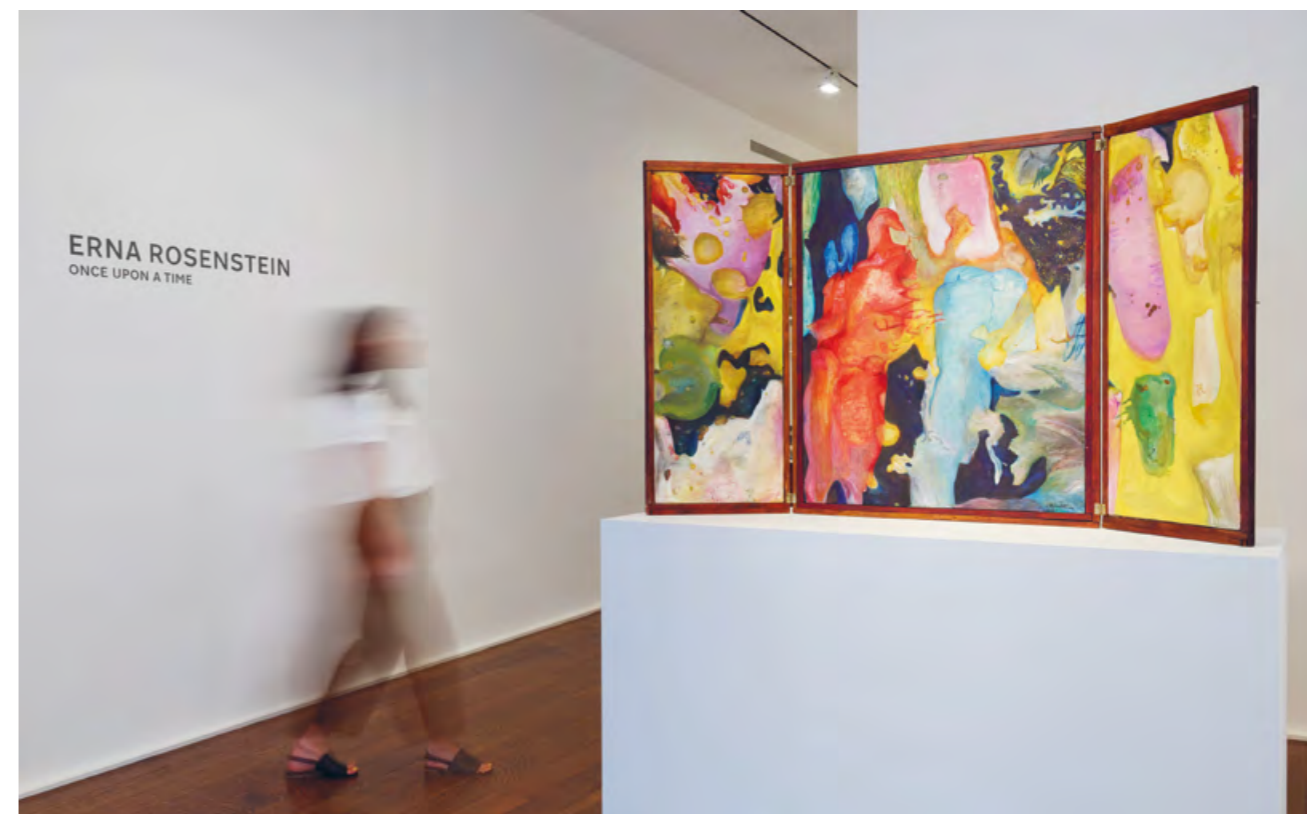
We wrześniu 2021 roku, równoległe do wystawy w Metropolitan Museum of Art, miało miejsce otwarcie indywidualnej wystawy Erny Rosensteina *Once Upon a Time* w nowojorskiej siedzibie galerii Hauser & Wirth, która od 2019 roku zarządza spuścizną artystki (razem z warszawską Fundacją Galerii Foksal). Była to pierwsza tak duża prezentacja prac surrealistki poza Polską od czasu pokazu jej dzieł w ramach dokumenta 14 w Atenach i Kassel w 2017 roku. Zaistnienie tych dwóch wystaw skłania do postawienia pytania o miejsce, jakie zajmuje twórczość Rosensteina nie tylko w ramach historii polskiej sztuki, ale również na globalnej mapie surrealistycznej awangardy.

Warto w tym kontekście zaznaczyć, że jeden z obrazów Rosensteina – *Ekran* (1951) – został pokazany przez kuratorów wystawy *Surrealism Beyond Borders* w ramach sekcji zatytułowanej *Praca snów* razem z dziełami między innymi Maxa Ernsta, brazylijskiej malarzki Tarsili do Amaral czy etiopsko-armeńskiego artysty Skundera Boghossiana. Obraz ukazuje postacie rodziców artystki, które niczym dzieci bawiące się piłką rzucają do siebie własnymi odciętymi głowami. Praca ta była dotychczas odczytywana

jako odzwierciedlenie – i jednocześnie artystyczna próba przepracowania – traumy związanej z brutalnym zamordowaniem rodziców artystki przez polskiego szmalcownika w 1942 roku. Dzieło to od razu uzmysławia, jak głęboko twórczość Rosensteina jest zakorzeniona w polsko-żydowskiej historii i doświadczeniu. Wprawdzie idiomatyczny charakter jej języka artystycznego jest niezaprzeczalny, jednakże równie istotna jest próba umieszczenia twórczości malarzki na globalnej mapie, obejmującej większy obszar niż ten wyznaczony narodowymi granicami Polski, Europy Wschodniej czy miejscami zamieszkania żydowskiej diaspory. Taki zabieg wydaje się z dzisiejszej perspektywy szczególnie ważny i wpisuje się w zaproponowany przez Piotra Piotrowskiego projekt horyzontalnej historii sztuki, który zakłada przyglądanie się sieciowym połączeniom między równorzędnymi ośrodkami, podważającym hierarchiczny podział na artystyczne centrum i peryferie. Dlatego też w dalszej części tekstu chciałabym przywołać twórczość artystów związanych z różnymi ośrodkami artystycznymi – między innymi w Kairze, na Martynice czy w Aleppo – i zastanowić się, jak ich twórczość i działania artystyczne mogą wpłynąć na nasze rozumienie zarówno dzieł Rosensteina, jak i samej awangardy. Wodząc zatem palcem po surrealistycznej mapie świata, chciałabym zadać pytanie o możliwość transnarodowych połączeń – realnych lub wyobrażonych – które pozwalają zestawiać twórczość polsko-żydowskiej artystki z pracami takich twórców jak pochodzący z Kuby malarz Wifredo Lam, działająca w Meksyku brytyjska surrealistka Leonora Carrington czy też grupa syryjskich surrealistów z Aleppo.

I. Fort-de-France, 14° 36' N, 61° 05' W

W maju 1935 roku na łamach francuskiego czasopisma „L'Étudiant noir” ukazał się tekst pochodzący z Martyniki poety Aimé Césaire’a, w którym postulował on z jednej strony zerwanie z asymilacyjną polityką rządu francuskiego wobec kolonii, a z drugiej – docenienie tożsamości i kultury *negre*, postrzeganej dotychczas jako „prymitywna” i „zacofana”. Artykuł Césaire’a dał początek ruchowi Negritude, który głosił potrzebę zerwania z zachodnim systemem politycznym, społecznym i kulturowym. Innymi kluczowymi członkami tego ruchu byli poeta, a następnie prezydent Senegalu Léopold Senghor i wywodzący się z Gujany pisarz Léon Damas. Głównym punktem odniesienia był dla nich surrealizm jako ruch artystyczno-ideologiczny głoszący potrzebę wykroczenia poza ramy ustalonego porządku politycznego i zachodniocentrycznego systemu wiedzy, bowiem to właśnie pisma surrealistów w bezpośredni sposób zakwestionowały zasady nowoczesności i związany z nią projekt kolonialny.



Erna Rosenstein, *Once Upon a Time*, widok wystawy, © The Estate of Erna Rosenstein / Adam Sandauer, fot. Thomas Barratt, dzięki uprzejmości Galerii Hauser & Wirth w Nowym Jorku

W kontekście mojego eseju, dążącego do umiejscowienia twórczości Rosensteina na globalnej mapie surrealizmów, szczególnie ważny jest esej Césaire’a *Dyskurs o kolonializmie* napisany w 1950 roku. Tekst ten stawiał rewolucyjną jak na ówczesne czasy tezę o głębokim pokrewieństwie między faszyzmem i nazizmem a europejskim projektem kolonialnym. Césaire twierdził, że to właśnie w europejskich koloniach zostały wypracowane ideologia i narzędzia, które pozwalają zredukować drugiego człowieka do roli przedmiotu. W tym świetle faszyzm nie stanowił wyłącznie tragicznego wyjątku w europejskich dziejach; wręcz przeciwnie: był logiczną, „naturalną” kontynuacją dotychczasowych procesów historycznych i stanowił ich zwieńczenie. Tekst ten otwiera niezwykle ważną dla polskiej historii sztuki perspektywę badawczą, pozwalającą zestawiać obok siebie dzieła powstałe „w długim cieniu Zagłady” z twórczością artystów zmagających się z doświadczeniem ludobójstwa, niewolnictwa, wygnania i wywłaszczenia.

Tak zarysowana konstelacja historyczna pozwala skojarzyć ze sobą obrazy Rosensteina, takie jak *Rośnię* (1956), *Mech* (1986) czy *Ziemia niczyja* (1965), oraz kanoniczne dla ruchu Negritude

oraz sztuki obszaru Karaibów dzieło Wifredo Lamy *Dżungla* (*La Jungla*, 1943). Prace te łączy tematyka krajobrazu, głęboko naznaczonego faszystowską i kolonialną przemocą. W przypadku obrazu Lamy mamy do czynienia z grupą ludzi (kobiet?) na tle ciemnej, gęstej ściany dżungli. Postacie te są ukazane jako zdeformowane i silnie zgeometryzowane. Te sfragmentaryzowane ludzkie ciała stanowią odzwierciedlenie wielowiekowej traumy, jaka naznaczyła obszar Karaibów, przybierając postać kolonializmu, niewolnictwa, wyzysku i wywłaszczenia. Jak podkreślają badacze, kluczowy w tym obrazie jest związek przedstawionych ludzi z ziemią i krajobrazem znajdującej się w tle dżungli. Praca Lamy jest bowiem jedną z pierwszych prób wypracowania języka artystycznego, który – czerpiąc z surrealizmu – byłby w stanie wyartykułować doświadczenie „postkolonialnej ekologii”, w której zasadniczą rolę odgrywa związek między uciskanymi społecznościami a ziemią, wodą i powietrzem.

Podobna perspektywa może być istotna w przypadku wyżej wymienionych obrazów Rosensteina, które ukazują skomplikowaną tkankę krajobrazu, zdominowaną przez bujną roślinność. Dzieła te można postrzegać jako próbę opisu powojennego ekosystemu, noszącego – w swoich głębinach, korzeniach, zakolach, szczelinach – ślady pamięci o ludobójstwie. Są one przykładem głębokiego dialogu artystki z polskim krajobrazem oraz jego kolejnymi warstwami, w których





Erna Rosenstein, *Spalenie czarownicy*, 1966, olej na płótnie, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

to, co nie-ludzkie, miesza się z ludzkimi pozostałościami: popiołami, resztkami i kośćmi. Taka wizja jest bardzo zbliżona nie tylko do obrazów Lama, ale również do całej postkolonialnej rzeczywistości Ameryki Łacińskiej. W 1951 roku pochodzący z Gujany pisarz i dekolonialny aktywista Martin Carter pisał w poemacie *Słuchając ziemi*: „I pochyliłem się / wsłuchując się w ziemię / ale jedyne, co mogłem usłyszeć, to pozbawione języka szeptanie / jakby pogrzebany niewolnik chciał znowu przemówić”. Podobną wizję tak zwanego Trzeciego Świata przedstawił Pablo Neruda w *Pieśni powszechnej* (1938–1950), opisując Drzewo Życia jako „karmione nagimi ciałami / ciałami pognębnymi i zranionymi”. Słowa z wierszy Cartera i Nerudy wydają się rezonować z obrazami Rosenstein i ukazywać głębokie powinowactwa między postkolonialnym

Colquhoun. Uwaga, jaką obecnie poświęca się artystkom działającym w ramach tej awangardy, wynika z próby stworzenia bardziej heterogenicznego obrazu surrealizmu, który wykraczałby poza mizoginiczne fotografie Hansa Bellmera czy Mana Raya. Surrealiści często traktowali postać kobiecą jako rodzaj pustego znaczącego – białego ekranu, na który projektowali swoje fantazje, obawy i nadzieje. Wobec tego tym bardziej istotne wydaje się odzyskanie twórczości surrealistek, wywodzących się nie tylko z kręgu zachodnioeuropejskiego, ale również z obszarów (post)kolonialnych. Wśród nich znajdują się bowiem tak znaczące postacie jak egipska malarka i działaczka feministyczna Inji Aflatoun, brazylijska rzeźbiarka Maria Mantis czy też czeska malarka i ilustratorka Toyen, której prace można odczytywać jako prekursorską próbę wykroczenia

Jednym z kluczowych obszarów zainteresowania Erny Rosenstein była alchemia jako praktyka kulturowa wykraczająca poza ramy zachodniej nowoczesności i związany z nią paradygmat obiektywnej nauki. Język alchemiczny wydaje się wyjątkowo trafnie opisywać dynamikę obrazów artystki.

krajobrazem naznaczonym historiami niewolnictwa a polskim pejzażem po Zagładzie. Taka perspektywa uzasadnia tytuł mojego tekstu, który składa się z tytułów trzech osobnych dzieł Rosenstein – *Nocą* (1993), *Rośnie* (1956), *Nie gaśnie* (1990) – i odnosi się do zmiennych, wegetatywnych krajobrazów surrealistki, w których nieustannie zachodzą procesy kształtujące historię terroru i przemocy.

Paralela zarysowana przez Césaire’a w eseju *Dyskurs o kolonializmie* otwiera nową perspektywę myślenia zarówno o twórczości Rosenstein, jak i innych polsko-żydowskich artystów tworzących w cieniu Holocaustu. Szczególnie istotny w tym kontekście jest właśnie surrealizm, który dzięki swojej internacjonalistycznej postawie pozwolił na „otwarcie granic” oraz stworzenie gęstej i dynamicznej siatki transnarodowych solidarności, transferów, artystycznych i politycznych aliansów.

II. Meksyk 19° 25' 10" N, 99° 08' 44" W

W ostatnich latach jednym z kluczowych obszarów badawczych dotyczących surrealizmu jest temat twórczości kobiet związanych z tym ruchem. W Wielkiej Brytanii mieliśmy do czynienia z serią przekrojowych, monograficznych wystaw poświęconych między innymi amerykańskiej malarce Dorothei Tanning, francuskiej fotografce Dorze Maar czy brytyjskiej surrealistce Ithell

poza binarne rozumienie płci. Jak na tym tle można postrzegać postać Rosenstein? Podobnie jak wiele polskich artystek w latach 60. i 70., Rosenstein nigdy nie określała swojej sztuki w kategoriach feministycznych, kładąc raczej nacisk na ich uniwersalistyczny wymiar. Czy odniesienia do globalnych historii surrealizmu mogą pozwolić nam inaczej spojrzeć na tę kwestię?

Jednym z kluczowych obszarów zainteresowania Rosenstein była alchemia jako praktyka kulturowa wykraczająca poza ramy zachodniej nowoczesności i związany z nią paradygmat obiektywnej nauki. Język alchemiczny – oparty na takich pojęciach jak transformacja, dystylacja, sublimacja – wydaje się wyjątkowo trafnie opisywać dynamikę obrazów artystki. Mamy w nich często do czynienia z unoszącą się, rozproszoną materią, która przechodzi przez różne stany skupienia i kondensacji. Alchemiczne tropy pojawiają się między innymi w takich pracach jak *Spalenie czarownicy* (1966), *Serce ikony* (1964) czy *Małeńka monumentalna klepsydra* (1998). W katalogu wystawy w Galerii Hauser & Wirth kuratorka Alison M. Gingeras zwraca uwagę na obecność tych tropów: „Tak jak alchemik jest w stanie podważyć prawa nauki i przekształcić najprostsze materiały w coś cennego, tak samo Rosenstein posiada umiejętność przekształcenia swoich prostych obrazów olejnych w niezwykłe



Erna Rosenstein, *Once Upon a Time*, widok wystawy, © The Estate of Erna Rosenstein / Adam Sandauer, fot. Thomas Barratt, dzięki uprzejmości Galerii Hauser & Wirth w Nowym Jorku

krajobrazy, które przywołują obrazy ezoterycznych mitologii, zakorzenionych w eksperymentalnych praktykach i czarach”¹.

W tym kontekście warto bliżej przyjrzeć się wyjątkowemu obrazowi Rosenstein *Spalenie czarownicy* z 1966 roku. Praca ukazuje gęstą, magmatyczną powierzchnię utrzymaną w kolorach żywej czerwieni, złamanych róży i jasnych żółceni. Intensywnie nasączone pigmentem plamy tworzą skomplikowaną i dynamiczną tkanę. Analizując obecność elementów alchemicznych w twórczości polsko-żydowskiej surrealistki, warto również podkreślić ich potencjalny (proto)feministyczny charakter, którego ucieleśnieniem jest postać czarownicy z przywołanego obrazu. Dzieło Rosenstein można postrzegać jako próbę odzyskania tej figury – kluczowej dla historycznych narracji dotyczących nowoczesności, kapitalizmu i genderowego wymiaru kolonialnej matrycy władzy. Czarownica, podobnie jak figura alchemika, stanowiła przykład

podmiotu kwestionującego zastane struktury władzy państwowej, patriarchalnej, teologicznej i kolonialnej.

Praktyka alchemiczna stanowiła również ważny punkt odniesienia dla Leonory Carrington czy hiszpańskiej surrealistki Remedios Varo. W latach 40. obie twórczynie znalazły się w Meksyku, do którego uciekły z ogarniętej nazizmem Europy. Współczesne badaczki zgodnie podkreślają protofeministyczny wymiar odniesień alchemicznych w twórczości obu artystek. Jest to szczególnie widoczne w przypadku Carrington, która, poczynając od lat 70., była silnie zaangażowana w meksykański ruch wyzwolenia kobiet. W 1972 roku zaprojektowała dla niego plakat *Mujeres Conciencia*, ukazujący dwie symetryczne postacie kobiece na tle bujnie rosnących roślin, wyciągające ku sobie dłonie, na których znajdują się jabłka. Plakat ten można postrzegać jako próbę zobrazowania figury nowej Ewy (stanowiącej przyszły model dla całej ludzkości), która w dekolonialnym geście pojednania oddaje zerwany owoc ziemi. Eksperymenty Carrington współbrzmiały z polem sztuki współczesnej oraz aktualną myślą feministyczną, w której ważną kategorią jest pojęcie „alchemii płci”,



Erna Rosenstein, *Rozmowa z archeologiem*, 1961, olej i tempera na płótnie, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Prace Erny Rosenstein stanowią część Kolekcji Sztuki XX i XXI wieku Muzeum Sztuki w Łodzi. Wybrane obiekty można obejrzeć na wystawie stałej Atlas nowoczesności. Cwiczenia w ms2 oraz online na stronie: <https://zasobym.s.org.pl>

Zestawienie obrazów Rosenstein z pracami tworzących w Meksyku surrealistek otwiera twórczość tej artystki także na inne konteksty związane z regionem Ameryki Łacińskiej. Warto tu również zadać pytanie, czy prace polsko-żydowskiej surrealistki można rozpatrywać w kategoriach realizmu magicznego.

przywoływane w celu opisanego kontinuum ludzkiej tożsamości i przeciwstawiające się dualistycznemu rozumieniu płciowości. To właśnie ta praktyka magiczno-kulturowa stanowi trafną metaforę określającą nieustanne poruszanie się po osi płciowości, a nie trwanie na ustalonych pozycjach. Perspektywa ta jest szczególnie ważna dla współczesnych artystów niebinarnych, genderqueer, transpłciowych lub nieidentyfikujących się z żadną płcią, którzy zwracają uwagę na fakt, że to właśnie alchemia jako jedna z pierwszych dyscyplin celebrowała postać Androgyna, ucieleśniającego doskonale zjednoczenie przeciwieństw.

Zestawienie obrazów Rosenstein z pracami tworzących w Meksyku surrealistek otwiera twórczość tej artystki także na inne konteksty związane z regionem Ameryki Łacińskiej. Warto tu również zadać pytanie, czy prace polsko-żydowskiej surrealistki można rozpatrywać w kategoriach realizmu magicznego. Pojęcie to, poczynając od lat 30., odegrało kluczową rolę dla określenia idiomatycznego charakteru postkolonialnej literatury, wywodzącej się głównie z obszaru Ameryki Łacińskiej i Karaibów. Wśród pisarzy zaliczanych do tego nurtu znajdują się między innymi Kubańczyk Alejo Carpentier, Chilijka María Luisa Bombal czy Meksykanin Juan Rulfo. Choć pojęcie „realizmu magicznego” z czasem stało się bardziej chwytliwym niż precyzyjną kategorią analityczną, to ostatnio spotkało się

¹ Alison M. Gingeras, *Once Upon a Time: Erna Rosenstein*, [w:] Alison M. Gingeras, Dorota Jarecka, *Erna Rosenstein: Once Upon a Time*, Hauser & Wirth Publishing, New York 2020, s. 34–35.

z zainteresowaniem ze strony badaczy dekolonialnych. Podkreślają oni bowiem, że to właśnie kategoria „magii” – rozumianej z jednej strony jako pojęcie opisujące szerokie spektrum praktyk kulturowych, a z drugiej jako surrealistyczna umiejętność łączenia przeciwieństw – oddaje hybrydyczną tożsamość rzeczywistości Globalnego Południa, która wymyka się oświeceniowym kategoriom.

Pojęcie „realizmu magicznego” pozwala według mnie trafnie określić charakter wielu dzieł Rosenstein, a zarazem umieścić jej twórczość w szerszym kontekście geopolitycznym i kulturowym. Kategoria ta umożliwia również uchwycenie dwoistego charakteru twórczości artystki, która, chociaż głęboko związana z konkretnymi realiami historycznymi, często zwraca się w stronę tego, co baśniowe, fantastyczne, nierealne. Przykładem tego między innymi prace *Chorągiew* (1975), *Pałac błyskawic* (1983) czy *Poświata* (1968). Gingeras twierdzi, że obecność baśniowości w pracach Rosenstein można odczytywać jako rodzaj strategii terapeutycznej, pozwalającej ukazać, przepracować i uczynić wspólnym to, co traumatyczne. Pojęcie „realizmu magicznego” naprowadza nas jednak na inny trop: w tej perspektywie to polska rzeczywistość jest doświadczana przez artystkę jako niemożliwe połączenie przeciwieństw.

III. Aleppo, 36° 13' N, 37° 10' E

W 1947 roku w Aleppo ukazał się niewielki tomik poezji *Suryāl* [Surrealizm]. We wprowadzeniu do niego syryjski poeta Urkhan Muyassar stwierdził, że celem zebranych tekstów jest wydobywanie na powierzchnię „tajemniczych momentów” ludzkiej twórczości i uwolnienie ich od narzuconej dydaktyki racjonalnego rozumowania. Środowisko artystów skupionych w Aleppo rozumiało surrealizm jako projekt sięgania w stronę *māwarā' al-wāqī'iyā* („tego, co leży poza rzeczywistością”). W swoich wierszach i pracach dążyli do naświetlenia kreatywnego potencjału ego, stanowiącego źródło zarówno twórczości, jak i destrukcji. Muyassar pisał: „Ja... Ja / Jestem spadającą gwiazdą / Atomem węgla / Stworzonym i tworzącym bogiem / Rozpad / Rozpacz / Napływ wstydu”. Jego brat Adnan Muyassar w 1952 roku namalował obraz zatytułowany *Frustracja*, ukazujący lodowatą przestrzeń pustyni utrzymaną w zimnych błękitach i ciemnych szarościach. W centrum pracy znajduje się ludzki tors zwrócony w stronę urwanej drabiny prowadzącej poza ramy obrazu.

Odniesienie do surrealistycznego środowiska twórczego w Aleppo pozwala zauważyć istotny element tej awangardy, widoczny również w przypadku twórczości Rosenstein, czyli odwołania do mistycyzmu w jego wymiarze artystycznym i duchowym. Wątki te stanowiły ważny punkt odniesienia zarówno dla zachodniej awangardy, jak i dla surrealistów działających w obszarze kultury arabskiej. W kontekście surrealizmu w Syrii – a szerzej: na Bliskim Wschodzie – kluczowa jest publikacja syryjskiego poety Adonisa (właśc. Aliego Ahmada Said Esbera) *Sufizm i surrealizm*. Poeta podkreślał w niej bardzo silne związki między sufizmem – rozumianym jako mistyczna praktyka zatracania własnej podmiotowości i ekstazy zblżenia do Boga / Nicości – a tekstami surrealistów. Pisał: „Do ukrytego świata nie można dotrzeć drogami, które znamy ze świata jawnego, czy to związanymi z tradycją [orthodox], czy racjonalnymi, ale na inne sposoby – przez serce, intuicję, oświecenie, wizje... Wiedza o prawdzie (gnoza) w sufizmie łączy się w ten sposób z esencją poznania, jej szczególnym doświadczeniem, poza rozumem i tradycją”².

Perspektywa ta pozwala z innej strony spojrzeć na serię „ciemnych dzieł” Rosenstein, między innymi na *Wieczór* (1974), *Czas pogardy* (1968), *Pałac błyskawic* (1983) czy *Krajobraz kosmiczny* (1982). W pracach tych dominuje czarne tło, na którym pojawiają się delikatne zarysy krajobrazu, konstrukcji architektonicznych lub ludzkich sylwetek. W dotychczasowych opracowaniach prace te były interpretowane przez pryzmat kluczowego dla biografii Rosenstein doświadczenia, jakim było zamordowanie jej rodziców podczas nocnej ucieczki do Warszawy w 1942 roku. Jednak, odwołując się do syryjskich surrealistów i ich związków z islamskim mistycyzmem, możemy również odczytać wymienione obrazy jako próbę artystycznej artykulacji doświadczenia „ciemnej nocy duszy” – jako momentu zatracenia Ja i zlania się z Bogiem / Nicością. Nie jest to jednak moment naznaczony wyłącznie traumą. Dochodzi w nim także do transformacji, paradoksalnego „połączenia przeciwieństw”, do którego dążyli surrealiści. Takie ujęcie pozwala na polemikę z dotychczasowymi interpretacjami twórczości Rosenstein, które – w duchu psychoanalizy lacanowskiej – opisywały ją jako pracę traumatycznego powtórzenia, wciąż nawracający koszmar wojennej nocy³. Perspektywa mistyczna pozwala na interpretację, która ową „ciemną noc duszy” przedstawia nie tylko jako powrót traumy, ale również początek wewnętrznej transformacji podmiotu.

Mistycyzm może stanowić ważny trop badawczy również w przypadku innych dzieł Rosenstein. Szczególnie owocny mógłby okazać się namysł nad tym, na ile jej dzieła wolno postrzegać przez pryzmat tak heterogenicznego zjawiska, jak żydowski mistycyzm i jego wpływu na kolejne pokolenia polskich Żydów – szczególnie po doświadczeniu Zagłady. Przyjęcie takiego punktu widzenia pozwala według mnie inaczej spojrzeć nie tylko na „ciemne dzieła” Rosenstein,

² Adonis, *Sufism and Surrealism*, trans. by Judith Cumberbatch, Saqi Books, London 2016, s. 158.

³ Zob. Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Reply Only Unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014.



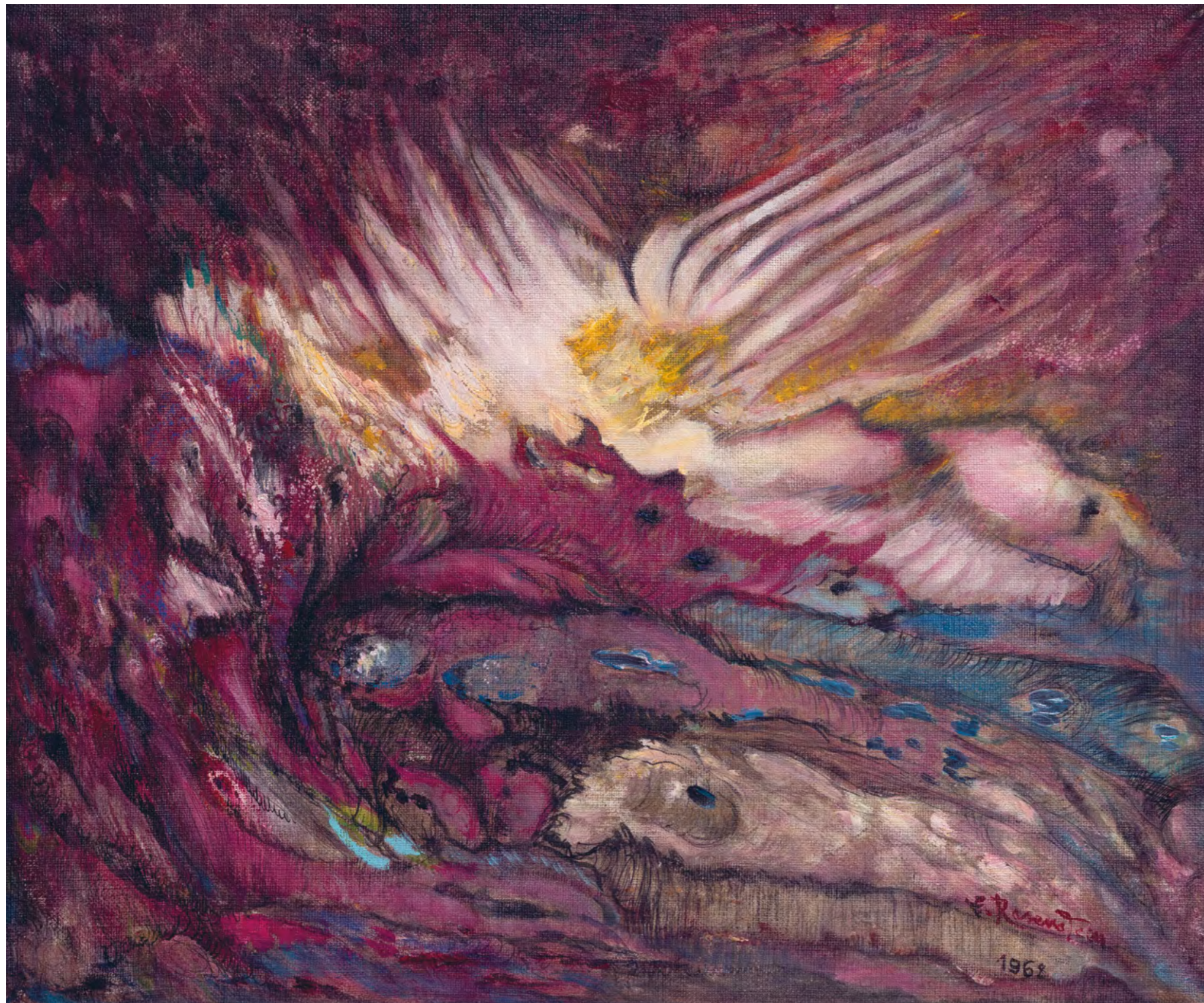
Erna Rosenstein, *Once Upon a Time*, widok wystawy, © The Estate of Erna Rosenstein / Adam Sandauer, fot. Thomas Barratt, dzięki uprzejmości Galerii Hauser & Wirth w Nowym Jorku

ale również na takie prace jak *Prześwit* (1968), *Źródło* (1985), *Wodotrysk ognia* (1977) czy *Na początku było światło* (1990). Pojawia się w nich źródło, z którego wytryska woda, światło lub inne życiodajne żywioły. Motyw ukrytego źródła – oprócz wcześniej omówionego wyobrażenia „ciemnej nocy duszy” – stanowi jeden z najważniejszych obrazów nie tylko w żydowskim i chrześcijańskim, ale również islamskim i buddyjskim doświadczeniu mistycznym. Mamy tu więc do czynienia z przykładem „wędrującego wyobrażenia”, które pojawia się w różnych kontekstach kulturowych i społecznych, obejmując swoim zasięgiem wiele różnych kultur. Tym samym może być ono postrzegane jako pole potencjalnego dialogu między kulturowymi i politycznymi stanowiskami, które w XX wieku często bywały zantagonizowane. Mistyczne ślady w twórczości Rosenstein stanowią przykład transkulturowego dialogu, wykraczającego poza narodowe granice, esencjalne tożsamości czy idiomatyczne psychoanalityczne odczytania, które dotychczas dominowały w polu recepcji twórczości artystki.

IV.

Wystawa *Surrealism Beyond Borders* w nowojorskim Metropolitan Museum of Art stanowiła próbę przekroczenia kanonicznych interpretacji surrealistycznej awangardy, a także

stosowanych do jej opisu metodologii z zakresu historii sztuki. W dotychczasowych badaniach na ten temat dominowało przekonanie o wtórnym charakterze „peryferyjnych surrealizmów” wobec twórczości artystów działających między innymi we Francji, Belgii czy Włoszech. Prace takich twórców jak Wifredo Lam były bardzo długo rozpatrywane wyłącznie jako przykłady recepcji europejskich prądów artystycznych. Dopiero w ostatnich latach – również dzięki wpływowi myśli i praktyki dekolonialnej – prace artystów z obszarów (post)kolonialnych zostały rozpoznane jako próba wypracowania idiomatycznego języka artystycznego, zdolnego wyrazić doświadczenie historyczne, warunki społeczne oraz cechy krajobrazu naznaczonego wiekami kapitalistycznego wyzysku. Jak zauważa Cedric Robinson, autor kanonicznego dzieła *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* (1983), to właśnie surrealizm stanowi ważny punkt odniesienia dla szeroko rozumianej praktyki dekolonialnej, obejmującej swoim zasięgiem kwestie politycznej niepodległości, epistemologicznej sprawiedliwości czy autonomicznego



języka artystycznego. To bowiem surrealizm po raz pierwszy zakwestionował globalną matrycę władzy kolonialnej, dzielącą świat podług serii dychotomicznych przeciwstawień, takich jak nowoczesność/tradycja, sztuka/rzemiosło, progres/stagnacja, podmiot/przedmiot.

Twórczość Rosenstein wpisuje się w to rozszerzone pole surrealizmu. Z jednej strony przynależy do globalnej sieci artystycznych powinowactw, z drugiej – rozwija idiomatyczny język wyrażający konkretne doświadczenie biograficzne i historyczne. Odniesienie do praktyki surrealistów spoza europejskiego kanonu pozwala na uchwycenie serii tropów, nieobecnych w dotychczasowych badaniach nad twórczością polsko-żydowskiej artystki. Kluczowe pod tym względem jest zestawienie prac Rosenstein powstałych w cieniu Zagłady z dziełami artystów z tak zwanego Globalnego Południa, którzy artykułują doświadczenie kolonialnej przemocy. Perspektywa ta pozwala na ujęcie twórczości surrealistki w takich kategoriach jak postkolonialne ekologie, feministyczne alchemie, realizm magiczny czy transhistoryczne doświadczenie mistyczne.

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na pracę *Prześwit* z 1968 roku. W przypadku tego dzieła niewątpliwie kluczową rolę odgrywa historyczny kontekst jego powstania, czyli czas antysemitycznej kampanii w Polsce. Jednak możliwe są również inne tropy interpretacyjne. Obraz ukazuje niespokojny krajobraz, utrzymany w kolorach chłodnych fioletów i intensywnych, pastelowych róż. Mamy do czynienia z wyobrażeniem kolejnych warstw ziemi, którego dramatyzm wydaje się wskazywać na historię przemocy zapisaną w polskim krajobrazie. Rosenstein ukazała ten krajobraz niczym kotłującą się, skłębioną materię, pełną dramatycznych transformacji, przemieszczeń, nagłych przebłysków. Centralnym elementem obrazu są ostro zarysowane promienie, które – niczym intensywny rozbłysk światła – rozsadzają kompozycję. Malarka uchwyciła moment (prze)świtu – mistycznego doświadczenia źródła, które sprawia, że rzeczywistość, również ta historyczna i polityczna, eksploduje. Dlatego też na obraz można spojrzeć nie tylko przez pryzmat idiomatycznej polskiej historii, ale również umieścić go w polu globalnych historii surrealizmu. Te zaś – zainteresowane długim trwaniem faszystowsko-kolonialnej przemocy, ekologicznymi krajobrazami globalnych peryferii i wędrownymi wyobrażeniami dotyczącymi doświadczenia mistycznego – przecinają geopolityczne granice wyznaczone przez powojenną rzeczywistość. Taki też cel przyświecał przeprowadzonej tu analizie twórczości Rosenstein; malarki, która w ostatnich latach wypłynęła na nowe, globalne wody, docierając do odbiorców, którzy mogą dostrzec w jej pracach zupełnie nowe konteksty.

Z Markiem Pokorným rozmawia Karolina Plinta

Fotografie: Linda i Daniela Dostálkove

Wierzę w instytucje

W 2013 roku podjąłeś się stworzenia i prowadzenia w Ostrawie nowej instytucji sztuki – PLATO. Skąd pomysł, żeby akurat tam powstało takie miejsce?

To było marzenie, które zrodziło się jeszcze w latach 90. Infrastruktura kulturalna w Ostrawie była wówczas słabo rozwinięta. Działo tam dosyć staromodne muzeum sztuki, mające korzenie w latach 20. XX wieku; było jeszcze małe, klasyczne muzeum miejskie, filharmonia i duży teatr z operą, ale miasto tej wielkości potrzebuje też instytucji zajmującej się sztuką współczesną. Tym bardziej że w latach 90. Uniwersytet Ostrawski utworzył wydział sztuki, co wpłynęło na rozwój lokalnej sceny. Ostrawskie środowisko nie miało swojej instytucji i brakowało mu wsparcia. Ostrawa ma około 250 tysięcy mieszkańców, dwa uniwersytety i jest miastem w trakcie transformacji. Pomysł utworzenia nowej instytucji był więc naturalny, to było coś, czego miasto potrzebowało.

Historia PLATO zaczęła się od partnerstwa publiczno-prywatnego. Możesz o nim opowiedzieć?

Istotną rolę w powstaniu PLATO odegrał pan Jan Světlík, właściciel Dolnych Witkovic, dawnej dzielnicy industrialnej w Ostrawie, który podjął się jej renowacji, wykorzystując fundusze z Unii Europejskiej. Dawny zbiornik gazu postanowił zamienić w wielofunkcyjny budynek





Gong, w którym znajdują się na przykład sala kongresowa i powierzchnie wystawiennicze. By uruchomić tam galerię, zwrócił się do miasta z prośbą o wsparcie, co było dla niego dużo korzystniejsze niż wyłożenie na ten cel własnych pieniędzy. Jest miliardерem, więc dosyć łatwo dopiął swego. To był początek PLATO. Sprawa wywołała duży protest lokalnego środowiska, któremu nie podobała się, że nowa galeria miejska ma funkcjonować jako działalność półprywatna. Sytuacja była bardzo skomplikowana. Powierzenie misji kierowania PLATO mnie było kompromisem. Potrafiłem sprawnie komunikować się z miastem i partnerami prywatnymi, byłem również akceptowany przez środowisko. Podczas pierwszego spotkania z panem Světlíkiem zapytałem o jego oczekiwania względem mnie i nowej instytucji. Zastrzegłem, że chcę to wiedzieć od razu, żeby uniknąć problemów w przyszłości. On stwierdził tylko, że potrzebuje dobrej galerii sztuki współczesnej. Po tym spotkaniu zostałem dyrektorem projektu grantowego, który otrzymaliśmy na trzy lata. Pan Světlík czasem zadawał mi pytania o to, jak funkcjonuje PLATO, i nie był szczególnie zadowolony z programu, ale odpowiadałem mu, że to moja sprawa i moim celem jest stworzenie dobrej instytucji sztuki. No i że finansuje nas miasto. W końcu w ogóle przestaliśmy się ze sobą komunikować.

Z tego, co wiem, współpraca ze Světlíkiem w pewnym momencie się zakończyła i PLATO przeniosło się do innej lokalizacji.

Kiedy nasz projekt grantowy dobiegał końca, zwróciłem się do miasta z pytaniem co dalej. Nasza działalność została pozytywnie odebrana przez publiczność i profesjonalistów z czeskiego środowiska kulturalnego, trzeba więc było rozstrzygnąć, czy będziemy kontynuować projekt w tym samym kształcie z nowym grantem, czy powinniśmy zmienić PLATO w regularną, dotowaną przez miasto instytucję. Miasto było otwarte na to drugie rozwiązanie. Była to wyjątkowa

Decyzja władz Ostrawy o utworzeniu regularnej, dotowanej przez miasto instytucji była wyjątkowa – PLATO jest pierwszą, całkowicie autonomiczną i publiczną instytucją zajmującą się sztuką współczesną, jaka powstała w Republice Czeskiej po 1989 roku.

sytuacja – PLATO jest pierwszą całkowicie autonomiczną i publiczną instytucją, zajmującą się sztuką współczesną, jaka powstała w Republice Czeskiej po 1989 roku. Wszelkie nowe inicjatywy, jakie powstały po 1989, były zakładane przez niezależne organizacje lub podmioty prywatne i żadna z nich nie mogła liczyć na regularne publiczne wsparcie. Gdy skończył się nasz grant, PLATO opuściło Gong i zostaliśmy instytucją miejską. Wynajęliśmy wtedy małą przestrzeń w centrum miasta i zaczęliśmy budować strategię stworzenia stałego miejsca dla PLATO w przyszłości. Miasto kupiło budynek po rzeźni i znajdującą się

nieopodal halę po markecie budowlanym Bauhaus, przeznaczyło także fundusze na renowację tego pierwszego. Poprosiliśmy o możliwość wykorzystania Bauhausu jako przestrzeni tymczasowej, w której moglibyśmy działać do czasu zakończenia rekonstrukcji budynku rzeźni. Na tym etapie zaczęliśmy rozwijać PLATO jako średniej wielkości instytucję sztuki.

Był moment, kiedy określałeś PLATO nie jako instytucję, ale „platformę”. Skąd taki pomysł?

Platforma to otwarta podstawa dla różnych rzeczy, dostępna ze wszystkich stron, coś w rodzaju miejsca spotkań, „wehikułu wspierającego”. Idea platformy polegała na tym, żeby nie skupiać się aż tak bardzo na realnej przestrzeni. Po opuszczeniu Gongu zaproponowałem miastu, że będziemy instytucją bez określonego miejsca, potrzebowaliśmy tylko trochę przestrzeni biurowej dla naszego zespołu. Dla miasta ta idea okazała się jednak zbyt skomplikowana i trudna do wyobrażenia.

Przestrzeń, którą obecnie dysponuje PLATO, jest dość nietypowa. To ogromny budynek, który zdecydowaliście się wykorzystać w niestandardowy sposób. W PLATO nie ma na przykład wystaw w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, organizujecie raczej wydarzenia i sytuacje.

Wynika to z przemyślenia funkcji i znaczenia instytucji sztuki. Co to hasło właściwie oznacza? Jak działa instytucja? Jak wygląda rytuał chodzenia na wystawę? Jakie rozwiązania się sprawdzają i są użyteczne? Zadawaliśmy sobie te pytania i zastanawialiśmy się także nad tym, jak pracować w publicznością. Od początku postrzegaliśmy wystawę, program towarzyszący i działania edukacyjne jako trzy równie ważne dla nas obszary. Później zadaliśmy sobie pytanie, jak zdekonstruować format wystawy. Pierwsze działania w tym kierunku podjęliśmy, kiedy byliśmy jeszcze w Gongu. Przekształciliśmy wówczas przestrzeń wystawienniczą w kwaciarnię

i zaprosiliśmy do niej artystki i artystów zainteresowanych botaniką. W ramach innego projektu zamieniliśmy przestrzeń galerii w salon fryzjerski, gdzie artyści i artystki obcinali włosy wszystkim chętnym gościom. W ramach takich eksperymentów rezygnowaliśmy z dyskursu, który tłumaczyłby wystawę. Stworzyliśmy na przykład projekt *Tymczasowy depozyt*, polegający na pokazaniu publiczności określonych dzieł, których nie sytuowaliśmy w określonej hierarchii i nie obudowywaliśmy dyskursem. Po przeprowadzce do Bauhausu naszą pierwszą decyzją była rezygnacja z projektów, które mogłyby wypełnić



całą tę rozległą przestrzeń. Ważnym aspektem było wsłuchanie się w głosy zespołu PLATO – osób odpowiedzialnych za produkcję, techników i animatorów, którzy mają swoje punkty widzenia, a często sami są artystami, muzykami czy aktywistami. Chcieliśmy, żeby połączyli swoje postawy i aktywności z działalnością PLATO, dzięki czemu stworzyliśmy się na różnorodną problematykę społeczną – od kwestii środowiskowych czy tożsamościowych do wspierania bezdomnych. Oczywiście, istnieje u nas hierarchia, ponieważ każda instytucja jakiejś potrzebuje. Nie jestem anarchista, wierzę w instytucje, ale takie, które są otwarte i myślą o przyszłości – własnej, ale i społeczeństwa jako takiego.

Jak na dyrektora z wieloletnim stażem masz dość awangardowe podejście do instytucji. Ciekawi mnie proces, w którym kształtowałeś swoją postawę. Jak wyglądały początki twojego zainteresowania sztuką?

Urodziłem się w Humenné w południowej Słowacji, ale dorastałem w Aš – małym miasteczku w zachodnich Sudetach. Na dobrą sprawę nikt z mojej rodziny nie był zainteresowany sztuką. W szkole podstawowej lubiłem malować i oglądać reprodukcje w książkach. Ważnym impulsem była dla mnie biblioteka mojego ojca z wyborem małych monografii

o znanych malarzach. Jako nastolatek, ale i później interesowałem się głównie poezją. Na studia wybrałem się do Pragi, gdzie studiowałem historię i komunizm naukowy.

Komunizm naukowy?

To była część doktryny marksistowsko-leninowskiej. W Pradze utworzono jej nowy wydział, a ponieważ bardzo chciałem studiować w stolicy, postanowiłem aplikować na ten kierunek.

Dlaczego go wybrałeś?

Uczyłem się w dość przeciętnym gimnazjum w Cheb, więc mój kapitał kulturowy nie był zbyt duży i miałem niewielkie szanse w rekrutacji na studia. Na dodatek historia sztuki w Pradze była zamknięta przez sześć czy siedem lat, więc jej studiowanie nie było w tamtym czasie w ogóle możliwe.

Dlaczego była zamknięta?

Z powodów ideologicznych, a poza tym nikt nie przejmował się historią sztuki. Kiedy ją wreszcie otworzyli, liczba miejsc na tym kierunku była bardzo ograniczona, przyjmowano po pięć lub sześć osób. Wydział historii sztuki był w Brnie, ale wtedy o tym nie wiedziałem. Podobna sytuacja była na literaturze – dziesięć miejsc na całą Republikę.

Dlatego mój nauczyciel w gimnazjum podpowiedział mi, żebym zaaplikował na coś dziwnego, co jest bliskie naukom humanistycznym, ale bardziej dostępne.

Jak wyglądały twoje studia?

Moja sytuacja była trochę schizofreniczna. Formalnie byłem studentem historii i komunizmu naukowego, ale w rzeczywistości – jako że moje studia nie były szczególnie wymagające – uczestniczyłem w wykładach z filozofii, historii, logiki, socjologii, semiotyki, filmu i literatury. Było to zabawne, ale też trochę przygnębiające. Z dzisiejszej perspektywy cieszę się, że miałem szansę uczyć się nie tylko o Marksie, Engelsie czy Leninie, ale także czytać Gramsciego, Lukácsa czy Luksemburg. Moje studia zmusiły mnie też do refleksji o czeskim marksizmie w latach 60. i lektury słynnych rewizjonistów, takich jak Karel Kosík, Robert Kalivoda i inni. Było to co prawda zakazane, ale bardzo interesujące. Dzięki drobnej pomocy przyjaciół mogłem też studiować klasyczną filozofię, na przykład Hegla czy Husserla. Na trzecim roku studiów miałem możliwość wybrania dodatkowego kierunku – wybrałem estetykę, z racji jej powiązania z kulturą i sztuką.

Byłeś aktywnym działaczem komunistycznym?

Nie, i dlatego moje doświadczenie tamtego okresu było takie dziwne. Formalnie byłem studentem bardzo ideologicznego kierunku, ale równocześnie byłem podejrzliwy wobec ideologii i nigdy nie zostałem członkiem partii – w odróżnieniu od wielu moich kolegów z innym wydziałów i specjalizacji. To była schizofreniczna sytuacja, doskonale zresztą wpisująca się w atmosferę lat 80. Nie czułem się w niej dobrze, ale z dru-

Nie jestem anarchista, wierzę w instytucje, ale takie, które są otwarte i myślą o przyszłości – własnej, ale i społeczeństwa jako takiego.

giej strony dawała mi sporo możliwości – mogłem mieszkać w Pradze i utrzymywać kontakt oraz pracować z istotnymi dla mnie ludźmi, działającymi w obszarze literatury i poezji.

Wiązałeś swoją przyszłość z literaturą?

W zasadzie nie myślałem o przyszłości. Nie istniały też raczej możliwości instytucjonalne, dzięki którym mogłbym rozwijać swoje umiejętności i zainteresowania. Na dobrą sprawę nie byłem historykiem ani teoretykiem literatury czy sztuki. Nie jestem specjalistą w żadnej dziedzinie, choć niewykluczone, że to jest właśnie dobre akademickie wykształcenie. Studia skończyłem w 1988 roku i szczęśliwie mój profesor z wydziału estetyki zaoferował mi, żebym tam został.

Specjalistą od literatury nie byłeś, ale wiem, że byłeś za to aktywnym twórcą.

Można powiedzieć, że byłem poetą; pisałem wiersze.

Brzmi ciekawie. Można gdzieś te wiersze przeczytać?

Mam coś w moim archiwum. Czy raczej pudełkach – archiwum to chyba określenie na wyrost. W latach 80. nie było szans na publikację, a później, w latach 90., uważałem swoją poezję za dość przypadkową. Na ten moment wydaje mi się, że była całkiem dobra, ale, koniec końców, nie jestem jednak poetą.

Końcówka lat 80. to był przełomowy okres. Jak go zapamiętałeś?

Wróciłem z obowiązkowej służby w wojsku na wiosnę 1989 roku, mój pierwszy syn urodził się w sierpniu, a 17 listopada tego roku system komunistyczny zaczął upadać. Rok 1989 był nowym rozdziałem pod wieloma względami. W tym czasie zacząłem bardziej interesować się aktywnością publiczną związaną z estetyką. W 1992 zostałem członkiem redakcji dziennika „Prostor” [Przestrzeń]. Był to jeden z krótko funkcjonujących tytułów, założonych po 1989. Pracowałem tam przez rok, po czym dziennik zbankrutował. Nikt wówczas nie wiedział, jak gospodarować pieniędzmi i jak działa rynek wydawniczy, ale byli tam dobrzy, doświadczeni dziennikarze. Niektórzy z nich wrócili do dziennikarstwa po dwudziestu latach przerwy. To było świetne miejsce, wówczas zacząłem regularnie zajmować się krytyką.

O czym pisałeś?

Zacząłem jako krytyk literatury, głównie poezji, ale tak się złożyło, że współpracowałem wówczas z innym krytykiem – Jiřím Peňásem – który nic nie wiedział o sztukach wizualnych. Ja byłem nimi zainteresowany, więc podzieliliśmy między siebie tematy tak, że ja pisałem o sztuce i poezji, a on o reszcie literatury.

Jaką sztuką wówczas się interesowałeś?

Współczesną. Interesowałem się wszystkim, co współczesne, a to nie był wielki obszar. W Pradze było wówczas pięć galerii pokazujących sztukę współczesną, jedna w Brnie i jedna z Ołomuńcu. Pisałem o wystawach w tych galeriach i projektach w Galerii Narodowej, Praskiej Galerii Miejskiej i innych instytucjach. Wiesz, to była zupełnie inna sytuacja niż w roku 2000 czy 2005.

Jak wyglądała wtedy scena artystyczna w Czechach?

Była bardzo związana z Pragą. Jej dynamikę kształtowała z jednej strony generacja zaczynająca kariery w latach 80., skoncentrowana wokół grupy Tvrdohlaví czy grupy Pondělí, dla której istotny był dyskurs postmodernistyczny i wynikające z niego ironiczne, żartobliwe podejście do rzeczywistości. Artyści, głównie mężczyźni, tacy jak Jiří David, Petr Nikl,



Retrospektywa, widok wystawy, 2003, Dom Lordów z Kunštátu -
filia Domu Sztuki w Brnie, fot. Verhánky Řepková



Od 1995 roku czeska scena artystyczna zaczęła pogrążyć się w kryzysie. Galerie pokazujące sztukę współczesną w większości były zlokalizowane w Pradze i w latach 90. zostały częściowo lub całkowicie sprywatyzowane. Młodzi artyści nie mieli właściwie szans, by w nich wystawiać.

Jiří Kovanda, Vladimír Skrepl, Stanislav Diviš, Václav Stratil, byli na początku lat 90. u szczytu sławy. W odniesieniu do ich działań powoli kształtowała się nowa generacja, która nie miała sentymentów wobec lat 80. i sztuki postmodernistycznej. Na początku ci młodzi artyści i artystki byli trochę niezdefiniowani, ale w końcu udało im się odnaleźć związek z twórcami starszych pokoleń, jak Karel Malich czy Stanislav Kolíbal, dziedzictwem modernizmu i rzeczywistością końca lat 90. Artyści tacy jak Jan Mančuška, Zbyněk Baladrán, Jan Šerých czy Jiří Skála rozpoczęli nowy rozdział w czeskiej sztuce współczesnej, znanej jako postkonceptualizm, który symultanicznie był uzupełniany przez coraz bardziej istotne głosy artystek, takich jak Lenka Klodová, Kateřina Šedá, Eva Kotátková i inne.

Co było ważne dla ciebie jako krytyka?

Kluczową sprawą było zrozumienie różnicy pomiędzy klasycznym modernizmem, postmodernizmem i czymś, co było wówczas naprawdę nowe. Nie mieliśmy wtedy stosownych kryteriów, terminologii ani dyskursu. Może jedynie Jana Ševčíková i Jiří Ševčík, para najważniejszych krytyków i kuratorów tamtego czasu, potrafili przepracować terminologię

zaczepniętą z zachodniej teorii sztuki lat 80. i dostosować ją do sytuacji lat 90., ale na dobrą sprawę owe akademickie dyskursy nie miały związku z tym, co się tu działo. Dyskusje o tym, jak należy pisać i mówić o sztuce, jak stosować określone terminy i opisywać działania artystów, były prowadzone przez cały czas, choć trochę bezwiednie. Artyści również mieli niewielkie zaplecze teoretyczne, ale coś czuli i starali się wyartykułować tę nową sytuację. Koncentrowałem się na miejscach i galeriach, gdzie byli aktywni, za co byłem zresztą krytykowany przez innych ludzi ze środowiska. Czułem jednak, że interesująca mnie grupa artystów i kuratorów jest ważna i robi coś nowego. Pisałem o tym, ale stworzenie i ugruntowanie dyskursu na ten temat było procesem, który trwał następne sześć lub siedem lat.

Jaką miałeś strategię jako krytyk? Byłeś krytykiem towarzyszącym, promującym?

Oceniającym. Mówiłem na głos o tym, co jest dobre, złe, interesujące, nudne, głupie czy nieistotne. Lata 90. to był znakomity czas dla krytyki artystycznej, czas zażartych sporów pomiędzy konserwatywnymi krytykami i wąską grupą

- 1 Młody Marek Pokorný jako poeta, 1982, fot. Josef Borsík
- 2 *The Best of...*, widok wystawy, 2011, Galeria Morawska w Brnie, fot. Archiwum Galerii Morawskiej
- 3 Marek Pokorný jako David Bowie, ok. 1997, od lewej: N.N., Marek Pokorný, kurator Martin Dostál, artysta Václav Stratil fot. Nadine Gandy, dzięki uprzejmości Nadine Gandy Gallery



2



1



3

autorów, zainteresowanych i osobiście zaangażowanych w to, co się aktualnie dzieje. To były mocne dyskusje publikowane na łamach ogólnokrajowych dzienników, toczone nie tylko w środowisku artystycznym, ale i literackim.

Z dzisiejszej perspektywy brzmi to jak raj dla krytyków.

Bardzo staromodny raj. Sytuacja zmieniła się dramatycznie po roku 2000.

Na czym polegała ta zmiana?

Dla przykładu, jedną z gazet, w których pracowałem, była, istniejąca zresztą do dziś, „Mladá fronta DNES”. Był to dziennik założony po II wojnie światowej, prowadzony przez komunistyczną młodzieżówkę od lat 50. do końca lat 80. Po 1989 gazeta została sprywatyzowana i powoli ewoluowała ku bardziej biznesowemu modelowi działania. Najpierw należała do francuskiej korporacji, a następnie kupił ją firma z Niemiec. Francuskie kierownictwo rozumiało media bardziej tradycyjnie: gazeta miała generować publiczną debatę i mieć silną pozycję na rynku. Nowy niemiecki właściciel był bardziej zain-

Z czasem zacząłem coraz bardziej interesować się tym, co dzieje się na scenie artystycznej, ale nie chciałem się temu przyglądać z pozycji krytyka, lecz kogoś, kto współtworzy i otwiera nowe sytuacje.

teresowany popularnymi tematami i rozgłosem. Z tego powodu w 1999 roku postanowiłem opuścić redakcję i zacząłem pisać dla dziennika „Týden”. Ten model był charakterystyczny dla medialnego mainstreamu w Czechach po roku 2000.

W pewnym momencie zrezygnowałeś z pracy w prasie i przeniósłeś się do Rzymu. Dlaczego?

Od 1995 roku czeska scena artystyczna zaczęła pogrążyć się w kryzysie. Był on silniejszy niż na początku lat 90., ale tym razem nie mogliśmy liczyć na wsparcie państwa w postaci publicznych dotacji. Kolejnym problemem były publiczne instytucje sztuki, takie jak Galeria Narodowa czy galerie regionalne. Zachowanie i sposób myślenia osób, które w nich pracowały, nie zmieniły się od czasów komunizmu. Galerie pokazujące sztukę współczesną – których struktura wykształciła się w przeszłości – w większości były zlokalizowane w Pradze i w latach 90. zostały częściowo lub całkowicie sprywatyzowane. Młodzi artyści nie mieli właściwie szans, by w nich wystawiać. Były to miejsca zablokowane przez ludzi, którzy nie rozumieli sztuki współczesnej, nie lubili jej lub zajmowali się nią dla zysku.

Publiczne instytucje zaczęły działać jak prywatne, komercyjne galerie?

W latach 50. został założony Czeski Fundusz Sztuk Wizualnych, który miał ogromny majątek i gospodarował pięcioma lub sześcioma przestrzeniami wystawienniczymi w Pradze. Po 1989 roku mała grupa jego członków, która ciągle była u władzy, zaczęła proces powolnego prywatyzowania budynków i majątku fundacji, funkcjonującej już jako Fundacja Czeskich Sztuk Wizualnych. Sztukę mieli w nosie. W wyniku tej sytuacji scena artystyczna nie mogła liczyć na systemową pomoc, a wspomniane galerie były wynajmowane przez marszandów. Artyści, żeby zrobić tam wystawy, sami musieli je wynająć. Był to ogromny problem w drugiej połowie lat 90., kiedy wyłoniło się już nowe pokolenie artystyczne, ale nie miało przestrzeni, by właściwie się zaprezentować. Z tego względu zdecydowałem się nie pracować jako kurator. Zorganizowałem trochę wystaw, ale nie miałem władzy, pieniędzy ani umiejętności, by prowadzić własną przestrzeń. Warunki, w jakich powstawały wystawy w galeriach fundacji, były nieludzkie. Doszedłem do wniosku, że sytuacja, w jakiej funkcjonuje czeska sztuka, musi zostać dogłębnie przemyślana i przedyskutowana. Uznałem, że nie można współpracować ze skorumpowanym systemem.

Nie było żadnych niezależnych od tego systemu przestrzeni?

Były, ale bardzo nieliczne. Jedną z nich była progresywna galeria prywatna MXM, inne działały przez krótki okres, a jeszcze inne, jak Centrum Sorosa w Pradze, były połączone z wąską grupą artystów i kuratorów. Kolejnym problemem był brak specjalistycznych pism, skupionych na sztuce współczesnej. Istniał dwutygodnik „Atelier”, publikujący teksty o wszystkim, co działo się w sztukach wizualnych w Czechach, ale nie było nowego medium dla krytyki sztuki współczesnej. W 1991 roku powstał ambitny magazyn „Výtvarné umění”, ale upadł już w 1996 roku. Wtedy zdecydowałem się razem ze znajomymi założyć miesięcznik „Detail”. Na początku miał on niewielki format, a od 1997 do ostatniego numeru w 2000 roku był wydawany w formie gazety. To była moja odpowiedź na kryzys.

O czym pisaliście w „Detail”?

Głównie o wystawach, ale istotne było dla mnie także to, żeby publikować teksty teoretyczne, głównie tłumaczenia tekstów angielskich lub niemieckich. Zamieszczaliśmy między innymi artykuły Arjuna Appaduraja, Douglasa Crimpa czy Hito Steyerl. Moją inspiracją był magazyn „Texte zur Kunst”, a ideą – połączenie krytyki artystycznej z szerszym teoretycznym kontekstem.



Mieliście jakieś finansowe wsparcie?

Zaczęliśmy bez żadnego wsparcia, ale później otrzymaliśmy od Ministerstwa Kultury dotację na druk. Kiedy jednak zdecydowałem się opuścić Pragę i wyjechać do Rzymu, pismo przestało funkcjonować.

Miałeś swój sposób na walkę z kryzysem, a jednak wyjechałeś. Dlaczego?

Z powodu mojej pierwszej żony. Była dyplomatką i dostała propozycję pracy w Rzymie, a ja pojechałem z nią. Przez trzy lata byłem gospodarzem domowym. No wiesz, zawsze w kuchni, z miotłą w rękę, zajęty dziećmi...

Radykalna zmiana.

Na pewno ważna, wynikająca z faktu, że byłem zwyczajnie zmęczony i potrzebowałem przerwy. Praca w krytyce z boku może wydawać się zabawą, ale na dobrą sprawę pracowałem bardzo ciężko i w ogóle nie miałem czasu dla rodziny. Wyjazd żony potraktowałem jako okazję, żeby to zmienić. Poza tym może nie jestem idealnym feministą, ale moja żona po urodzeniu dzieci została w domu na trzy, cztery lata, więc teraz była moja kolej. Oczywiście nie było to dla mnie łatwe, a zajmowanie się domem było pracą na pełen etat, tym bardziej że nie było wtedy opiekunek do dzieci.

Interesowałeś się tym, co działo się w kraju?

Byłem w kontakcie z czeskim środowiskiem. Spotkałem się też z kilkoma artystami i kuratorami w Rzymie, ale nie była to moja codzienność i nie robiłem tego w celach zawodowych. Dochodziły do mnie informacje z Czech, ale trudno było trzymać rękę na pulsie. Po kryzysie w połowie lat 90. na scenie pojawiła się nowa generacja, czyli artyści postkonceptualni w rodzaju Jiříego Skáli, Jana Mančuški czy Tomáša Svobody oraz kuratorzy tacy jak Vít Havránek, którzy myśleli i działali w zupełnie nowy sposób. Nie szukali standardowych i stabilnych galerii, ale tworzyli własne miejsca i sieci. Przegapiłem to, nie było mnie tam. Bardzo mi się podobało, co robili, ale nie byłem tego częścią.

Gdy przyjechałeś z powrotem do Czech, nie wróciłeś już do krytyki, lecz zacząłeś pracować przede wszystkim jako kurator. Dlaczego?

Jak wspominałem, już w latach 90. zrobiłem kilka wystaw. Z czasem zacząłem coraz bardziej interesować się tym, co dzieje się na scenie artystycznej, ale nie chciałem się temu przyglądać z pozycji krytyka, lecz kogoś, kto współtworzy i otwiera nowe sytuacje. To był pierwszy powód, a drugi to kryzys w mediach po 2000 roku. Dzienniki i mainstreamowe magazyny były pod coraz większym ciśnieniem popularności i reklamodawców.



Chciałem przekształcić Dom Sztuki w instytucję, w której łączyć się miały różne kuratorskie perspektywy. W Czechach nie był wówczas miejsca, które proponowałyby kolektywną refleksję nad kontekstem i znaczeniem instytucji.

Stwierdziłem, że w takim razie muszę zacząć działać w nowej roli i skoncentrować się na praktyce kuratorskiej.

Zacząłeś wdrażać tę myśl jeszcze w Rzymie, kiedy rozpocząłeś współpracę z Domem Sztuki w Brnie. Co to była za instytucja?

Dom Sztuki to stara instytucja, założona pod koniec XIX wieku, która stała się bardzo ważna dla czeskiej sztuki współczesnej w latach 50. i 60., a nawet jeszcze bardziej pod koniec lat 80. Wtedy na przykład mieli tam swoje pierwsze duże wystawy Milan Knížák i Viktor Pivovarov. Na korzyść tej instytucji działał też fakt, że znajdowała się poza Pragą, więc kontrola władzy była tu trochę mniejsza. Budynek Domu Sztuki został bardzo uszkodzony podczas II wojny światowej i od 1945 roku był stopniowo rekonstruowany. Duża rekonstrukcja miała miejsce między innymi w latach 90., kiedy odbudowano drugą część budynku. Pojawiła się wtedy potrzeba animacji tej dodatkowej przestrzeni. Dyrektor Domu Sztuki zaproponował mi podjęcie się tego zadania.

Jaki był twój pomysł na to miejsce?

Mój pierwszy projekt, stworzony z okazji ponownego otwarcia budynku, nawiązywał do historii ważnych wystaw, jakie miały w nim miejsce w latach 80. i na początku lat 90.

Był to rodzaj retrospektywy. Poprosiłem artystki i artystów ważnych dla sztuki lat 80., takich jak Adriena Šimotová, Jiří Valoch, Milan Knížák i Viktor Pivovarov, żeby wskazali swoich ulubionych artystów młodego pokolenia. Efekt końcowy tej współpracy był połączeniem czegoś istotnego dla spuścizny instytucji i czegoś otwierającego ją na przyszłość. Jako kurator byłem raczej moderatorem tej sytuacji niż jej autorytarnym reżyserem. Chętnie zapraszałem także innych kuratorów czy kuratorki, na przykład Pavlínę Morganová, która zrobiła w Brnie pierwszą przekrojową wystawę nowej generacji artystów postkonceptualnych, jaka pojawiła się po 2000 roku. Ja postanowiłem skupić się na animacji, czyli medium szczególnie istotnym dla sztuki tamtego czasu. Zasadniczo zaś chciałem przekształcić Dom Sztuki w instytucję, w której łączyć się miały różne kuratorskie perspektywy. W Czechach nie był wówczas miejsca, które proponowałyby kolektywną refleksję nad kontekstem i znaczeniem instytucji.

Powiedziałeś wcześniej, że w latach 90. instytucje sztuki w Czechach były w zapaści – skostniałe, sprywatyzowane i zamknięte dla środowiska. Dom Sztuki w Brnie był inny?



Tak, akurat sytuacja w tej instytucji była wyjątkowa, w dużej mierze dzięki temu, że kierował nią Pavel Liška, który był otwarty na międzynarodową współpracę, podobnie jak jego następca Radek Horáček. Miasto nie wtrącało się za bardzo do funkcjonowania Domu Sztuki, ograniczając swoje zainteresowanie do przyznawania dotacji. Horáček jest bardzo ważną postacią w Brnie, głównie dzięki swojej działalności pedagogicznej. Zналиśmy się od dawna, więc obdarzył mnie zaufaniem i dał mi szansę. Byłem w bardzo komfortowej sytuacji – mogłem pracować zdalnie i miałem dużą swobodę działania.

Po półtorarocznej współpracy z Domem Sztuki zostałeś dyrektorem Galerii Morawskiej w Brnie. Jak to się stało?

Wszystko zaczęło się od przypadku. Będąc raz w Brnie, spotkałem na ulicy Antonína Dufka, kuratora fotografii pracującego w Galerii Morawskiej. To on mi powiedział, że trwa właśnie nabór na stanowisko dyrektora galerii, i spytał,

czy jestem zainteresowany aplikacją. Powiedziałem, że nie, nie jestem tym zainteresowany, bo mieszkam teraz w Rzymie i nie planuję wracać do Czech. Miałem dobrą pracę w Domu Sztuki, która wydawała mi się bardziej interesująca, bo dawała możliwość pracy ze sztuką współczesną. Nie aplikowałem, ale konkurs nie został rozstrzygnięty; nikt nie wygrał. Zdaje się, że było trzech kandydatów, ale minister kultury nie był nimi zachwycony. Nie było odpowiedniej osoby na to stanowisko.

I co się stało?

Pod koniec 2003 roku minister ogłosił nową rekrutację. Tymczasem nasz pobyt w Rzymie powoli dobiegał końca i zaczynałem zastanawiać się nad tym, co będę robił po powrocie do Czech. Stwierdziłem, że skoro nikt nie przejmuje się tak dużą instytucją jak Galeria Morawska, sam muszę wysłać aplikację na stanowisko dyrektora. Było dwóch kandydatów, ale minister znowu nikogo nie wybrał. Pomyślałem sobie wtedy, że jestem jedną z najbardziej kompetentnych osób w kraju, choć

niestety bez doświadczenia instytucjonalnego. Ale co z tego? Zadzwoiłem do ministra, spytałem, czy to jest jego ostateczna decyzja i zasugerowałem, że możemy się spotkać. Tak się składa, że akurat ten minister, pan Pavel Dostál, był jednym z najlepszych ministrów kultury w historii Czech, więc zgodził się na spotkanie. Poznał obu kandydatów osobiście i zasięgnął języka u różnych osób, na przykład Milana Knížáka, który był wówczas dyrektorem Galerii Narodowej w Pradze. W końcu wybrał mnie. Było to wyróżnienie, ale i wyzwanie, ponieważ Galeria Morawska borykała się z wieloma problemami – brakiem pieniędzy, trudnościami personalnymi i strukturalnymi.

Na czym dokładnie polegały te problemy personalne i strukturalne?

To są wciąż aktualne problemy, wynikające z tego, jak wygląda cała infrastruktura instytucjonalna w Czechach. Może regionalne galerie i muzea zaczęły proces modernizacji, ale w Pradze to jest ciągle duży problem.

Ale dlaczego? To wynik złego zarządzania?

Także. Jak wspomniałem, czeskie instytucje ciągle są silnie zanurzone w mentalności rodem z lat 80. czy 90. Czeskie społeczeństwo nie ufa instytucjom, ponieważ one nie działają tak, jak powinny. Ten proces zaczął się oczywiście po 1968 roku, a w latach 90. tylko się pogłębił dzięki politykom i doktrynie neoliberalnej. Kuratorzy i goście korzystają z instytucji, ale nikt nie zaprzęta sobie głowy kwestią misji czy potencjału tych miejsc. Czeskie instytucje nie działają w sposób transparentny i nie potrafią odpowiedzieć na wyzwania, jakie rzuca im współ-

Będąc dyrektorem Galerii Morawskiej, chciałem, żeby działała ona jak standardowe muzeum, co jest niezwykle ciężką robotą w kontekście Europy Centralnej. Standardowe muzeum to takie, które na każdym poziomie działa w przejrzysty, profesjonalny i demokratyczny sposób.

czesność. Może to jest zresztą powód, dla którego ja odnoszę sukcesy jako dyrektor. Przez sukces nie rozumiem frekwencji, ale troskę o instytucję i budowanie zaufania zarówno u ludzi ze środowiska, jak i osób z zewnątrz. Zacząłem rozumieć tę sytuację, gdy rozpocząłem pracę w Galerii Morawskiej.

Podczas jednej z naszych rozmów wspomniałeś, że w Czechach brakuje systemowego wsparcia dla rozwoju kolekcji muzealnych. Przez tyle lat nikt nie znalazł sposobu na rozwiązanie tego problemu?

Sytuacja wygląda lepiej niż dziesięć lat temu, ponieważ istnieje już rządowy program wspierający tworzenie kolekcji. Jest on jednak zorientowany głównie na sztukę współczesną. Z tego względu w kolekcjach ciągle brakuje ważnych prac z lat 70., 80. czy międzywojnia. Źródła tego problemu trzeba szukać oczywiście w latach 90., kiedy nie prowadzono żadnej polityki kulturalnej względem muzeów. Dotacje dla nich nigdy nie

były priorytetem Ministerstwa Kultury, ponieważ pieniądze były potrzebne gdzie indziej. Solidarność między muzeami i osobami kierującymi tymi instytucjami była w Czechach bardzo wąta, nie podjęto więc żadnego wspólnego wysiłku, żeby wyrzucić presję na ministerstwo. Także obecnie budżet na zakup prac do kolekcji jest niski. To jedna rzecz. Druga jest taka, że istniały muzea, które w latach 90. i po roku 2000 otrzymały od rządu wsparcie finansowe, by wykupywać zbiory, które w procesie restytucji zostały zwrócone prawowitym właścicielom. Oznaczało to, że państwo i muzea musiały wydać dużo pieniędzy na kolekcje pozyskane po wojnie w procesie nacjonalizacji. Były to często kolekcje żydowskie i magnackie. Kościół oczywiście też był aktorem w tym procesie. Celem tych działań było ustalenie stanu własności i uporządkowanie zawartości bieżących zbiorów, ale odbywało się to kosztem budżetów na nowsze dzieła.

Udało ci się wprowadzić jakieś zmiany w Galerii Morawskiej?

Powoli. Na początku nie miałem doświadczenia ani żadnej strategii modernizacji instytucji. Na swój sposób była to znakomita sytuacja. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że rozpoczynanie pracy w instytucji od wielkich zmian jest bardzo niebezpieczne i zwyczajnie nie działa. No chyba że działa się w sytuacji wyjątkowej, w reakcji na jakiś kryzys, ale jeśli wszystko jakoś tam funkcjonuje, trzeba rozpracowywać system powoli. W przypadku Galerii Morawskiej pierwszym wyzwaniem było zbudowanie zespołu, praca z nowymi ludźmi, ale także tymi, którzy już tam byli. Rozmawiałem z moimi

współpracownikami i zadawałem im bardzo proste pytania: dlaczego zachowujemy się w taki sposób, dlaczego tak myślimy itd. Starzy pracownicy mieli mnóstwo wiedzy, ale używali jej w dziwny sposób. Starałem się ich zrozumieć i pracować z nimi, wykorzystując energię, która była już w instytucji. Na początku też korzystałem z tych źródeł, by następnie z wolna dodawać do programu kolejne elementy i idee. Powoli artykułowałem nową strategię instytucji.

Jaka to była strategia?

Jakoś po trzech latach zdecydowałem, że Galeria Morawska powinna działać kompleksowo. Korzenie galerii sięgają XIX wieku, kiedy w Brnie powstało Muzeum Sztuki Stosowanej i bogata szlachta zaczęła kolekcjonować sztukę. W latach 60. państwo połączyło kolekcję sztuki dawnej i nowoczesnej, znajdującą się w Muzeum Hrabstwa Morawskiego, z kolekcją Muzeum Sztuki Stosowanej. Połączone



kolekcje od tej pory działały pod wspólnym szyldem Galerii Morawskiej. Z tego powodu w samym DNA instytucji zapisane jest napięcie między sztuką użytkową i resztą: sztuką dawną, nowoczesną, współczesną i fotografią. Istniała też wyraźna granica między nimi. Moją główną decyzją była więc konsolidacja zespołu i praca ze wszystkimi kolekcjami tak, jakby były jedną. Muzeum składa się z trzech budynków i dwóch cennych architektonicznie willi – domu rodzinnego Josefa Hoffmanna w Brtnicach i domu Dušana Jurkoviča w Brnie. Chciałem działać ponad pamięcią historyczną tych miejsc. Kompleksowość miała stać się najważniejszym elementem tożsamości instytucji. Następnym krokiem miała być refleksja na temat historii galerii i wdrożenie nowych form wystawienniczych. Nie chodziło przy tym tylko o sposób prezentacji dzieł sztuki, ale przemyślenie sensu ekspozycji.

Udało ci się wdrożyć te zmiany?

Myszę, że tak. Po trzech, czterech latach mojego zarządzania zaczęliśmy działać bardziej międzynarodowo. Ze względu na dziedzictwo architekta i projektanta Josefa Hoffmanna rozpoczęliśmy współpracę z Muzeum Sztuki Użytkowej w Wiedniu. Przejęliśmy wspomniany dom Hoffmanna w Brtnicach, małym miasteczku w szczyrnym polu na Wysoczyźnie, między Pragą a Brnem. Była to w istocie

Jak wyglądał program Galerii Morawskiej?

Nasz program i wystawy miały charakter badawczy. Organizowaliśmy na przykład pokazy ważnych artystów i artystek tworzących od lat 60. do 90., z których część nie miała dotąd wystawy monograficznej. Kolejnym istotnym dla nas tematem była nasza kolekcja fotografii, bardzo bogata i być może druga z najlepszych kolekcji fotograficznych w Republice Czeskiej. Jedną salę muzeum całkowicie poświęciliśmy fotografii i różnym związanym z nią zjawiskom. Poświęciliśmy też sporo uwagi projektowaniu graficznemu i przygotowaliśmy wystawy monograficzne najważniejszych osobistości zajmujących się tą dziedziną w Czechach – od lat 20. do współczesności. Postanowiliśmy przypomnieć publiczności o ważnych artystkach z lat 20. i 30. XX wieku, wykluczanych lub pomijanych w historii czeskiej sztuki, organizując ich wystawy, którym towarzyszyły niewielkie publikacje.

Jakie wystawy, które udało się zorganizować za twojej kadencji w Galerii Morawskiej, uważasz za istotne?

Ciekawa była na przykład rocznica powstania Galerii Morawskiej w 2011 roku. Z tej okazji przygotowaliśmy wystawę pokazującą bogactwo naszej kolekcji. Wyobraziliśmy sobie, że Galeria Morawska jest instytucją narodową. Nazwalimy ten projekt *Morawska Galeria Narodowa* i postanowiliśmy zestawzić historię tej instytucji ze schematem powstawania galerii

Uważam koncepcje Piotrowskiego za bardzo dobre i owocne, ale instytucja jest jak wielka łódź podczas sztormu. Jeśli próbujesz wyegzekwować szybkie zmiany, ryzyko porażki jest bardzo duże.

pierwsza i być może ostatnia długofalowa współpraca międzynarodowa, jaka miała miejsce na scenie czeskiej. Instytucje w moim kraju co prawda organizowały wystawy wspólnie z różnymi zagranicznymi podmiotami, ale nie na zasadzie stałej współpracy i nie ze względu na wspólne cele. Dzięki temu doświadczeniu powoli stawaliśmy się potencjalnym partnerem dla innych ciekawych instytucji z Europy. W końcu, chyba w 2010 roku, rozpoczęliśmy współpracę z Universalmuseum Joanneum w Grazu i Muzeum Sztuki w Łodzi. Dyrektorem w Grazu był wówczas Peter Pakesch, a w Łodzi Jarek Suchan. Nasze trzy instytucje stały się bazą dla sieci europejskich muzeów o określonym charakterze – instytucji o raczej średniej wielkości i znajdujących się poza stolicami. W tej sieci znalazły się na przykład instytucje z byłej Jugosławii, Niemiec, Francji, Holandii i Lichtensteinu. W 2011 roku stworzyliśmy memorandum, które miało pomóc w upowszechnieniu projektu w Europie, co mogło być bardzo przydatne w potencjalnej wymianie kolekcji, kuratorów, pomysłów i doświadczeń. Niestety, w 2012 roku opuściłem Galerię Morawską, a Peter Pakesch rok czy dwa lata później opuścił Graz, w wyniku czego projekt został wstrzymany.

narodowych. Było to trochę żartobliwe i doprawione elementami fikcji. Drugi projekt był z kolei próbą rekonstrukcji innego formatu wystawy rocznicowej – wystawy hitów, muzealnego „the best of”. Taka wystawa zwykle przygotowywana jest przez jakiś autorytet, który wyznacza, co jest najlepsze. Zadaliśmy sobie pytanie, kto jest uprawniony do bycia takim autorytetem i dlaczego. Odpowiedzią było zaproszenie kilku osób spoza muzealnego światka: lekarza, kelnerki z naszej ulubionej restauracji, pracowniczki czeskich kolei, fizyka kwantowego, kuratora z innej instytucji i burmistrza Brna. Każda z tych osób miała inną pozycję i dysponowała inną społeczną perspektywą. Daliśmy im wolną rękę i pozwoliliśmy zdecydować, co każde z nich pokaże w swojej sali, będącej częścią wystawy *The Best of...* Ten projekt jest przykładem na to, jak instytucja i jej zespół z wolna otwierali się na problemy związane nie tylko z dyskursem historii sztuki, ale także kwestiami społecznymi.

Bardzo istotne było dla mnie także Brneńskie Międzynarodowe Biennale Projektowania Graficznego. Niegdyś, od lat 60. do 80., było to niezwykle ważne wydarzenie, rodzaj okna otwartego na cały świat. Niestety w latach 90. projekt stracił na znaczeniu. Moi poprzednicy nie rozumieli projektowania graficznego ani nie interesowali nim, więc zaniedbali tę imprezę,



25. edycja Międzynarodowego Biennale Grafiki Brno 2012, widok wystawy głównej, Archiwum Galerii Morawskiej

choć na dobrą sprawę była ona jedynym międzynarodowym i rozpoznawalnym globalnie projektem Galerii Morawskiej. Postanowiliśmy odświeżyć formułę biennale, dzieląc je na trzy sekcje: otwarty konkurs dla projektantów graficznych, wystawę kuratorską poświęconą kondycji medium, której przygotowaliśmy zlecaliśmy specjalistom z różnych stron świata, oraz międzynarodowe sympozjum. Dzięki temu biennale nabrało życia, udało nam się też zbudować most między grafiką i sztuką współczesną. W 2012 roku nadzorowałem biennale po raz ostatni. W jego ramach odbyła się wystawa *Slavs and Tatars* – niewielki, ale bardzo dobry projekt, który także łączył grafikę i sztukę współczesną, co korespondowało z naszym myśleniem o formie biennale.

Z tego, co mówisz, radziłeś sobie całkiem nieźle jako dyrektor Galerii Morawskiej. Mimo to w 2012 roku zdecydowałeś się odejść. Z jakiego powodu?

Byłem zmęczony. Będąc dyrektorem Galerii Morawskiej, chciałem, żeby działała ona jak standardowe muzeum, co jest niezwykle ciężką robotą w kontekście Europy Centralnej. Standardowe muzeum to takie, które na każdym poziomie działa w przejrzysty, profesjonalny i demokratyczny

sposób. Chcieliśmy, żeby było to odczuwalne i zauważalne nie tylko dla publiczności, ale także profesjonalistów, fundatorów, rządu, Ministerstwa Kultury. Ludzie ze środowiska nie mieli wyobrażenia na temat tego, czym powinno być muzeum, a ministerstwo nas nie wspierało, więc musieliśmy sami szukać funduszy. Dowodzenie zespołem w takich warunkach było naprawdę trudne. Byłem wtedy co prawda dużo młodszy niż dzisiaj, ale po jakimś czasie zacząłem odczuwać zmęczenie. Ponadto – każda instytucja ma swój cykl. Najpierw buduje się jej fundamenty, a następnie wdraża program. Przeszedłem przez taki cykl i zdałem sobie sprawę, że nie jestem gotowy na następny krok. Po ośmiu czy dziewięciu latach poczułem potrzebę zmian. Po takim czasie można przestać dostrzegać problemy instytucji albo stracić pewność, jak je rozwiązywać. Jeśli na tak odpowiedzialnym stanowisku ma się tego rodzaju wątpliwości, lepiej odejść.

W tamtym czasie startowałeś również w konkursie na stanowisko dyrektora Galerii Narodowej w Pradze.

Byłem bardzo zaangażowany w ten konkurs. To doświadczenie okazało się jednak na tyle obrzydliwe, że

stało się kolejną przyczyną mojego ówczesnego zmęczenia. Stwierdziłem, że opuszczę Galerię Morawską w najlepszym momencie. Program był zaplanowany na dwa, trzy lata, więc nowy dyrektor miał czas, by po swojemu nauczyć się instytucji i przygotować dla niej strategię. Uważam, że nie powinno się pracować dłużej niż dziesięć lat w jednej instytucji. Ja byłem wówczas w Galerii Morawskiej już od dziewięciu. W zasadzie byłem w Czechach pierwszym dyrektorem tego rodzaju instytucji, który zdecydował się odejść.

Co robiłeś po opuszczeniu Galerii Morawskiej?

Pracowałem jako konsultant dla kilku instytucji w mniejszych miastach. Rozwijałem projekty dla nowo powstałych budynków, wpisujące się w ich przeznaczenie. Wydaje mi się, że posiadałem przydatną wiedzę na temat pozyskiwania funduszy. W tym czasie kierowałem również Pawilonem Czesko-Słowackim na Biennale w Wenecji z ramienia Słowackiej Galerii Narodowej, a także wykladałem kilka godzin tygodniowo w Akademii Sztuk Stosowanych w Pradze. Byłem otwarty na nowe inicjatywy, nie miałem konkretnych planów na przyszłość. Pod koniec lata 2013 roku odezwał się do mnie mój kolega Ladislav Kesner, historyk sztuki, który był członkiem zespołu przygotowującego nowy program w Ostrawie. Zapytał mnie, czy chciałbym porozmawiać o planach powołania w tym mieście nowej instytucji, która zajmowałaby się sztuką współczesną. Był to moment, kiedy byłem już gotowy na to, by ponownie się zaangażować.

PLATO to ciągle instytucja w budowie, dająca wiele możliwości. Mimo to w zeszłym roku ponownie postanowiłeś kandydować na stanowisko dyrektora Galerii Narodowej w Pradze. Dyrektorką została w końcu Alicja Knast, ciekawi mnie jednak twoja motywacja i wizja tego, jak powinna działać ta instytucja.

Galeria Narodowa to dla mnie przypadek wyjątkowy. Wydaje mi się, że ta instytucja od wczesnych lat 90. jest w permanentnym kryzysie. Z wielu powodów – finansowych, personalnych i tak dalej. Jeszcze pracując w Galerii Morawskiej, zdałem sobie sprawę, że to, co mnie najbardziej interesuje, to rozwój instytucjonalny. Jak wspomniałem, wierzę w instytucje bez względu na to, czy jest to Galeria Narodowa, PLATO czy jakaś mniejsza galeria. Tymczasem publiczne instytucje sztuki w całym regionie są w kryzysie – problemy są też w Polsce, na Węgrzech czy Słowacji. Galeria Narodowa ma wyjątkowe znaczenie dla czeskiej sceny. Nie widzę nikogo, kto miałby podobne do moich doświadczenie, intencje i umiejętności rozwiązywania kryzysów. Galeria Narodowa wymaga naprawę fundamentalnej reformy, powinna zostać uruchomiona ponownie prawie od zera. Nie chodzi o wystawy, kolekcje, przestrzenie, ambicje, jej pozycję międzynarodową – chodzi o sam rdzeń instytucji, o jej podstawową infrastrukturę, stabilność kadrową i gospodarczą, rozwój podstawowej strategii działania, przemyślenie jej misji i stojących za nią idei. Ten podstawowy standard to coś, na co wszyscy zasługujemy. Nie sądzę, że ludzie z zewnątrz i inni kandydaci na dyrektora Galerii Narodowej rozumieli to wyzwanie.

Myślisz, że takie zmiany są możliwe? Duże i stare instytucje mają to do siebie, że najtrudniej je zreformować.

Wydaje mi się to możliwe. Ważnym przykładem jest dla mnie to, co chciał zrobić Piotr Piotrowski w Polsce.

Tylko że jemu się akurat nie udało.

Tak, być może dlatego, że działał zbyt szybko i radykalnie. Reforma instytucji to nie jest robota na dwa czy trzy lata. To jest nie do pomyślenia, żeby najpierw napisać krytyczną książkę o muzealnictwie, a później próbować zawarte w niej tezy przełożyć bezpośrednio na jakąś instytucję. To się nie uda. Niestety – ponieważ naprawdę podziwiam jego podejście. Uważam koncepcje Piotrowskiego za bardzo dobre i owocne, ale instytucja jest jak wielka łódź podczas sztormu. Jeśli próbujesz wygzeknować szybkie zmiany, ryzyko porażki jest bardzo duże.

A jak wyobrażasz sobie przyszłość PLATO? Planujecie jakieś zmiany po przeprowadzce do nowego budynku?

Jeszcze nie wiemy. Na pewno nie zaczniemy działać w regularnej przestrzeni wystawienniczej. W budynku będzie można przesuwać ściany i tworzyć otwartą przestrzeń, a zatem przekraczać to, co wewnętrzne i zewnętrzne. Obecnie pracujemy nad dwoma projektami – jeden będzie miał charakter wystawienniczy, drugi będzie bardziej nastawiony na partycypację. Miasto przekazało nam budynek po marce Bauhaus na następne kilka lat, więc możemy skupić się na budowie społeczności i wychodzeniu naprzeciw jej oczekiwaniom. Zdążyliśmy już zorganizować kilka działań w rzeźni, więc przeprowadzka nie będzie radykalną zmianą, ale raczej kontynuacją tego, co robiliśmy do tej pory.

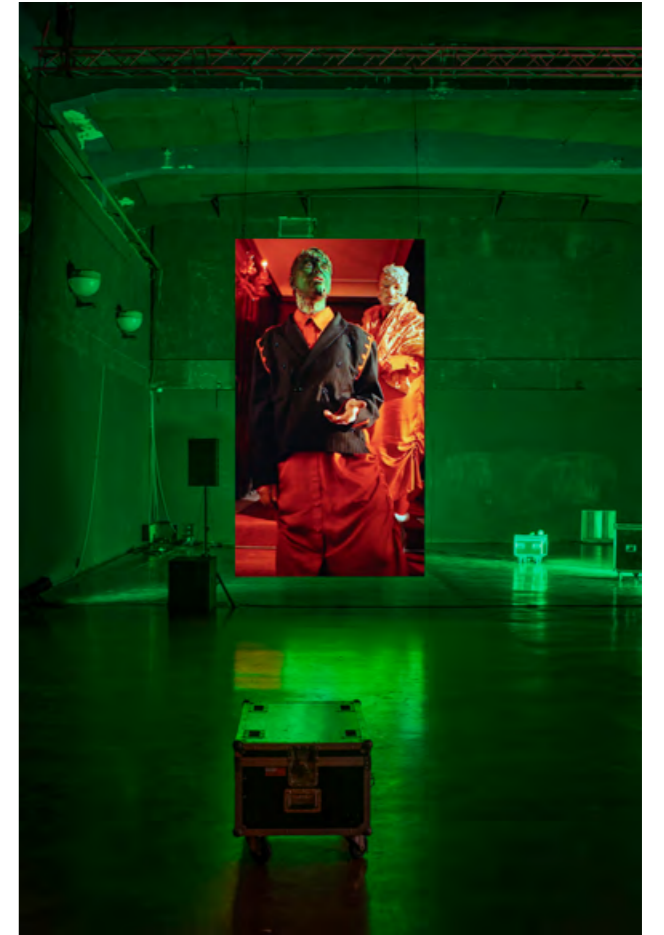
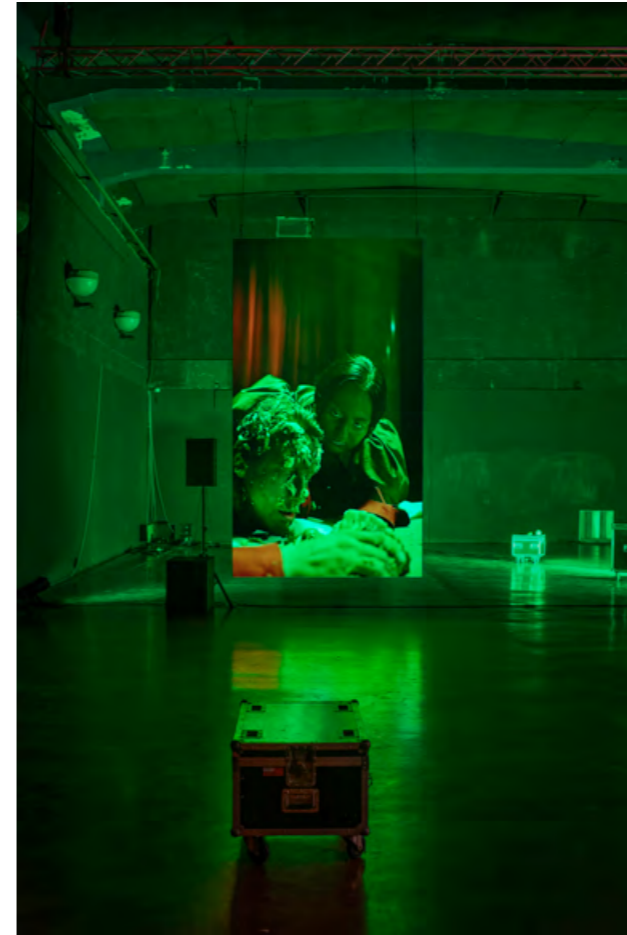
Kiedy dokładnie przeprowadzacie się do rzeźni?

Jeśli wszystko pójdzie zgodnie z planem, przeniesiemy się w maju 2022 roku, a pierwszy projekt powinien odbyć się w lipcu.

Jak sam wspominałeś, instytucje sztuki w Europie Środkowej są teraz w kryzysie. Dodam do tego jeszcze kryzys klimatyczny i widmo nadchodzącej katastrofy ekologicznej, według niektórych trwającej już w najlepsze. Jaka w tym kontekście jest rola instytucji oraz ich przyszłość?

Dla mnie instytucja powinna być strukturą, w której wszystkie te problemy rezonują i która stara się też proponować ich hipotetyczne rozwiązania. Instytucja to także struktura społeczna, więc – myśląc utopijnie – mogłaby materializować nowe modele pracy i wzorce ludzkich zachowań. To prosta i idealistyczna perspektywa, ale bez instytucji świat, pogrążony w kryzysie klimatycznym, może faktycznie upaść. Nie mamy lepszych narzędzi, żeby radzić sobie z takimi problemami. Jako jednostki możemy robić, co chcemy, ale instytucje powinny wskazywać, co jest dla nas wszystkich wspólne.





YES, some feelings never die
I FELT LIKE A PIECE OF CRAP IN MY NONAME YARD
Vegetable Celeriac class,
Means class C

I was ashamed of my rooties,
of dirt on my face
I was ashamed I worked hard
for every drop of stock
But I was ONLY the base of the soup
No damn salad highlight

Every child was sick at the sight of me
I was only ever something that HAD to be eaten
Best case, to fish me out of the soup
And push me to the side of the plate

Only when they grew up did they appreciate me

Only in liver disease diets
Or when they tried to lose weight

I felt used again
When they sucked out my vitamins
Antioxidants, phytonutrients,
My twenty five anti-inflammatory compounds

I helped them only to digest everything
All meaty Class As and Avocado Class Veggies

My small, noname yard
Was always full of toxic dung

They dunged those the most who didn't look the same
Dunged the others

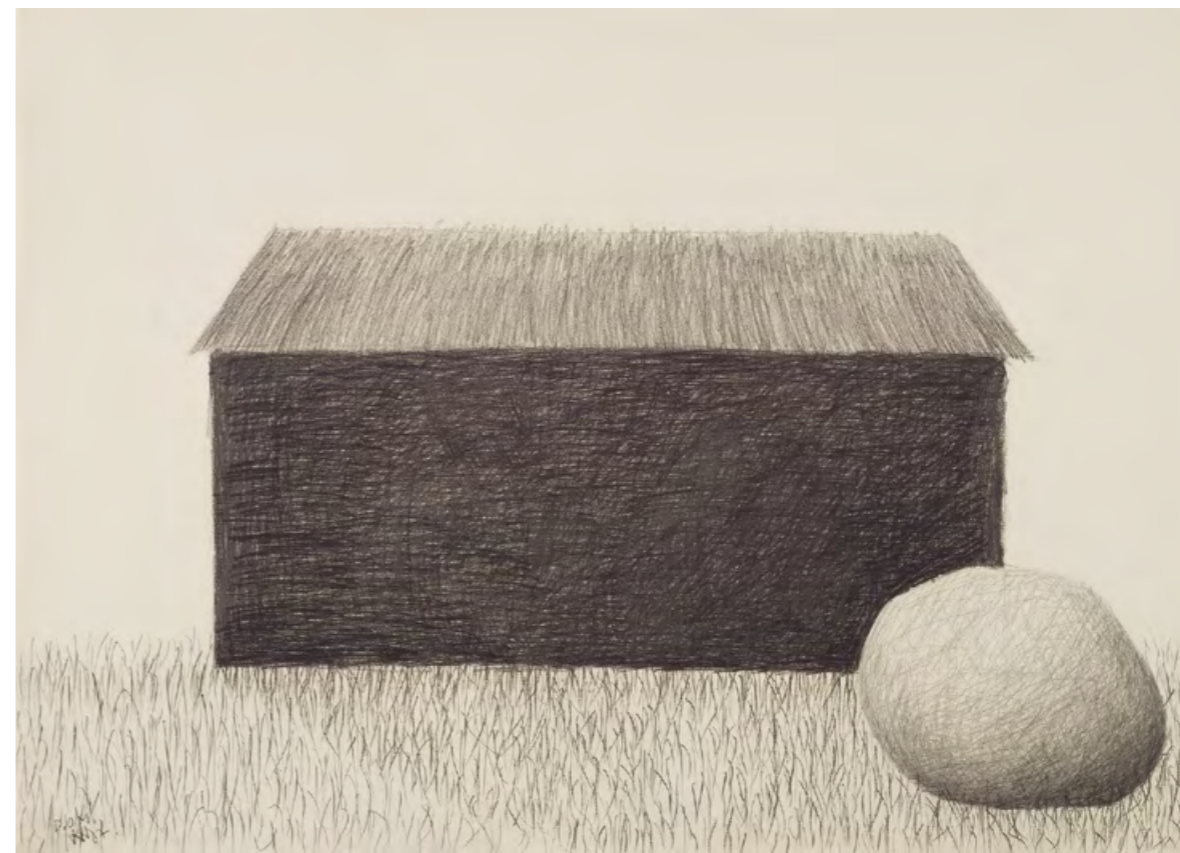
SHAME TO PRIDE
SHAME TO PRIDE
SHAME TO PRIDE
SHAME TO PRIDE





Recenzje

- 185 KRZYSZTOF JUNG, *In the Middle of the World*, tekst: Aleksander Kmak
- 188 ALA SAVASHEVICH, *Nie da się przewidzieć, co trzeba będzie pamiętać*, tekst: Anna Pajęcka
- 192 City Limits. Yael Efrati / Asta Gröting / Monika Sosnowska, tekst: Aleksander Kmak
- 196 ROBERT KUŚMIROWSKI, *Wpół do jutra*, tekst: Piotr Kosiewski
- 200 Niewidoczne. Historie warszawskich służących, tekst: Aleksy Wójtowicz
- 204 ANETA GRZESZYKOWSKA, ALEKSANDRA KUBIAK, JOANNA RAJKOWSKA, *Działanie na żywo*, tekst: Anna Pajęcka
- 208 ANNA HULAČOVÁ, *Alienbees, save us, please!*, tekst: Piotr Policht
- 214 *Zakon Artium Milites: legenda staje się historią*, tekst: Aleksy Wójtowicz
- 218 KUBA MARIA MAZURKIEWICZ, *Wyobrażenia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021*, tekst: Urszula Kluz-Knopek
- 222 KORNEL JANCZY, *Wspaniała atmosfera*, tekst: Piotr Policht
- 228 *Tu zaszła zmiana*, tekst: Marcin Stachowicz
- 233 HELENA BOHLE-SZACKA. *Przenikanie*, tekst: Piotr Policht
- 237 *Tapta*, tekst: Anna Batko
- 241 BARTEK AROBAL KOCIEMBA, *Kwiaty całopalne*, tekst: Paweł Leszkowicz



Krzysztof Jung, *D.O.M.*, 1987, ołówek na papierze, dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery w Warszawie

KRZYSZTOF JUNG, *In the Middle of the World*

Gunia Nowik Gallery, Warszawa
4 grudnia 2021 – 29 stycznia 2022

Jeśli wierzyć przekazom, rysunki pokazane na wystawie zostały wyciągnięte wprost z kanapy Junga już po jego śmierci w 1998 roku – podówczas może nie do końca znany był twórczy rozmach performerera, który, jak się okazało, pozostawił po sobie całe rzyżo zarysowanych arkuszy. Zawsze trochę dziwnie jest oglądać prace artysty pozostające gdzieś na uboczu jego upublicznianej twórczości, widać w nich bowiem to, co mniej przepracowane, trochę surowe, niekoniecznie przeznaczone dla krytycznego oka. Zazwyczaj wywracają się wtedy utarte schematy myślenia, do których łatwo się przywiązać – i tak jest też na tej wystawie. Jung-performer, znany ze swoich nitkowanych działań

w *Repassage*'u albo wystudiowanych, erotycznych autoportretów, ujawnia się tu jako epikurejski myśliciel blisko związany z naturą, trochę gejowski, ale jednak święty, nawet jeśli nienormatywny. Dobrze oddająca tę pamiętnikarską intymność skromna wystawa, minimalizująca liczbę rysunków i dająca im oddech w nieskazitelną, aseptyczną przestrzeń galerii przy Brackiej, nie tyle pokazuje innego Junga, ile, chyba w nie do końca zaplanowany sposób, kwestionuje jego status gwiazdy sztuki LGBTQ+, wskazując, że nawet jeśli Jung jest na maksa gejowski, nie jest w ogóle queerowy.

W tym tkwi niebezpieczeństwo spoglądania w te szybko szkiecowane rysunkowe



Krzysztof Jung, *In the Middle of the World*, widok wystawy
 fot. Błażej Pindor, dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery w Warszawie

pamiętniki – bo okazuje się, że skojarzenia i fantazje Junga miały nieraz dość tradycyjne, odwołujące się do religii korzenie: drzewo jabłoni, grób biblijnego Adama, nagi chłopak w perspektywnym skrócie zaczerpniętym z Chrystusa Mantegni, a nawet zagubiona owca schwymana pomiędzy dwa drewniane zabudowania na nizinym morzu rysowanej szybkimi pociągnięciami trawy. Chociaż Karol Sienkiewicz w tekście towarzyszącym wystawie pisze, że centrum świata Junga naładowane jest erotycznym napięciem, które rzeczywiście czuć w pożądliwym spojrzeniu rysownika, z pieczołowitością oddającego fakturę włosów łonowych kochanka albo ułożenie jego penisa, to polski kompleks

religijno-narodowy, ciążyący nad tym rzekomo neutralnym krajobrazem Mazowsza, rozładowuje potencjalny anarchizm nienormatywnego pragnienia. Weźmy „Jungówkę”, tę paskudną, żartobliwą nazwę wiejskiej posiadłości artysty, oddającą tęsknotę za dworkiem, *Panem Tadeuszem* i w ogóle polską prowincją obojętną na koleje globalnej historii.

Jest zatem na odwrót; Jung ustawia swoich modeli w sposób najbardziej klasyczny i opresyjny z możliwych: jako pasywne obiekty miłosnego spojrzenia. I nawet jeśli Artur z jednego z rysunków oddaje spojrzenie widzowi na wzór Manetowskiej Olimpii, to w przeciwieństwie do francuskiej kurtyzany pozostaje pozbawionym kontekstu,

Wystawa w Gunia Nowik Gallery uzmysławia, że nawet jeśli Jung jest na maksa gejowski, nie jest w ogóle queerowy.



Krzysztof Jung, *Bez tytułu (Akt leżący pod drzewem)*, ok. 1987, ołówek na papierze, dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery w Warszawie

pochodzenia i historii chłopakiem o ładnej twarzy. Nagi mężczyzna z innego rysunku nie załapał się nawet na ujęcie głowy, stając się może spełnieniem wielowiekowego marzenia europejskiej sztuki – zdekapitowaną lalką do seksu.

To wszystko ma rzecz jasna w sztuce gejowskiej długą tradycję – żeby przypomnieć tylko Roberta Mapplethorpe’a, Toma of Finland, gejowskie rysunki Andy’ego Warhola czy Davida Hockneya albo instagram Karola Radziszewskiego – ale jednak w międzyczasie w sferze wrażliwości seksualnej doszło do znaczących przetasowań, które rzucają na takie podejście nowe, krytyczne światło. Niezależnie od tego, jak bardzo atrakcyjne i spełniające wysrubowane kryteria klasycznego piękna jest męskie ciało, to jego afirmacja jako atrakcyjnego przedmiotu wydaje się kiepską platformą emancypacji. Przeciwnie: w takim ujęciu mamy do czynienia raczej z utowarowieniem ciała, wzmocnieniem wzorca, którego większość z nas nie będzie mogła nawet częściowo zrealizować, nie mówiąc już o zasilaniu historycznego pochodzenia białych mężczyzn w sztuce, kulturze, wszędzie. Można oczywiście powiedzieć, że dzisiejsze domaganie się queerowej wrażliwości, troski, inkluzywności nie było jeszcze żadnym tematem w czasach Junga, ale czy rzeczywiście? Czy nie o tym były właśnie jego związane performanse i działania z nicią okalającą wszystkich gości Repassage’u w delikatnej sieci wzajemnych zależności i polegania na sobie?

Dlatego właśnie tak ciekawy, chociaż koniec końców zaskakujący, wydaje się niepozorny pokaz u Guni Nowik – kilkoma zaledwie pracami bardzo precyzyjnie wskazuje różnicę między gejowskim a queerowym, gdzie to pierwsze oznacza konkretną tożsamość mężczyzny pragnącego innych mężczyzn, a drugie: otwartość na eksperyment, płynność, nieokreśloność, bycie w kontrze do dominującej normy. Może Jungowi na dłuższą metę źle zrobiły kontakty z paryskim środowiskiem Czapskiego i Karpińskiego, bo nad jego rysunkami unosi się – a raczej obciąża je – duch konserwatywnej tożsamości, silnie związanej z idealizowaną polską ziemią i religią, używającej jako przebrania nienormatywnego pragnienia, ale w gruncie rzeczy wyrażającej starą, dobrą patriarchalną męskość.

Aleksander Kmak

ALA SAVASHEVICH, Nie da się przewidzieć, co trzeba będzie pamiętać

Galeria Arsenał w Białymstoku
19 listopada 2021 – 10 stycznia 2022
kuratorka: Ewa Chacianowska



Ala Savashevich, Kominek, 2021, sztuczne futro, filc, płyta MDF, fot. Maciej Zaniewski
dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

Ala Savashevich, białoruska artystka, która od siedmiu lat mieszka w Polsce, ma za sobą naprawdę dobry rok: praca z Joanną Rajkowską w ramach studia mistrzyni w BWA Wrocław, nagroda Fundacji Sztuki Polskiej ING podczas Warsaw Gallery Weekend, a na koniec 2021 roku wystawa w Galerii Arsenał w Białymstoku. Do tej pory Savashevich uczestniczyła w Polsce w wystawach zbiorowych, a ekspozycja w Białymstoku kuratorowana przez Ewę Chacianowską to jej pierwsza indywidualna prezentacja. Artystka z kuratorką wzięły na warsztat temat przemijania, pamięci, samotności i niemożności powrotu do domu. Na wystawie nie pokazano evergreenów Savashevich, takich jak *Pozycja. Pozycja. Sposób*, *Głosy* albo *Oddam ramkę na zdjęcia*, prac bezpośrednio odwołujących się do sytuacji politycznej

w Białorusi i praw kobiet czy dzieł traktujących o pozycji artystki pochodzącej z kraju, w którym obieg sztuki został praktycznie zniszczony, a twórcy przymuszeni do emigracji, która często ratuje im życie. W rozmowie z Mają Wolniewską w „Vogue’u” artystka podkreślała, jak istotna jest dla niej geograficzna bliskość instytucji, w której otworzyła wystawę, z Białorusią, domem, w którym nie była od dwóch lat.

Ekspozycja, eksplorująca w mikroskali temat prawa do pamięci, ma dwie kluczowe osie. Z jednej strony to opowieść o prywatnej pamięci artystki i jej wspomnieniach, z drugiej – o kształtowanej przez państwo polityce pamięci i praktykach wykorzeniania wszelkich przejawów niezależności. Ucieczką od tego zdaje się

budowanie alternatywnych opowieści, prowadzenie prywatnych zapisków, metaforyzowanie. Dzisiejsza Białoruś to przestrzeń politycznego wymazywania: zarówno materialnych śladów sprzeciwu, jak i świadectw oraz głosów stwarzających jego niematerialne dziedzictwo. Ciekawe jest w tym kontekście, że artyści z krajów reżimowych często sięgają po działania *site-specific* – umieszczają swoje dzieła w przestrzeni publicznej albo tworzą monumentalne formy, przeznaczone do prezentacji poza przestrzenią galerii. Wyobrażam sobie, że kiedyś odbędzie się huczny outdoorowy festiwal, na przykład na ulicach Mińska, celebrujący koniec białoruskiego reżimu i wyjście artystów z podziemia.

W przestrzeni miejskiej mógłby wyrosnąć na przykład *Martwy las*, który otwiera wystawę Savashevich w Arsenale. Galeryjna sala, wypełniona filcowymi rzeźbami-obiektami przedstawiającymi drzewa bez liści, to fantazmatyczne miejsce, w którym osoba oglądająca już na wejściu konfrontuje się z odczuciem tymczasowości – kluczowym dla całej wystawy. Filcowe drzewa sprawiają wrażenie, jakby chciały przebić się przez sufit, co przypomina mi ulubione zdanie z monumentalnego zbioru esejów Marii Stiepanowej: „Przeszłość dziczeje, zarasta bezpamięcią jak lasem”. Prace z filmu zawierają metalową konstrukcję podtrzymującą, aby – jak mówi Savashevich – „podkreślić, że jeśli zniknie warstwa wierzchnia, pozostanie rdzeń – ślad przeszłości”. I dodaje: „Z prawdziwymi drzewami jest inaczej – czas niszczy nawet korzenie”. Dla mnie filcowy *Martwy las* Savashevich mówi również o utracie wiary w pojęcie prawdy, które od lat wytraca swoje znaczenie. Odpowiedzią na kryzys prawdy byłoby więc bezustanne wytwarzanie symulaków. *Martwy las* zdaje się zatrzymywać w połowie procesu, nie próbuje nawet stwarzać pozoru posiadania korzeni. Las obiektów można więc potencjalnie przenosić w różne przestrzenie, zmieniać ich ustawienie i rozdzielać. Pominięcie korzeni ma tu zresztą znaczenie bardzo dosłowne: nieposiadająca polskich przodków artystka od wielu lat ubiega się o legalizację pobytu w Polsce.

Układ wystawy został pomyślany tak, aby każda z pięciu prac (w tym cztery przygotowane specjalnie na wystawę) miała dla siebie autonomiczną przestrzeń. Umieszczone w jednej sali małe obrazki, rzeźba kominka i nagranie wideo, wyświetlone na ścianie, harmonijnie się ze sobą komponują. Jest tu, dosłownie, dużo przestrzeni do namysłu. Po wyjściu z *Martwego lasu* widz trafia do pomieszczenia z dwoma pracami. *Pałac Jerzego Uznańskiego w Trebieżowie* to cyfrowy wydruk archiwalnej fotografii przedstawiającej tytułowy obiekt z rodzinnej miejscowości artystki. Savashevich sięga po fotografię pałacu, który zna z opowieści

babci, jako dosłowną ilustrację procesu wymazywania. Sama widziała tylko resztki budynku, które pozostały po jego wysadzeniu podczas II wojny światowej. Przy tej okazji wspomina park – jeden z najważniejszych obrazów jej dzieciństwa. Park, w którym stopniowo wycinano drzewa, aż w końcu w 2021 roku jego główna aleja została zlikwidowana. *Martwy las*, który prowadzi do tej sali, nabiera więc kolejnego znaczenia: jest próbą zmaterializowania tego, co znikło, ale zachowało się we wspomnieniu o rodzinnej miejscowości. Obok znajduje się praca wideo *Domek dla ptaków*, będąca w istocie wideo-transmisją, przekazującą obraz domku dla ptaków, stanowiących dla artystki symbol migracji i nieobecności. Kiedy oglądałam wystawę, żaden ptak niestety jednak do niego nie przyleciał. Podobną, choć bardziej nowoczesną budkę na polecenie urzędników zbudował ojciec artystki, leśniczy. Savashevich buduje własną budkę na drzewie rosnącym obok galerii, żeby chociaż poprzez ten symboliczny gest połączyć się z rodziną, zaznać pozoru normalności, zrobić coś wspólnie, choć na odległość. Możliwość podglądania wizyt ptaków w domku zbudowanym przez artystkę, czasem pustym, a czasem dającym schronienie, także mówi o poczuciu tymczasowości. Wystawa daje odczuć, że nic już nie jest na stałe. Przy oglądaniu kolejnych prac widza nachodzi refleksja o kruchości i ulotności współdzielenia miejsc, pielęgnowania więzów i relacji. Nieuchronnego nadejścia momentu – być może także w naszej politycznej rzeczywistości – w którym na nasze indywidualne decyzje znaczący wpływ będą miały czynniki zewnętrzne – bezduszną polityka czy szalejąca na świecie pandemia.

W kolejnej sali artystka prezentuje publiczności szalenie intymny moment życia swojej rodziny. W 2019 roku nakręciła film *Modlitwa*. To bardzo krótka rejestracja wizyty u babci, wykonana na krótko przed jej śmiercią. Tytułowa modlitwa, piosenka, którą babcia artystki śpiewała jej ojcu w dzieciństwie, to *Mazurek Dąbrowskiego*. Zapętłony utwór w wykonaniu starszej kobiety wybrzmiewa we wszystkich salach galerii i towarzyszy oglądaniu prac, ale nie ma w nim podniosłości ani patosu, jakie towarzyszą publicznemu odtwarzaniu hymnu. Znaczące dla wystawy jest również to, że artystka nakręciła ten film podczas swojej ostatniej wizyty w domu, kiedy oczekiwała na kartę pobytu tymczasowego w Polsce. Można przypuszczać, że w takich okolicznościach dźwięki *Mazurek* uruchamiały nadzieję i bezradność jednocześnie. Wybrzmiewały też trochę jak przepowiednia.

Ostatnią pracą, którą oglądamy na wystawie, jest rzeźba *Kominek* stworzona z filcu i futra. Ta konstrukcja z wysoko unoszącymi się płomieniami jest utrzymana w estetyce absolutnego kiczu, jednak



Ali Savashevich, *Martwy las*, 2021, filc, fot. Maciej Zaniewski
dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

Wystawa Ali Savashevich w białostockim Arsenale to z jednej strony opowieść o prywatnej pamięci artystki i jej wspomnieniach, z drugiej – o kształtowanej przez państwo białoruskie polityce pamięci i praktykach wykorzeniaenia wszelkich przejawów niezależności.

kich może tu służyć do rozbrajania ciężkiego ładunku emocjonalnego wystawy. *Kominiek* stanowi jeszcze inną impresję z rodzinnego domu artystki. Głos babci i symulacja ognia są wyrazem tęsknoty i próbą zachowania obrazów i dźwięków, które osadzają artystkę w rodzinnej rzeczywistości.

Cała wystawa, będąca podróżą po meandrach codzienności artystki, wraz z powracającymi w niej zawieszaniem i niepewnością, jest dość uniwersalnym świadectwem sytuacji białoruskich migrantów działających w Polsce, ale też ich sytuacji w polu sztuki. Mam silne wrażenie (choć nie jestem pewna, czy całkowicie słuszne), że dopiero rok 2021 był czasem, w którym artyści zagraniczni, mieszkający w kraju od lat, zyskali autonomiczną widzialność w polu sztuki. Być może do jej zwiększenia przyczyniła się zeszłoroczna sytuacja polityczna, która uruchomiła nie tylko impulsy solidarności, empatii i ciekawości, ale także świadomość, że obecność tych artystów nie jest chwilowa. Zmierzenie się z doświadczeniem artystki, wyrażonym w pracach przygotowanych na wystawę, pozwala intymnie i uważnie przyjrzeć się zjawisku migracji i procesowi zdomawiania w nowym miejscu. Zwłaszcza teraz, zwłaszcza w galerii ulokowanej na Podlasiu, na wejściu do której odwiedzających wita kartka informująca o tym, co zrobić i jak się zachować, gdy spotka się uchodźcę. Znaczące jest także to, że artystka, na co dzień będąca aktywistką grupy Bezgraniczna Pomoc (tworzonej wraz z Pamelą Bożek i Iwoną Ogrodzką), wspierającej osoby pochodzenia białoruskiego, a więc zaangażowana politycznie, przygotowała wystawę, na której zrezygnowała z politycznych akcentów, tak silnie obecnych w innych jej pracach. W tym kontekście Savashevich jest jak Beatrycze, prowadząca nas przez świat prywatnych odczuć, koncentrująca się przez chwilę nie na walce, lecz człowieczeństwie walczących. Może nie jest to wcale perspektywa unikalna – dlaczego jednak mam wrażenie, że ciągle nam umyka? Na wystawie nie ma też akcentów związanych z siedmioletnim już pobytom artystki we Wrocławiu, co pokazuje, jak bardzo odrębne są w życiu Savashevich te dwa światy. Anna Karpenko zatytułowała tekst towarzyszący wystawie *Czy da się przewidzieć, co trzeba będzie pamiętać?*. W tym

kontekście cała wystawa wydaje się próbą projektowania pamięci, swoistej inżynierii wspomnień, przygotowywania ich na zaś. A może artystka, jak bohater *Wymazywania* Bernharda, który powraca do rodzinnego Wolfsegg, dochodzi do wniosku, że „Wszyscy nosimy w sobie swoje Wolfsegg i mamy ochotę wymazać je dla własnego ocalenia, wymazać poprzez zapisanie i zglądzenie”.

—
Anna Pajęcka



CITY LIMITS. Yael Efrati / Asta Gröting / Monika Sosnowska

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
27 listopada 2021 – 13 lutego 2022
kuratorzy: Sergio Edelsztejn, Joanna Kiliszek

Architektura jest dobrym probierzem tego, co dzieje się na świecie i jak sobie z tym radzimy – lub nie radzimy. Widać to i w trwającej od lat dyskusji o ustawie krajobrazowej, i w ładzie przestrzeni miejskiej, i na instastories Janka Śpiewaka, z pasją miażdżącego współczesną patodeveloperkę oraz architekturę będącą wyrazem chciwości bogaczy. Te same problemy interesująco wybrzmiały na niepozornej wystawie w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, na której zestawiono nowe rzeźby Yael Efrati i Asty Gröting ze znanymi już pracami Moniki Sosnowskiej – na uboczu artystycznych szlaków komunikacyjnych powstał tym samym pokaz nie tylko konkretnych prac, ale i sposobów opowiadania o świecie, rozumienia przestrzeni oraz własnego w niej miejsca. A także – co może zadziwiająco, wziąwszy pod uwagę wstrzemięźliwość wystawy – obchodzenia się z traumą odziedziczoną po poprzednich pokoleniach.

Wybór artystek związanych z Tel Awiwem, Berlinem i Warszawą narzuca bardzo konkretną optykę patrzenia na prace, ale nie przeszkadza to w wypróbowywaniu innych opcji interpretacyjnych – trochę jak w mieście, w którym przytłaczająca historia wyskakuje na każdym rogu tylko po to, by zaraz, lecz tylko pozornie, zniknąć pod warstwą nowości i świeżości. Myślenie o tej osi traumy trzech miast doświadczonych katastrofami XX wieku jest też usprawiedliwione formalnym ciężarem prac artystek – tutaj rzeźba jest naprawdę rzeźbą, kamienną, betonową, mającą swoją skalę i ciężar. W przypominającej nieco kościelne nawy przestrzeni wystawienniczej CRP robi to wrażenie trochę upiorne, a trochę niezwykle – co dotyczy szczególnie rzeźb Sosnowskiej, która jeszcze chwilę temu na monograficznej wystawie w Zachęcie wydawała mi się tylko artystką bogatych kolekcjonerów, twórczynią

formalnie skomplikowanych i imponujących skalą, ale jednak ozdóbek – w miłym, międzynarodowym, zuniformizowanym, zdiadziałym stylu. Tutaj zaś jej rzeźby po raz pierwszy ukazują jakieś osobiste zaplecze czy nawet pozwalają sobie na żart, jak chociażby betonowe filary z wystającymi żeliwnymi prętami, będące pełną nostalgii i jakiegoś ciepła karykaturą kwietników z PRL-owskiego blokowiska. W kontekście całej wystawy z jednego takiego wspomnienia wyrasta sekwencja historii miasta, które po wojennych zniszczeniach musiało jak najszybciej zapewnić mieszkańcom dach nad głową, szybko obrodziło więc budowanymi sprawnie i tanio prefabrykowanymi blokami. W fantazyjnie giętych formach Sosnowskiej, w których czasem udaje się nawet dostrzec odniesienie do prawdziwej formy architektonicznej – okna, kolumny czy dachu – odzwierciedla się też równie pokręcone, wieloznaczne dziedzictwo PRL-owskiego krajobrazu, który, mimo że krytykowany (niesłusznie), dość szybko i skutecznie zapewnił bezpieczeństwo i podniósł poziom życia na niespotykaną dotychczas skalę. To uczucie zadomowienia i przynależności zaskakująco wybrzmiewa w zazwyczaj zimnych i raczej skupionych na formalnych dywagacjach pracach Sosnowskiej.

Tak jak w Warszawie, tak i w Berlinie ważnym elementem miejskiej tożsamości była odbudowa i ambiwalentne napięcie między nowością a starością, traumą gruzów i białą kartą nieskończonych możliwości, jaką gruzy reprezentowały. Gröting w pracach przypominających swoją formalną gęstością malarstwo Anselma Kiefera reprodukuje berlińskie elewacje, podkreślając ślady zniszczeń wpisane w miejską pamięć. Niezaspachlowanym zgrubieniem, pęknięciem, wolno kapiącym ciekim artystka przypomina tak o destrukcji, jak i ulotnej

uratowanych z Zagłady, a dekady później stało się zamożnym, nowoczesnym, tolerancyjnym miastem sąsiadującym z obszarem akcji wysiedleńczych, destrukcji domów, szpitali i szkół. Efrati ten dysonans dobrze oddaje, bo głównym przedmiotem jej zainteresowania okazują się bariery – czy jest to klucz przytwierdzony do rampy z lastryko, płot rzucający złowieszczco wydłużony cień na ścianę czy wreszcie umieszczony na betonowym cokole zielony zieleń, przypominający klocki Lego z małymi stertami kamieni, ułożonymi po obu jego stronach – nieprzekraczalne granice powracają za każdym razem. Rzeźbiarka dokumentuje tym samym ciekawą schizofrenię miasta-marzenia, ścierającego się z twardą rzeczywistością wcale nieodległych przejść granicznych, rasistowskiej dyskryminacji i upokarzających przeszukań.

To, co na wystawie najciekawsze, to nie same rzeźby, ale rezonans, w jaki wchodzi te trzy głosy, świadczące nie tyle o tym, co artystki mówią o miastach, które je ukształtowały, ale raczej o tym, jak historie miast wpływają na języki, stylistyczne wybory i zasób skojarzeń twórczyni. Spowinowaczone globalną historią miasta opowiadają, owszem, o historii II wojny i przekazywanej w genach pamięci o katastrofie, ale też, co wyjątkowo ciekawe w orońskiej wystawie, wybrzmiewają utopijnymi nadziejami na odbudowę. I nie chodzi tutaj już tylko o konkretne miasta zniszczone działaniami zbrojnymi, lecz w ogóle o możliwość solidarności

To, co na wystawie najciekawsze, to nie same rzeźby, ale rezonans, w jaki wchodzi te trzy głosy, świadczące nie tyle o tym, co artystki mówią o miastach, które je ukształtowały, ale raczej o tym, jak historie miast wpływają na języki, stylistyczne wybory i zasób skojarzeń twórczyni.

pamięci o niej – miasto jak żywy organizm jest bowiem w stanie wyleczyć swoje rany i nakryć je blizną, o której łatwo zapomnieć. Nawet jeśli niekoniecznie odkrywcze, przypominające malarstwo materii prace Gröting dobrze korespondują z surową przestrzenią wystawy i jej wymową. A jeśli pytamy o *city limits*, pojawia się też w końcu kwestia granic mediów, ich korespondencji i relacji.

Ciekawa historia miejska stoi również za Tel Awiwem, w którym na każdym kroku odczuwalne jest poczucie utopijnego rozmachu, stojącego za wielkimi urbanistycznymi projektami XX wieku. Pierwsze prawdziwie modernistyczne miasto – tytuł, do którego pretenduje też skromna w porównaniu z izraelską metropolią Gdynia – ukazuje na wystawie mroczny rewers marzeń o mieście przyszłości, które najpierw musiało stać się domem dla opuszczających Europę Żydów

i współpracy, pojednania w poczuciu wspólnej, wykraczającej poza jednostkę sprawy. Wbrew tytułowi pokaz nie jest wcale zorientowany na definicję granic miasta i ich prowizoryczne wytyczenie – dla mnie była to wystawa wskrzeszająca głębokie znaczenia hasła „Cały naród buduje swoją stolicę”.

Aleksander Kmak



ROBERT KUŚMIROWSKI, Wpół do jutra

Cricoteka, Kraków
14 października 2021 – maj 2022
kuratorzy: Kamil Kuitkowski, Magdalena Ujma-Gawlik

W krakowskiej Cricotece Robert Kuśmirowski wraca do przeszłości, by opowiedzieć o tym, co może nas czekać. *Wpół do jutra* to wystawa o poczuciu wyczerpania dotychczasowych wzorców kulturowych oraz kresie modelu rozwoju cywilizacyjnego opartego na paradygmacie wzrostu. O byciu – jak to określił artysta – „pomiędzy wczoraj a jutro” i pozostawaniu w niepewności, czy przyszłość w ogóle nastąpi.

Przy wejściu na wystawę znalazły się resztki ściany domu. Pozostały po niej jedynie belki konstrukcyjne, drzwi i framuga okienna. Wszystko osmalone, jakbyśmy patrzyli na ślady po pożarze. A dalej, za nimi, widać resztki salonu. Na podłodze leży dywan. Jest stół z pozostałościami zastawy i krzesła. Przy jednej ze ścian stoi pianino. Przy drugiej częściowo przeszkłona szafa z rzędami książek. Wszystko jest uszkodzone bądź zniszczone. Po niektórych z obrazów pozostały na ścianach jedynie ramy. Z rozbitego pudła fortepianu wypadła część mechanizmu młoteczkowego. Oglądamy świat po katastrofie.

Instalacja, zatytułowana *Träumgutstraße*, odtwarza mieszczański salon z początku XX wieku. Po raz pierwszy została pokazana w 2014 roku w warszawskim Salonie Akademii. Wpisywała się wtedy w kontekst zniszczonego podczas wojny Pałacu Czapskich (odbudowanego potem na siedzibę ASP). To on w latach 1862–1913 był jednym z centrów życia społecznego, politycznego i kulturalnego Warszawy, a w pałacowej oficynie znajdowało się mieszkanie, do którego w czerwcu 1827 roku wprowadziła się rodzina Chopinów. W Cricotece *Träumgutstraße* zostało więc użyte wtórnie; umieszczone w całkiem nowym kontekście. Podobnie jak wiele innych prac – nie tylko Roberta Kuśmirowskiego, ale też siedmiu innych artystów.

Jest tu praca Jana Gryki – być może fragment gabinetu jakiegoś badacza, kolekcjonera osobliwości lub... artysty. Na stole leżą dziesiątki kawałków kości z zapisanymi na nich numerami. Inne, oprawione, wiszą na ścianach. Nimi też wyłożono między innymi umieszczoną w szklanej gablocie czaszkę i wiszącą obok marynarkę. Inna, zniszczona, może czeka na swoją kolej. Ściany jednego z narożników galerijnej sali ukrywają zaś

dwie dioramy. Pierwsza skrywa pomieszczenie szczelnie wypełnione różnymi przedmiotami. Jest tu maszyna do pisania i półki ze szpargałami – rzeczami, których nie chciano wyrzucić. Dioramę podpisano: „Andrzej Dudek-Dürer, *Wpół do wczoraj*”. Druga to przestrzeń jakiegoś laboratorium czy pracowni. Na biurku stoi komputer i Mac firmy Apple z początku naszego stulecia. Są też inne urządzenia. Wszystkie powstały nie tak dawno, ale wydają się pochodzić z dość odległej przeszłości. To „wpół do jutra” Daniela Zagórskiego.

Na ścianach galerii zawisł obraz Macieja Świeszewskiego *Umarła klasa* z 1989 roku. Monochromatyczny, utrzymany w szaro-czarnej tonacji, zaskakująco bliski obrazom niemieckich twórców z kregu „nowej rzeczowości”, ale też pracom zapomnianego dziś trochę Bronisława Wojciecha Linkego. Można wypatrzeć także autoportret samego Kuśmirowskiego i prace Mikołaja Smoczyńskiego, w tym jego „półprodukty”, których nie zdążył wykorzystać do stworzenia dzieł, takie jak skrzyneczki z ceratą i ramy. W centrum pomieszczenia stoi natomiast wielka cysterna, która kształtem przypomina łódź podwodną.

W większości przypadków prace pozbawiono tytułów lub nadano im nowe. Oglądający może mieć nawet problem z odnalezieniem nazwisk autorów – zapisanych ołówkiem na ścianie – nie mówiąc już o przypisaniu im konkretnych prac. Jakby chodziło o zwrócenie uwagi przede wszystkim na same dzieła, na to, w jakim kontekście zostały umieszczone i w jaką opowieść się układają. Wszystko inne – ich autorstwo, rola Roberta Kuśmirowskiego i dwójki kuratorów: Kamila Kuitkowskiego i Magdaleny Ujmy – nie są tu dopowiedziane.

Wpół do jutra to kolejny pokaz możliwości Roberta Kuśmirowskiego. Oferuje, jak podkreśla Ujma w tekście towarzyszącym wystawie, to, co dobrze znamy i lubimy. Prace Kuśmirowskiego, doskonałego kopisty, fałszują przeszłość jak stare piosenki. Artysta potrafi stworzyć imitację każdej rzeczy, od drobnej fotografii czy legitymacji po gigantyczny (3 tys. m²!), opuszczony bunkier z czasów II wojny światowej – dokonał tego w londyńskim Barbican Centre w 2009 roku. Tworzy



Robert Kuśmirowski, *Wpół do jutra*, fragment wystawy
fot. Grzegorz Mart, dzięki uprzejmości Cricoteki w Krakowie

prace-zagadki, rebusy, wymuszające poszukiwania ukrytych znaczeń, kontekstów, powiązań i zapraszające do zabawy w odkrywanie iluzji oraz wizualnych oszustw, jak na niedawnej wystawie *Fotomorgana* zorganizowanej w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (28 maja – 15 sierpnia 2021). W tym ostatnim przypadku Kuśmirowski wcielił się w rolę kuratora i zebrał na wystawie prace artystek i artystów, które na pierwszy rzut oka wydają się klasyczną fotografią, a w rzeczywistości wcale nie są zdjęciami. W samym centrum wystawy umieścił zaś fasadę częściowo zburzonej kamienicy. To jednak tylko iluzja – od tyłu można było zobaczyć, że to fragment teatralnej czy telewizyjnej dekoracji.

Najbardziej intrygujące na wystawie w Cricotece są jednak konteksty – celowe i bardzo przemyślane nawiązania. *Wpół do jutra* jest nimi wręcz naszpikowana. Kuśmirowski odwołuje się na przykład do pokazu *Cargo* Marka Chlandy, który niedawno miał tu miejsce, przybierającego formę wystawy-nie-wystawy, działania na pograniczu galerijnej ekspozycji, instalacji

i performansu. Podstawowym punktem odniesienia jest jednak Tadeusz Kantor i jemu poświęcone muzeum.

W rozmowie z „Tygodnikiem Powszechnym” w 2015 roku Kuśmirowski mówił, że Kantor to jeden „z bardziej bezkompromisowych artystów, którego nie miałem możliwości poznać”. Z kolei w wywiadzie przeprowadzonym przez Marcina Wilka przy okazji wystawy w Cricotece podkreśla punkty wspólne z autorem *Umarłej klasy*, takie jak posługiwanie się destruktem i hybrydyzacja przedmiotów, czyli budowanie ich z kilku różnych rzeczy. I dodaje, że ważna jest dla niego „vanitas, ten trupistan przedmiotowy”, o którym opowiadał Kantor.

Wpół do jutra jest dialogiem ze znajdującą się na tym samym piętrze nową odsłoną wystawy stałej Cricoteki – ekspozycją *Widma*, której kuratorzy, Michał Kobiałka i Małgorzata Paluch-Cybulska, odeszli od pozostawionych przez Kantora instrukcji, dotyczących pokazywania obiektów, przedmiotów i kostiumów ze spektakli. Zaprezentowali



Robert Kuśmirowski, *Wpół do jutra*, fragment wystawy
 fot. Grzegorz Mart, dzięki uprzejmości Cricoteki w Krakowie

Robert Kuśmirowski często przywołuje przeszłość. Odtwarzanie śladów kultury materialnej stało się dla niego sposobem na podejmowanie tematu przemijalności i śmierci. Jednak Kuśmirowski mówi także o innym procesie: umiejscowieniu przeszłości w przyszłości.

w większości dotąd niepokazywane obiekty. Co więcej, nie wyeksponowali ich zgodnie z chronologią powstawania. Ważnym elementem *Widm* jest rampa dla zwiedzających – sam Kantor myślał o przedstawieniu, w którym aktorzy, niczym na modowym wybiegu, mieli być obserwowani przez obiekty teatralne. Na wystawie zwiedzający są „obserwowani” przez eksponaty.

Na *Widmach* panuje półmrok. Widzowie muszą poruszać się w tej przestrzeni z wielką ostrożnością. Na *Wpół do jutra* dominuje jasność. Jakby była negatywowym odbiciem kantorowskiej ekspozycji. Na *Widmach* zebrano obiekty – pozostałości po przedstawieniach teatralnych. Ekspozycja Kuśmirowskiego oraz zgromadzone na niej dzieła

stały się częścią działań na otwarciu wystawy. Sam artysta siedział w otworze cysterny i udawał czołgistę. W ożywionych pokojach-dioramach znaleźli się Daniel Zagórski i Andrzej Dudek-Dürer. Zagórski w białym stroju siedział przy komputerze, w tle słychać było muzykę, a na ekranie pojawiały się jego animacje. Dudek-Dürer w drugim pokoju oddawał się medytacji. Z kolei Bartłomiej Jarmoliński spacerował po galerii w stroju przywołującym na myśl rysunki Toma of Finland. Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz, ubrany niczym postać z przedstawień Cricot 2 – w czarnym garniturze, białej koszuli i krawacie – został wwieziony na skrzyni, która służyła do przewożenia obiektów Cricoteki. Stał w pozycji z *Rozstrzełań* Andrzeja Wróblewskiego: powykręcany niczym przeszyty kulami. Potem zaczął rozcinać ubranie nożyczkami. Wreszcie został nago. W szpilkach, pooklejany szeroką taśmą klejącą,

ze światełkami choinkowymi przytwierdzonymi do ciała. Po otwarciu wystawy pozostałości akcji – skrzynia, ścinki ubrań – stały się kolejnym eksponowanym obiektem.

Wpół do jutra pokazuje Roberta Kuśmirowskiego, jakiego dobrze znamy, ale też pozwala zobaczyć inne, nowe czy rzadziej dostrzegane, wątki jego twórczości. Sama wystawa jest, jak podkreśla artysta, refleksją nad czasem i schyłkiem w sztuce. Stawia pytania o materialny status obiektów artystycznych i jego zmianę wraz z upływem czasu, czego dobrym przykładem są przedmioty i kostiumy z Kantorowskich spektakli, które coraz częściej są wystawiane jako autonomiczne dzieła. *Wpół do jutra* to także efekt namysłu Kuśmirowskiego nad obecnością artysty w dziele oraz jego autorstwem, a także wystawa potraktowana jako przestrzeń artystycznego współdziałania. To zresztą kolejna ekspozycja, do której Kuśmirowski zaprosił innych artystów. W wystawie-instalacji performatywnej *S/PACE/S* w Galerii XX1 w Warszawie (18 lutego – 15 czerwca 2021) współpracował z Szymonem Popielcem i Mariuszem Tarkawianem. Na wspomnianej *Fotomorganie* znalazły się z kolei między innymi prace Weroniki Gęsickiej, Kobasa Laksy, Ireny Nawrot i Karola Palczaka.

Jednak wystawa w Cricotece dotyczy przede wszystkim czasu. Jeśli *Widma* są poświęcone pamięci i traumom przeszłości, o których Tadeusz Kantor opowiadał w swych przedstawieniach, to *Wpół do jutra* stawia pytania o czas współczesny. Koncentruje się na indywidualnych lękach i życiu w stanie kryzysów: klimatycznego, politycznego i ekonomicznego. O sytuacji, w której – jak pisze Kamil Kuitkowski, przywołując tytuł piosenki nagranej w 2008 roku przez Madonnę we współpracy z Justinem Timberlake’em i Timbalandem – zostały nam cztery minuty na uratowanie świata.

Robert Kuśmirowski często przywołuje przeszłość. Odtwarzanie śladów kultury materialnej stało się dla niego sposobem na podejmowanie tematu przemijalności i śmierci. Nieprzypadkowo to jego twórczość jest często przywoływana jako jeden z przykładów zwrotu ku przeszłości, jaki miał miejsce w polskiej sztuce ostatnich dekad. Jednak Kuśmirowski mówi także o innym procesie: umiejscowieniu przeszłości w przyszłości.

Wpół do jutra obrazuje sytuację, w której nie mamy pewności, czy nie zostaliśmy aby zatrzęsnięci w – jak pisze artysta – poczekalni „jakiegoś «pomiejdzy wczoraj a jutro», w wiecznym przedsionku”. Jednocześnie sam Kuśmirowski przyznaje się do fascynacji trzema okresami z przeszłości. Pierwszym są lata 40. XIX wieku, czas nowych wynalazków, między innymi fotografii. Drugim – pierwsze lata XX stulecia, okres szybkiego uprzemysłowienia,

początków masowej produkcji i konsumpcji. Trzecim – lata 50. i 60. XX wieku, czasy zimnej wojny, nowych wynalazków technologicznych, ale i, na przykład, rozwoju dizajnu. To ten okres w znacznej mierze do dziś definiuje naszą rzeczywistość.

Wszystkie te okresy wiążą się z ideą postępu. Największy paradoks polega więc być może na tym, że kreowane przez Kuśmirowskiego wizje przyszłości mogą zostać odczytane jako świadectwa zwątpienia w dalszą możliwość postępu. Są – co dobrze unaocznia wystawa w Cricotece – nostalgicznymi powrotami do minionego czasu, prezentacją jego resztek, ruin. Pokazują regres utopijnego myślenia o lepszym jutrze, który ujawnia się poprzez nieustanne powracanie do przeszłości; do świata dawnych idei i kultury. I jednocześnie ukazuje wiarę w to, że – jak pisał Zygmunt Bauman – powrót do przeszłości jest nie tylko realny, ale może być też dobrą odpowiedzią na obecne kryzysy i permanentną płynność zglobalizowanej rzeczywistości. To uporczywe powracanie do przeszłości stanowi zobrazowanie Baumanowskiej retrotopii, czyli wizji przyszłości osadzonej „w utraczonej/skradzonej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości”.

Piotr Kosiewski

Niewidoczne. Historie warszawskich służących

Muzeum Warszawy
18 listopada 2021 – 20 marca 2022
kuratorka: Zofia Rojek

Z historycznego punktu widzenia zawołanie o byciu wnuczem czarownic, których nie zdołano spalić, jest umiarkowanie trafne. Najnowsza wystawa w Muzeum Warszawy, *Niewidoczne. Historie warszawskich służących*, która wydobywa historię kulis mieszczańskiego salonu, wspartego na barkach kobiet z dusznych służbówek i lichych antresolek kuchennych, jest kolejną okazją do podmienienia losu mitycznych czarownic na doświadczenie dużo bliższe naszym realiom. Statystycznie rzecz ujmując, jesteśmy raczej wnuczętami służących, których nie zdołano zagłodzić, niż pań domu niechętnie udzielających wychodnego wszystkim Andziom. A co dopiero – czarownic.

W polskich instytucjach kultury, a przynajmniej tych, które jeszcze nie zwinęły żagli z kursu wrażliwości na współczesną humanistykę, ziarno zasiane przez ludową historię i herstorię zdaje się cierpliwie wzrastać. Zapoczątkowana przed kilku laty debata nad dziedzictwem II RP, która celuje w historię inną niż nostalgia za ułańską fantazją i figlami w Małej Ziemiańskiej, zwróciła uwagę na wybiórczość oficjalnej narracji. Wraz z publikacjami i wystawami poświęconymi kulturze wizualnej, mieszkalnictwu i problematyce społecznej okresu międzywojnia w monolocie „Paryża Północy” pojawiły się rysy, wobec których kolejne cyfrowe fantazje na temat „prawdziwego splendoru Warszawy” pełnią rolę wystawnej wioski potiomkinowskiej. Filip Springer na kartach *13 pięter* (2015) opisywał kontrast między blichtrzem przedwojennej Marszałkowskiej a bródnowskimi ziemiankami i morowym powietrzem kamienicznych „studni”, a Joanna Kuciel-Frydryszak w *Służących do wszystkiego* (2018) zarysowywała rozmiary kobiecego „białego niewolnictwa” przełomu XIX i XX wieku na ziemiach polskich.

Historia służących i popychadeł krzątających się po warszawskich salonach z froterkami i ścierkami, stała się kanwą wystawy Zofii Rojek w Muzeum Warszawy. Tytułowe „niewidoczne” objawiają się poprzez narzędzia swej pracy i przedmioty troski – obok węglarek, koszyków i kraciastych chust, historia opowiadana jest przez wypucowane karafki, kalessony pana i buciki pani. Dla Muzeum Warszawy – od lat celującego w „myślenie poprzez rzeczy” (i to rzeczy lokalne,

warszawskie), silnie zakorzenionym w posthusserlowskiej teorii aktora-sieci Brunona Latoura i ontologii relacyjnej – przedmioty naprowadzają na pytania o tworzenie się relacji pomiędzy podmiotami, a w konsekwencji – o ich wzajemną dynamikę i samą materialność rzeczywistości. Nic dziwnego, że te teoretyczne założenia w *Niewidocznych...* się potwierdzają, zwłaszcza jeżeli do ekspozycji sprzętów domowych, dokumentów i galanterii stołowej dołożyć sam niepewny status pomocy domowej jako podmiotu. W ówczesnych narracjach służące postrzegano wszak jako trybik w maszynie mieszczańskiego domu bądź – jak zatytułowana jest jedna z sal wystawieniowych – ornament. Andrzej W. Nowak, próbując opisać koncepcję Latoura, notuje w *Wyobraźni ontologicznej*, że teoria aktora-sieci jest ćwiczeniem wyobraźni, powołującym do życia „świat przed uruchomieniem procesu splątania/stabilizowania” relacji pomiędzy podmiotami i przedmiotami, które przyjmujemy jako oczywiste. Jeżeli założeniem strategii odzyskiwania całej historii – to jest i ludowej, i kobiecej, i społecznej – jest uwidacznianie aktorów, którzy „nie wytworzyli sieci zdolnej ustrukturyzować rzeczywistość” na tyle, aby była to narracja widoczna, to zwrot ku rzeczom (zarówno aktorom nieludzkim, jak i osobom uprzedmiotowionym) wydaje się być jak najbardziej uzasadnionym posunięciem. Mówiąc inaczej – należy wydobyć ornament jako równoprawny podmiot kształtujący rzeczywistość; jako immanentną część opowieści o międzywojennej Warszawie.

Niewątpliwym atutem wystawy, zwracającej się ku rzeczom, jest architektura, która wydziela strefy widzialności służących – kształtowana zarówno przez zasłony, jak i łuki ze sklejek, które szatkują mieszczański dom na symboliczne strefy. W części ekspozycji, która mówi o warunkach pracy pomocy domowych, umiejętnie został rozegrany kontekst kulis domostw. Ściana ze srebrami i karafkami stanowi tu parawan, za którym rozgrywa się prawdziwe życie, gwarantujące funkcjonowanie ogniska domowego. *Niewidoczne...* to jedna z wystaw, która ciekawie wykorzystuje trudne warunki wystawiennicze – stwarza wrażenie ciasnoty, w kątach i załomach ścianek umieszcza kluczowe przedmioty, wokół których zawiązywały się relacje pomiędzy panującymi a sprzątającymi. Co ważne, dzieje się to za pomocą sugestii, a nie rekonstrukcji – pokusy, której ulega część muzeów eksponujących zbiory etnograficzne (ze zmiennym szczęściem dla jakości wystaw). Sam zabieg przemieszania historycznych przedmiotów z nienaturalnie eksponowanymi dziełami sztuki (i to raczej przedwojennymi) jest udany, podobnie jak dobrym posunięciem jest umieszczenie na wystawie wizerunku anonimowej kobiety na spacerze z państwem i ich dzieckiem, powiększonego do



Aleksander Mirniski. Uczestniczki pochodu plenwoszmajowego w 1936 roku, dzięki uprzejmości Muzeum Warszawy

rozmiarów ściany. Łuk ścianki, sugerujący, że kryje się za nim przestrzeń kuchenna, dzieli to zdjęcie na dwie części: zmęczoną „niewidoczną” zerkającą na dziecko i swobodnie rozpromienionych państwa, których osoba zwiedzająca dostrzega dopiero po wychyleniu się zza parawanu.

Wielowątkowość opowieści snutej przez Rojek ujawnia się także w sali podzielonej na sferę kobiecą i męską, dzięki której historia o niewolnictwie w białym fartuszkach staje się czymś więcej niż tylko historią o ucisku klasy pracującej. Wątek feministyczny, jakim wystawa jest słusznie podszyta, objawia się właśnie w tej przestrzeni. Historia o emancypacji kobiet z klasy panującej, korzystających z życia i odziewających się od prowadzenia domu, styka się tu z realiami służących do wszystkiego, pracujących po kilkanaście godzin dziennie. Na ten aspekt zwracała uwagę także Kuciel-Frydryszak, opisując w swojej książce między innymi lifestylewą hipokryzję domu najmłodszych Kosakówien, gdzie deklarowany feminizm i prospołeczność nie miały przełożenia na to, kto gotował obiady i froterował podłogi. Przestrzeń poświęcona męskiemu doświadczeniu, symbolicznie rozpięciem pomiędzy laską studencką, kalessonami jaśniepana a różowym stanikiem, wskazuje też na splot pracy służących z przymusową pracą seksualną. Na przekór zromantyzowanym mezaliansom z sanacyjnymi romansidami to gorzka historia o gwałtach „w ramach obowiązku” wobec pracodawcy, których znaczna część kończyła się dzieciobójstwem lub prostytucją, bowiem na eksces w postaci służącej z dzieckiem mało kto chciał przystać. Wątek służącej jako bezosobowego ornamentu w wizerunku nowoczesnego domu powraca w licznych na ekspozycji reprodukcjach z prasy kobiecej, gdzie kobieca solidarność znów rozbija się o kwestie klasowe.

W sali podsumowującej historyczny, przedwojenny obraz realiów życia pomocy domowych przedstawiono dwa sposoby nadawania im podmiotowości: dodanie do katalogu ich cech moralności lub świadomości klasowej. Przestrzeń, w której zestawiono ze sobą wizerunek patronki służących, św. Zyty, i fotografie dokumentujące pochody pierwszomajowe pod sztandarem PPS-u, to raczej gorzki obraz kapitulacji świeckich prób zabezpieczenia interesu pracujących kobiet wobec religijnego szantażu. Na niewesołą ironię losu zakrawa fakt, że katolickie kuchty i mamki modlą się o wstawiennictwo do świętej, traktowanej wyjątkowo podle przez swoich chlebobadawców. Proszą o cierpliwość, która zjednać ma im przychylność panów na ziemi, jak i w niebie.

W tym miejscu narracja się urywa – wybuch II wojna światowa, która uciną kwestię oficjalnej relacji państwo – służąca. Wystawę więc sala, w której komponent artystyczny jest najsilniejszy.

Niewidoczne. Historie warszawskich służących, widok wystawy
fot. Tomasz Kaczor, dzięki uprzejmości Muzeum Warszawy



Przeskakujemy w niej do współczesności, w której hasło „wypowiadamy wam służbę” wybrzmiało (choć zdecydowanie zbyt cicho) w trakcie zeszłozimowego sezonu strajkowego. Zdaję sobie sprawę, że powojenny rozdział niewidocznej pracy kobiet (zarówno wynikającej ze stosunku pracy, jak i tej, która związana jest z kobiecą socjalizacją i pozorną emancypacją) to temat, który zasługuje na rozwinięcie na osobnej wystawie, z pewnością znacznie obszerniejszej niż ta prezentująca przedwojenne losy służących. Jednak sprowadzenie skomplikowanej rzeczywistości, jaka nastąpiła po 1945 roku, do przestrzeni, w której sztuka ma reprezentować całą złożoną sytuację przeszło półwiecza, jest zabiegiem, który osłabia wymowę wystawy (choć okres powojenny został wnikliwiej opisany w towarzyszącej jej publikacji). Co więcej, taki zabieg separuje odbiorczynię od współczesnego oblicza kobiecej pracy – całej rzeszy kobiet, które migrują na Zachód w roli opiekunek; baby-sitterek rozpoczynających pracę zarobkową już jako nastolatki; agencji pośrednictwa pracy, które nierządkiem nie są tym, czym się wydają, czy wreszcie – licznych kobiet z zachodniej granicy, które myją okna stołecznej wyższej klasie średniej.

oraz ich reprezentacje (dokumentacja performansu i obiekt Marii Pinińskiej-Bereś, dzieła Marty Nadolle, Jadwigi Sawickiej i innych) – a więc doświadczenia sublimowane poprzez sztukę. Ciekawie działa praca wideo Katarzyny Swinarskiej (*Niewinne kolonie*, prezentowana na Warsaw Gallery Weekend 2020 w galerii lokal_30), w której artystka na potrzeby realizacji zamienia się rolami z Olgą Kachurovską, opiekunką swojej babki. Tyle że wpisana w wideo karnawalizacja bez szerszego kontekstu całego cyklu, jakim są *Niewinne kolonie*, wygląda dość ponuro – Swinarska pomimo stroju służącej dominuje nad Kachurovską, która występuje tu w podwójnej roli: mamki (na potrzeby wideo) i pracownicy (w realu). Właściwie jedynym konkretem wydaje się cykl fotografii Elżbiety Jabłońskiej, ukazujący artystkę przy pracach kuchennych. Jabłońska nie staje się służącą na potrzeby zdjęć. Po prostu wykonuje swoje obowiązki, a sztuka „robi się” mimochodem.

Pozostaje pytanie: czy można by tę niezręczność – wprowadzoną poprzez sztukę – jakoś obejść? Według mnie istnieje kilka możliwych rozwiązań tego problemu. Z jednej strony wydaje się, że rozbitcie podziału na reprezentację historyczną i sztukę współczesną zadziałałoby na korzyść ekspozycji. Gdyby pomiędzy przejmującymi przedmiotami z przeszłości rozproszyć część z tych, które zgrupowano w ostatniej sali, z powodzeniem można by skończyć narrację właśnie w 1939 roku, zadając otwarte pytanie o stan współczesny, silnie naznaczony rzeczywistością PRL-u. Z drugiej strony mam wrażenie, że lepiej byłoby włączyć w wystawę nieco inne prace. Na przykład, nawiązujące do *Manifestu sztuki opieki* Mierle Ukeles, *Rosa Rotes Städtchen* Aleki Polisa czy *Pomogę jak mogę* Martyny Modzelewskiej, w których karnawalizacja czynności wykonywanych przez artystki nie zgrzyta tak bardzo, bowiem łagodzi ją wątek prekarności. Na czym właściwie polega problem z zamianą ról, pokazują doskonale popularne w ostatnim czasie fabuły, takie jak *Parasite* (reż. Joon-ho Bong, 2019) czy *Maid* (reż. Molly Smith Metzler, 2021), w których służący i służące wcielają się w „nieswoje” role ściągając na siebie nieszczęścia, mityczną karę za klasowe oszustwo. Z trzeciej strony natomiast – można by postawić na kontynuację pierwotnej narracji i pozwolić, by powojenna historia także została opowiedziana przez rzeczy.

Na *Niewidocznych...* sztuka staje się nieintencjonalnie problematyczna, gdyż posługuje się półśrodkami i aluzjami w obliczu obiektów, które emanują oskarżeniem. To pacyfikacja w stylu koszmarnego zakończenia happy endem *My Fair Lady*, zupełnie ignorującego intencje pierwowzoru Bernarda Shawa. Historie „niewidocznych” – to jest: historie takiej wagi – mają to do siebie, że zagłaskanie ich szczęśliwymi zakończeniami działa przeciwskutecznie.

Aleksy Wójtowicz

Istotnie, współcześnie kwestie „niewidocznych” mają aspekt postkolonialny i późnokapitalistyczny, co komplikuje sprawę włączenia tego wątku do wystawy. Jednakże rezygnacja ze zorientowanej na przedmioty strategii w tej jej części – i to części tak istotnej, bo wieńczącej całość ekspozycji – stawia pytanie o gotowość do refleksji, której historyczne tło ma być wyzwolicielem.

Chciałbym wierzyć, że sztuka miewa zdolność do stawiania pod ścianą uprzywilejowanych, które ochoczo kiwają ze smutkiem głowami, rozważając historyczny trud wnoszenia węgla na trzecie piętro – jednak obawiam się, że to raczej myślenie życzeniowe. W odróżnieniu od sensualnej reszty wystawy, komponent artystyczny wieńczący całość nie opiera się na przedmiotach w całej ich gnuśnej materialności. W arkadach blend zgrupowana zostaje trójca przeskalowanych obiektów-fantomów autorstwa Weroniki Gęsickej, przedstawiane są raczej aluzje do prac domowych

ANETA GRZESZYKOWSKA, ALEKSANDRA KUBIAK, JOANNA RAJKOWSKA

Działanie na żywo

Galeria Labirynt, Lublin
3 grudnia 2021 – 30 stycznia 2022
kuratorka: Magdalena Linkowska

Nie ukrywam, że czekałam na wystawę typu traumy rodzinne w sztuce. Odkąd w galerii TRAF0 zobaczyłam film Honoraty Martin, w którym artystka zwraca na siebie kamerę, pije piwo i prowadzi monolog do zmarłej matki, zaczęłam wyjmować z różnych wystaw prace o tej tematyce i w głowie składać je w odrębną ekspozycję. Taka wystawa mogłaby grać na lękach, które nosi w sobie każda osoba oglądająca. „Kiedy mama żyła (to znaczy przez całe moje dotychczasowe życie), tkwiłam w neurozie ze strachu przed jej utratą” – napisał Roland Barthes w *Dzienniku żałobnym*; „Od kiedy pamiętam, bałam się, że [matka] umrze” – pisała Mira Marcinów w *Bezmatku*. Ten lęk, jeśli jest uświadomiony, staje się twórczo interesujący – wymaga nieustannej pielęgnacji i uwagi, „oswajania, tresowania” (jak w pracy Jadwigi Sawickiej), a w końcu – znalezienia ujęcia. Rozbroić da się go

dopiero w momencie pożegnania; i wtedy nadchodzi finał lęku – wstydliva ulga. „Matka była źródłem mojej największej przyjemności. I moich największych przykrości” – pisze jeszcze Marcinów.

Jest coś pociągającego w ujawnianiu rodzinnych dramatów, ich publicznym przeżywaniu, pozwalaniu sobie na materializowanie tego, co wychodzi ze środka. Dlatego wystawa *Działanie na żywo* w Galerii Labirynt, która próbuje mierzyć się z tymi zagadnieniami, jest w pewnym sensie brawurowa i naiwna równocześnie. Zbiera opowieści trzech artystek – Anety Grzeszykowskiej, Aleksandry Kubiak i Joanny Rajkowskiej. W ich pracach nie ma na szczęście patosu i bezsensownego ekshibicjonizmu, który w sztuce często określa się modnym mianem „działań intymistycznych”. Każda z prac pokazanych na wystawie ma inny ciężar: od grubego kalibru pracy Kubiak, przez prawie badawcze próby Grzeszykowskiej, do racjonalizowania u Rajkowskiej. To, co łączy te prace, to próba analizy relacji ja – rodzic i sytuacji

Jest coś pociągającego w ujawnianiu rodzinnych dramatów, ich publicznym przeżywaniu, pozwalaniu sobie na materializowanie tego, co wychodzi ze środka. Dlatego wystawa *Działanie na żywo* w Galerii Labirynt jest w pewnym sensie brawurowa i naiwna równocześnie.

ja-jako-rodzic. Marcinów w *Bezmatku* objawia prawdę prostą, choć znaczącą: póki jej matka żyła, była córką, zaś w momencie śmierci matki utraciła tę tożsamość. Artystki na wystawie próbują te części tożsamości odtworzyć – jak w przypadku Kubiak – albo zapamiętać lub ocalić od zapomnienia – jak u Grzeszykowskiej i Rajkowskiej. Monika Powalisz, komentując wystawę Grzeszykowskiej *Mama* w galerii Raster, gdzie artystka pokazała projekt obecny też w Labiryncie, napisała na łamach „Szumu”, że ładunek tego działania może zrozumieć wyłącznie matka. Niejako świadomie wyłączyła więc osoby bezdziejne z możliwości jego pełnego odbioru. Sama jestem córką zmarłych rodziców, osieroconą dwa razy w dość kluczowych momentach wchodzenia w dorosłość, więc kusi mnie, by napisać, że w przypadku *Działania na żywo* to w końcu ja jestem predestynowana do zrozumienia konceptu kuratorki i bezdyskusyjnej oceny wystawy.

Szkoda, że wystawa sprowadza się do doświadczeń artystek; pole poszukiwań też zresztą mogłoby być szersze (dlaczego by nie pokazać fantastycznej pracy *Grób dla mamy* Irminy Rusickiej?), nawet jeśli kuratorka chciała eksplorować traumy przez pryzmat doświadczenia bycia kobietą. Wystawę otwiera wspomniany cykl fotografii Grzeszykowskiej. Pracę nad *Mamą* artystka rozpoczęła, obserwując swoją córkę, Franciszkę, która zaczęła wchodzić w interakcje z lalką-matką, figurą, którą artystka przygotowała na wystawę *Halina i Frankenstein* w PGS w Sopocie. Interakcje między córką a lalką-matką nie różnią się bardzo od tych, które wykonuje się z plastikową zabawką: malowanie, wkładanie w usta papierosa. Najmocniej działa tu wiedza, że obiekt z fotografii jest martwy. Fotografia, ale też film-dokument to media żałobne, więc pewnie dlatego cała wystawa – zahaczająca także o temat straty, redefiniowania swojej podmiotowości w konfrontacji z bliskim – bazuje właśnie na nich. Od Susan Sontag i przywołanego na początku Barthes’a dowiedzieliśmy się już dawno, że patrzeniu na ciało uwiecznione na fotografii może towarzyszyć podobne odczucie, co oglądaniu zwłok. Sięganie po to medium w sztuce, by prowadzić prywatne narracje, często opisujące doświadczenie straty, wydaje się intuicyjne (choć nie jest tak zawsze, co udowadnia Rajkowska obiektami w poświęconej ojcu serii *Złoto, Srebro, Mosiądz*). Grzeszykowska jest jedną z tych

artystek (obok między innymi Dominiki Olszowy), które śmiercią zdają się zwyczajnie ciekawić i wciąż powracają do tego tematu w swojej sztuce. Wystarczy przypomnieć sobie, jak brawurowo Grzeszykowska ograła ten temat na wystawie *Śmierć i dziewczyna* w Zachęcie z 2013 roku. Cykl *Mama* można postrzegać jako konfrontowanie dziecka z traumą, choć z mojej perspektywy wydaje się on też rejestracją momentu, w którym dziecko zaczyna uświadamiać sobie, że istnienie rodzica warunkuje jego własne istnienie. Jest to więc gra, zabawa, której przebieg artystka przedstawia po to, by zbadać reakcje oglądających. Teraz już rozumiem to stare powiedzenie, że fotograf kradnie wizerunki. Po śmierci mojej matki nie zachowałam żadnych jej fotografii. Sądziłam, że wizerunki też powinny zostać w jakiś sposób unicestwione, ponieważ ich obecność mogłaby przedłużać proces żałoby. Na wystawie nie doświadczamy jednak nie-obecności, ale intensywnej nad-obecności. Ekspozycja jest na szczęście kameralna; gdyby wystawa była większa, dla osób bardziej wrażliwych na podjętą tematykę mogłaby się okazać torturą, nieświadomie inicjowaną przez artystki.

A te sięgają po narzędzia do wytwarzania alternatywnych rzeczywistości, aby w ten sposób oszukać pamięć. „Gdybym tylko mogła dotykać mojego ojca, nie zrobiłabym tej pracy” – pisze Joanna Rajkowska o projekcie *Mój ojciec nigdy mnie tak nie dotykał*. Wyświetlony na wprost wejścia film konfrontuje widza z obrazem dwóch twarzy i dłoni, które błądzą po policzkach, ustach i czołach postaci. Ojciec Rajkowskiej po przeżyciu Auschwitz zupełnie inaczej waży emocje i doświadczenia. Jedenastominutowe wideo, przedstawiające wyłącznie dotyk, jest przejmującym obrazem gestu, którego odtworzenie ma wypełnić poczucie braku. Odtwarzany w pętli obraz sprawia, że dotyk nigdy się nie kończy.

Radykalnie inne doświadczenie, choć przy użyciu podobnych narzędzi, przedstawia praca Aleksandry Kubiak. Prezentacja jej prac, mniej oczywistych w kontekście podjętej tematyki niż realizacje Grzeszykowskiej i Rajkowskiej, jest najmocniejszym punktem ekspozycji. Kubiak po rozwiązaniu się grupy Sędzia Główny jest słabiej obecna w obiegu artystycznym, więc włączenie jej pracy do wystawy to dodatkowa wartość. Praca Kubiak jest mniej artystyczna, a bardziej reporterska, gdyż artystka, jako osoba doświadczona syndromem DDA, udziela



Po lewej: Joanna Rajkowska, *Mój ojciec nigdy mnie tak nie dotykał*, 2014, wideo, 11'; po prawej: Aleksandra Kubiak, *Żyć, głuptasie*, 2019, wideo, 30'; fot. Wojciech Pacewicz, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie



Joanna Rajkowska, *Urodzona w Berlinie*, 2012, projekt-biografia, wideo, 20', fot. Wojciech Pacewicz, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie

sobie głosu poprzez sztukę. Artystki i artyści są osobami dość uprzywilejowanymi, bowiem mają narzędzia do przepracowywania własnych traum. Mogą wytwarzać wspomnienia sytuacji, które się nie wydarzyły, albo sprawdzać, na ile to, co zapamiętane, jest echem faktycznego przeżycia, a na ile swobodną kreacją pamięci. W Labiryncie nie odniosłam wrażenia, że dzięki tym działaniom mogę nakarmić swoją żalobę, ale raczej, że nie jestem w niej sama. W tym sensie stawką ekspozycji była faktyczna konfrontacja osoby oglądającej nie tylko z tym, co przeżyły artystki, ale z samą możliwością przeżywania. To daje otuchę, choć narzędzia, jakimi posługują się artystki (na przykład Kubiak), są brutalne. Dwa filmy: *Żyj, głuptionsie* i *Śliczna jesteś, lalczko*, wyświetlone na przeciwległych ekranach, zwracają uwagę widza pomiędzy dwoma obrazami.

Dzięki temu może on przechodzić od historii matki do opowieści o ojcu. Artystka, aby dotrzeć do zmarłych rodziców, zastępuje ich obecność na wideo kolejno obecnością aktorki, Elżbiety Lisowskiej-Kopeć, i postacią kukielki, która odgrywa rolę matki artystki. Sama figura przeniesienia jest tak stara jak psychoanaliza i tak samo wiarygodna. Co nie znaczy, że nie należy traktować jej poważnie jako narzędzia artystycznego. Wykorzystanie obiektu-lalki przez Grzeszykowską i obiektu-kukły przez Kubiak to dość narcystyczne strategie. Mimo to filmy Kubiak są przejmujące do granic; można wczuć się w nie jak w powieść kryminalną. Kiedy Kubiak, patrząc na pierścionek, mówi do matki-aktorki: „Pomyślałam, że będzie moim amuletem, ochroni mnie przed tobą”, wyraża lęk, który odczuwa każdy na myśl o tym, że może upodobnić

się do rodziców albo powtarzać scenariusze ich życia. Kiedy artystka mówi do aktorki: „w życiu nie przypatruję się mojej mamie aż tak”, ujawnia cel zadania, które sobie postawiła, czyli próbę poznania matki. Dzieli się z odbiorcą poczuciem winy, precyzyjnie przygotowuje aktorkę do roli, lepi pierogi, uczy ją palić papierosy – gesty te mają w sobie coś z procesu wychowywania. Wydźwięk pracy *Śliczna jesteś, lalczko* wzmacnia dodatkowo ekspozycja w dużej sali, bez scenograficznego zabezpieczenia, jakim byłoby umieszczenie jej w ciemnym kwadracie. Otwarta, jasna przestrzeń jest tu prowokacyjna. „Tato, czy ty na pewno nie żyjesz? Czy ja nie mogłam w to uwierzyć i ciągle na ciebie poluję” – mówi Kubiak do lalki-ojca. „Chciałam postawić cię na placu, zwołać ludzi, żeby rzucali w ciebie kamieniami i nazywali mordercą”, „Wiszący biały fiut nad twarzą martwej matki” – za tymi komunikatami kryje się tragedia, która w dużej sali wybrzmiewa jak krzyk. Kiedy widok kukielki, animowanej w przestrzeni mieszkania, zmienia się nagle w nagranie z ojcem, czytającym list do córki napisany w więzieniu, widz uświadamia sobie ogrom ciężaru i odwagi artystki. Jest to nawet egoistycznie oczyszczające.

Od własnych traum na tej wystawie nie ma dokąd uciec. Wizerunki się mnożą, a rodzina wygląda zewsząd. W projekcie Rajkowskiej *Urodzona w Berlinie* uwagę przykuwa obsesja planowania – pisania dziennika, przymusu bezbłędnej rejestracji, notowania prywatnych wspomnień, które mieszają się z oficjalną polityką pamięci. Nie jest to praca tak brutalna, jak realizacja Kubiak, i może dobrze, bo gdyby tak było, wystawa stałaby się mroczna, a to byłoby zbyt proste. Jeśli oglądać wystawę zgodnie z jej narzucającą się choreografią, zaplanowaną przez kuratorkę, *Urodzoną w Berlinie* zobaczymy na końcu. Zabawnie ogląda się dzisiaj serię prac dokumentujących narodziny Róży, córki artystki, dla której na miejsce urodzenia Rajkowska wybrała Berlin, bowiem artystka kompletuje obszerną dokumentację w momencie, kiedy główna bohaterka ma już prawie dziesięć lat. Właśnie dlatego praca wydaje się dziś interesująca; każe zadać pytania o to, jak potoczyło się życie Róży, jak potraktował ją Berlin i czy za kilka lat doczekamy się zaktualizowanej dokumentacji. Aneta Grzeszykowska w rozmowie z Adamem Mazurem dla „Dwutygodnika” powiedziała, że udział jej córki w projekcie *Mama* jest dla niej naturalny, „biorąc pod uwagę, że wszystko dzieje się w rodzinie artystów, gdzie obok stołu i krzeseł stoją hiperrealistyczne rzeźby przedstawiające domowników”. Rajkowska wykonała dość podobny gest, niejako zamrażając moment narodzin córki i włączając go w swoje realizacje. Rodzina jest dla niej również

obiektem artystycznym – ciekawie myśli się w tym kontekście o ustawianiu relacji rodzinnych na co dzień. Artystka znana ze sztuki opartej na partycypacji, w tym przypadku rezygnuje z włączania widza w swoją opowieść; traktuje go jako biernego oglądającego. Mimo to w jej historii chce się wejść głębiej – raczej z przyzwyczajenia niż dzięki ich formie.

Sama wystawa to raczej przegląd postaw niż diagnoza czegośkolwiek. Dla widzów to okazja do zobaczenia znanych już prac w jednym miejscu; dla kuratorki – do pokazania, jak przecinają się ścieżki, którymi podążają artystki sięgające po to, co prywatne, i czyniące je publicznym. Z Galerii Labirynt wyszłam z niedosytem; w poczuciu, że pewne wątki zasygnalizowano, ale ograniczenie ekspozycji do prac trzech artystek nie pozwoliło na ich rozwinięcie. Jakby ktoś puścił mi trailer do wystawy, której naprawdę oczekiwałam.

Anna Pajęcka

ANNA HULAČOVÁ, Alienbees, save us, please!

Galeria Arsenał, Białystok
19 listopada 2021 – 10 stycznia 2022
kuratorka: Katarzyna Różniak

Anna Hulačová zdaje się kochać skrajności. Mówiąc o jej pracach, można skompilować długą litanie historycznych i estetycznych referencji, jednak rdzeniem ich wszystkich są właśnie nieoczekiwane syntezy – przeszłość miesza się tu z przyszłością, a nastroje dystopijne z utopijnymi wizjami, nie osuwając się przy tym ani w retrofuturystyczną nostalgię, ani beznadziejny katastrofizm, ani naiwny optymizm. Pierwsza w Polsce wystawa czeskiej rzeźbiarki, kuratorowana przez Katarzynę Różniak w białostockiej Galerii Arsenał, odmalowuje tę złożoność poprzez ledwie kilkanaście prac zgromadzonych w dwóch niewielkich salach galerii. Wypełniony odlanymi z chropawego betonu uproszczonymi ludzkimi figurami, przeskalowanymi mikroorganizmami i tytułowymi kosmicznymi pszczołami, świat Hulačovej zanurzony jest w historii komunistycznej Czechosłowacji, a jednocześnie czerpie garściami z kultury lat 90., w których artystka dorastała, i nie rezygnuje z odniesień do najbardziej współczesnych problemów.

Alienbees, save us, please! to opowieść o świecie zmierzającym, jak wszystkie znaki na niebie i zdegradowanej ziemi wskazują, ku nieodległemu końcowi, snuta z perspektywy wsi na rubieżach Pragi. Wiejska perspektywa jest tu podwójnie istotna. Hulačová dorastała na czeskiej wsi w okresie gwałtownych społecznych przeobrażeń pozamiejskiego krajobrazu – kolejnych po erze powojennej kolektywizacji. Jako dorosła osoba, artystka, powróciła natomiast na wieś na stałe. Tego rodzaju historie znamy dobrze z rodzimego podwórka – tę samą mniej więcej drogę przeszli Daniel Rycharski i Krzysztof Maniak, podobnie jak Hulačová czyniący ze wsi nie tylko miejsce pracy, ale i tematyczne ramy swojej sztuki. Jednak modele ich pracy różnią się nieco od tego, co robi czeska artystka. Maniak, jako spadkobierca klasyków land artu, to modelowy samotnik, podobnie jak Robert Smithson i Richard Long oddający się przede wszystkim spacerom w pojedynkę. Praktyka Rycharskiego jest wprawdzie znacznie bardziej zorientowana na społeczność, ale i tak to twórca *Strachów* pozostaje jej animatorem grającym pierwsze skrzypce. Hulačová natomiast nie tylko odnosi się w swoich rzeźbach do wątku kolektywizacji czzechosłowackiego rolnictwa, ale i sama pracuje nierzadko w kolektywnym modelu, we współpracy z lokalną społecznością, przede wszystkim członkami i członkiniami własnej rodziny – w powstawaniu wielu jej prac zaangażowani byli brat, ojciec, mąż i ciotka artystki. Działa również jako lokalna aktywistka, zaangażowana między innymi w działania przeciwko wykorzystaniu glifosatu – związku chemicznego obecnego w niektórych pestycydach. Tego jednak dowiemy się wyłącznie

z tekstów na jej temat, a nie samych prac. Innymi słowy, postawa Hulačovej to przeciwieństwo artywizmu – skłonna do zacierania pojęciowych granic artystka stawia wyraźną linię rozdzielającą sztukę od aktywizmu, choć oba obszary pozostają dla niej istotne.

Wielość historycznych porządków, w których zanurzona jest sztuka Hulačovej, ujawnia się również w warstwie formalnej. Na białostockiej wystawie znalazły się wyłącznie prace wykonane z betonu – podstawowego dziś materiału w repertuarze rzeźbiarki, która okazjonalnie, zwłaszcza we wcześniejszych realizacjach, sięgała też po drewno czy silikonowe odlewy. Ich forma, a nierzadko również ikonografia, nasuwa skojarzenia między innymi ze sztuką pochodzącą z czasów, kiedy dokonywała się industrializacja czzechosłowackiego rolnictwa, czyli socrealizmu. Nie jest to jednak socrealizm w wydaniu najbardziej oczywistym, co więcej – jest zupełnie niemonumentalny. Rzeźby czeskiej artystki przypominają raczej drobne figury z dekoracji architektonicznych powojennych kamienic niż potężne postaci Wiery Muchiny czy te z warszawskiego MDM-u albo Pałacu Kultury i Nauki. Bardziej niż z krzepkimi figurami hutników i traktorzystek kojarzą się przy tym z ikonografią sowiecką z okresu wyścigu kosmicznego, przedstawieniami radzieckich kosmonautów, w których pęd ku podbojowi przestrzeni pozaziemskiej pod czerwonym sztandarem nierzadko ukazywano, przemycając bardziej awangardowe rozwiązania formalne, rodem z kubofuturyzmu czy nawet konstruktywizmu. Podobnie jak postaci robotnic i robotników z ikonografii socrealistycznej, także drobne figury Hulačovej są właściwie pozbawione cech genderowych. Tak jak programowa równość płci w sztuce realizmu socjalistycznego znajdowała odzwierciedlenie w niemal androgynicznych i całkowicie zdesekualizowanych przedstawieniach robotnic (co opisywała Ewa Toniak w *Olbrzymkach*), tak w wizualnym języku Hulačovej równość oznacza zatarcie podziałów między tożsamościami płciowymi, ale i dalej – między tym, co ludzkie i nieludzkie, organiczne i technologiczne.



Anna Hulačová, *Cooperation 4 (Emergency Call)*, 2021, beton, ołówek, farba na płycie metalowej, dzięki uprzejmości artystki i galerii hunt kastner w Pradze, fot. Tynus Szabalski



Anna Hulačová, *Alienbees, save us, please!*, widok wystawy
fot. Tytus Szabelski, dzięki uprzejmości artystki i galerii hunt
kastner w Pradze

Często przywoływanym przez samą Hulačová punktem odniesienia są także dzieła kubisty Otto Gutfreunda; w hybrydycznej naturze prac artystki nietrudno też odnaleźć echa czeskiego surrealizmu, prac Toyen, Františka Janouška, Karel Teigeo czy Jindřicha Heislera. Można się ich dopatrzeć także na poziomie technicznym. Czeski surrealizm, który wyżywał się przede wszystkim w technice kolażu, odżywa w powidokach w pracach, które, choć przestrzenne, także są w pewnym sensie kolażowe. Partie obłych figur Hulačovej bywają tu i ówdzie płaskie, jakby precyzyjne cięcie odkroiło jakiś wystający kawałek twarzy czy kończyny, który zastąpiony zostaje ołówkowym rysunkiem na blasze – geometrycznym, niemal opartowym, choć frotażowo chropawym. Socrealistyczne, surrealistyczne czy kubistyczne odniesienia pojawiają się przy tym u Hulačovej subtelnie, wydestylowane w dość syntetycznej i współczesnej formie, bliskiej operującemu w podobnych rejestrach formalnych współczesnemu malarstwu, na przykład w stylu Marty Smutnej.

Na białostockiej wystawie rzeźby Hulačovej ustawione zostały w gęstej aranżacji na podłodze pokrytej pomarańczową folią, kojarzącą się z plamami ni to miodu, ni to tajemniczej toksycznej substancji. Przestrzeń wypełniają przeskalowane, abstrakcyjne mikroby, organiczne rzeźby przypominające niekiedy, jak *Madonna os*, totemy nieznanymi kultów, wreszcie – postaci ludzi zajętych pracą przy różnorodnych urządzeniach: człowieka obsługującego ogromny silnik, laboranta oglądającego próbkę przez mikroskop czy postać z opalarką, przypominającą fantazyjne pistolety z komiksów sci-fi z lat 60. Wszyscy zajęci są tu swoimi sprawami – każdy pochłonięty jest jakąś czynnością w oderwaniu od reszty, pośród biologiczno-mechanicznego chaosu. Sceneria ta w niczym nie przypomina więc socrealistycznych przedstawień działających jak w zegarku zakładów pracy, a raczej postapokaliptyczno-trybalistyczny świat rodem z *Horizon: Zero Dawn*, który zaludniają mechaniczne quasi-dinozaury, a ludzie na ruinach cywilizacji funkcjonują w grupach zbieraczy-łowców, próbując jakoś się na tych szczątkach umościć.

W mniejszej skali umieszczone zostały figury tytułowych *alienbees* – częściowo antropomorficznych pszczół kosmitów, przypominających większą wersję klasycznych obcych-szaraków z owadnim twistem. Od pozostałych figur odróżniają się też materiałem – beton, z którego zostały wyrzeźbione, nie jest, jak gdzie indziej, jednolicie szary, lecz upstrzony żółtawobrazowymi plamkami, zamiast metalowych blaszek uzupełniają go zaś kawałki jedwabiu. *Alienbees* jako jedyne nie są też zajęte żadną pracą, lecz siedzą swobodnie na stole, muskając podłogę końcami dolnych odnóży i unosząc owadzie ręce w hieratycznym geście. Ten symetryczny, potrójny układ przywodzi na myśl skojarzenia bardzo klasyczne – choćby bizantyjskie ikony, przedstawiające trójcę świętą pod postacią trojga aniołów ugoszczonych przez Abrahama – jak również bliskie Hulačovej ezokonteksty z lat po aksamitnej rewolucji. Przede wszystkim ikonografią Aniołów Nieba – sekty, która narodziła się w latach 90. i spopularyzowała w Czechach i na Słowacji, wierzącej w obcą cywilizację o przyjaznych zamiarach, mającą zabrać godnych tego ludzi do innego wymiaru.



Wypełniony odlanymi z chropawego betonu ludzkimi figurami, przeskalowanymi mikroorganizmami i kosmicznymi pszczołami, świat Hulačovej zanurzony jest w historii komunistycznej Czechosłowacji, a jednocześnie czerpie garściami z kultury lat 90. i nie rezygnuje z odniesień do najbardziej współczesnych problemów.

Anna Hulačová, *Alienbees, save us, please!*, widok wystawy
fot. Tytus Szabelski, dzięki uprzejmości artystki i galerii hunt
kastner w Pradze

Programowe rozdarcie Hulačovej pomiędzy skrajnościami skutkuje też nieczęsto spotykanym ambiwalentnym podejściem do technologii. Czeska rzeźbiarka nie należy do (coraz mniejszego) obozu technooptimistów, wypatrujących przewrotu kopernikańskiego w dziedzinie technologii, który pozwoliłby uporać się z coraz liczniejszymi problemami środowiskowymi, na dodatek beznadziejnie splątanymi i współzależnymi. Równocześnie jednak daleko jej do neohipisierskich klimatów, marzeń o ponownym zjednoczeniu z esencjalizowaną i romantyzowaną naturą, eskapizmu sięgającego po dawne wierzenia, figur czarownic i szamanek, zabaw w tworzenie magicznych amuletów, palenia ziół i przeżywania łączności z wszechświatem, leżąc na kwasie pośrodku lasu. Figury Hulačovej, które w tym obcym postkatastroficznym świecie przetrwały, są z urządzeniami w ich rękach niemal zespolone – technologia ich nie uratowała, ale wydaje się niezbędna do tego, by mogły w ogóle przeżyć. Klimaty ezoteryczne są tu obecne pod inną postacią niż antyindustrialna i antyświeceniowa reakcja – jako echa fascynacji zjawiskami paranormalnymi i teoriami na temat UFO rodem z lat 90. Artystka sięga do wspomnień z tego czasu nie po to, by oddawać się wszechobecnej i coraz bardziej nieznośnej nostalgii za estetyką najntisów, lecz po to, by uchwycić mentalny klimat, w którym dorastała, zaczytując się opowiadaniem sci-fi i emocjonując rzekomo pozostawianymi przez kosmitów kręgami w zbożu. Najważniejsze jednak wydaje się to, co z tego stania Hulačovej w rozkroku między scenariuszami utopijnymi i dystopijnymi oraz wprowadzania klimatów z *Ancient Aliens* w scenografię rolniczych spółdzielni produkcyjnych wynika. Sytuacja ta nie oznacza bowiem obojętnego symetryzmu, pozwala za to ustrzec się perspektywy zasklepionej w poczuciu moralnej wyższości, tak wyraźnej w niektórych narracjach o katastrofie klimatycznej, by przywołać choćby popularny ostatnio film *Don't Look Up*. Czeska rzeźbiarka przyjmuje perspektywę bliską optyce Tamása Kaszásá – porusza się między wszystkimi interesującymi ją planami historycznymi i na ruinach idei; jak poszukiwaczka skarbów na wysypisku śmieci próbuje odnaleźć i ocalić dające nadzieję koncepty. Zarówno te racjonalne, jak i kompletnie marzycielskie.

—
Piotr Policht

Zakon Artium Milites: legenda staje się historią

Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
10 grudnia 2021 – 9 stycznia 2022
koncepcja wystawy: Horacy Muszyński



Grafika przedstawiająca trzy kasty zakonu, druga połowa XVI w., rekonstrukcja cyfrowa wykonana przez Lwa Solowieja, 2021, archiwum Horacego Muszyńskiego dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu

Prawdziwa sztuka zawsze cię oszuka. Przynajmniej tak twierdził Jerzy Koszałka, po trosze drocząc się z Pawłem Jarodzkiem, a przy okazji wyśmiewając po swojemu antyczną triadę Prawda – Piękno – Dobro. W 2018 roku stworzył swoją uchronię, w której alternatywne historie klasycznych dzieł sztuki współczesnej zmateriałizowały się w lalczanych makietach, pretendując do miana prawdopodobnych wersji wydarzeń. Wcale nie trzeba szukać daleko, aby dać wiarę historiom, które wydają się nieprawdopodobne. Nimi właśnie usiana jest historia sztuki współczesnej, wszak legendy o wybuchających puskach z głównym Piera Manzonię stały się kluczową linią ataku

konserwatystów na cały dorobek sztuki XX wieku, pomimo tego, że zapuszkowano w nich jedynie gips. Sam ojciec założyciel nowoczesności, Marcel Duchamp, urynął do galerii nie wprowadził. Zrobiła to jego przyjaciółka, Elsa von Freytag-Loringhoven. W tę barwną historię uchronii, gdybań i legend, które stały się historią sztuki, wpisuje się toruńska wystawa Horacego Muszyńskiego *Zakon Artium Milites*. Muszyński konstruuje ekspozycję, w której na pierwszy rzut oka sztuki nie ma wcale. Jest za to tysiącletnia legenda o jej obrońcach i artefakty cudem ocalałe od zapomnienia.

Zamysł stojący za wystawą jest stosunkowo prosty – Horacy Muszyński, który najpewniej

czuje się w narracji filmowej, postanowił przenieść język dokumentu telewizyjnego w przestrzeń wystawienniczą. Co istotne dla przedsięwzięcia, nie jest to dokument o wielkim budżecie, który korzysta z dobrodziejstw CGI i trzymających widza w napięciu fajerwerków fabularnych – znikąd nie wyskakuje Bogusław Wołoszański ani wolontariusze w turbolechickim lnie. Muszyńskiemu udaje się oddać doskonale rozpoznany format programu o linearnej, niemal szkolnej narracji, skromny w środkach, z posmakami muzealnego kurzu. Zabieg ten ma w sobie coś z uroku wakacyjnego *guilty pleasure* – czegoś w rodzaju zwiedzania zapomnianych przez MKiDN i stroniących od koncepcji muzeum 2.0 prowincjonalnych instytucji historycznych, których wystrój nie zna łaskawości funduszy europejskich. A w szczególności – przymusu bycia hiperinteraktywnym i ostentacyjnie nowoczesnym. Zwiedzającym strych toruńskiej galerii towarzyszy audioprzewodnik, który prowadzi głosem autentycznej Krystyny Czubówny od gabloty do gabloty z resztkami świadectw pradawnego Zakonu Obrońców Sztuk. Niskobudżetowe rekonstrukcje i skromne archiwalia czują się pomiędzy posepnymi krokami Wozowni nadspodziewanie dobrze – i chyba jest to jedyna jak dotąd sytuacja, gdy obiekty współgrają z tą trudną przestrzenią, niedającą się zmodernizować do uniwersum białego kubika. Wszystko wygląda tutaj, jakby działa się naprawdę, a Muszyński doskonale odnajduje się w roli kustosa tej celowo trącej myszką kolekcji. To doskonała pułapka formalna, która usypia czujność ewentualnych niedowiarłów – nieśpiesznie wchodzimy w muzealne kapcie historii, aby zmierzyć się z treściami co najmniej rewolucyjnymi. Te sączone są altem Czubówny, której wierzymy na słowo bez względu na to, jaką historię opowiada.

Wokół czego Muszyński i jego liczni współpracownicy osnuli narrację tak konserwatywną w formie? Rzecz dotyczy sensacyjnego odkrycia – tajnego Zakonu Obrońców Sztuk, którzy za swój emblemat wzięli miecz z rękojeścią zwieńczoną pędzlem pod trójkolorowym łukiem barwnym. Tysiącletnia historia zakonu, za którą świadczą artefakty, to opowieść o wiekach prześladowań sztuki – roztrzaskiwanych pogańskich

posągach, trudach popularyzacji twórczości, grabieży kolekcji i zbrojnych oddziałach biorących odwet na nieprzyjaciółach kultury. Są tu łaskawe fundatorki i kapitaniki mające błogosławieństwo Tadeusza Kościuszki, rozżarzone stopy i krakelury na wizerunkach bitewnych – w tej kunsztownie skonstruowanej soczewce wystawy skupia się cała historia ziem polskich, od chrystianizacji aż po rozbiory. Gdzieś w tle zawsze pobrzmiewa kontekst herstoryczny czy nawet queerstoryczny – subtelny, bo subtelny, ale ukazujący kruchość materii, jaką jest uprawianie sztuki; akcentujący rolę muz, które w zawierusze wojennej milczą, zajmując się zabezpieczaniem tego, co płonie najszybciej i bywa najcenniejszym łupem grabieżców.

Jak twierdzi Muszyński – zakon, który uległ rozproszeniu, trwa do dziś. Jednak jego członkinie i członkowie egzystują w ciągłym strachu przed odkryciem szlachetnego spisku, którego celem jest obrona sztuki przed autorytarnymi zakusami samozwańców obrońców „dobrego smaku” i piewców monokultury. I choć to wszystko brzmi nieco patetycznie, to umiejętnie zaakcentowana przez Muszyńskiego narracja o potrzebie obrony dóbr wspólnych, działających na rzecz wielopodmiotowej pamięci, zupełnie wymyka się współczesnemu gardłowaniu o obronie sztuki przed „marksizmem kulturowym” czy innym wymagowanym przez konserwatystów wrogiem. Młodemu kustoszowi udaje się również niełatwa sztuka wyjścia poza mieszczańsko-libkowaną narrację o kulturze zagrabianej przez współczesnych barbarzyńców – czy to ucieleśnionych w ludzie, czy partyjnych elitach. I choć obecnie mamy do czynienia z agresywnym przejmowaniem instytucji przez konserwatywne władze, to Muszyński nie przyklaskuje groteskowemu hasłu „bez instytucji sztuki nie będzie”. Całe losy Zakonu to wszak historia fantazyjnej partyzantki różnorako wspieranej lub zwalczanej przez władze – czy to głowy koronowane, czy znaczone tonsurą. A sztuka, jak czytamy na wystawie, nie obroni się sama. O tym najpewniej wiedziały zarówno heroiczne polskie kolekcjonerki z XVIII i XIX wieku, jak i organizatorzy konspiracji splawiający Wisłą rulon z Matejkowską *Bitwą pod Grunwaldem*. Najwyraźniej wszyscy oni byli spiskowcami Zakonu,

Muszyński prezentuje nam nieco archaiczną kolaskę, która z gracją porusza się po błocie zakusów na sztukę, oferując urokliwą historię alternatywną; fascynującą pułapkę zastawioną w niesprzyjających kulturze czasach.



Fresk z zamku łęczyckiego przedstawiający diabła pomagającego mistrzowi Borucie przy odbudowie zamku, XV w., rekonstrukcja cyfrowa wykonana przez Lwa Sołowieja, 2021, archiwum Horacego Muszyńskiego, dzięki uprzejmości galerii i Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu



Zakon Artium Milites: legenda staje się historią, widok wystawy, archiwum Horacego Muszyńskiego, dzięki uprzejmości artysty i Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu

podobnie jak rzesze współczesnych robotników i robotnic kultury, pracujących w oparach artystyżu.

Tym, co najbardziej ujmuje w tej uchronicznej wystawie, jest umiejętne rozebranie patosu i humoru. Ciężar tematu obrony sztuki to grząskie koleiny, na których sprawdzają się powozy lekkie, nieobciążone łopatologią, niecznymi intencjami i zadkami artystów-modernistów. Muszyński prezentuje nam nieco archaiczną kolaskę, która z gracją porusza się po błocie zakusów na sztukę, oferując urokliwą historię alternatywną, fascynującą pułapkę zastawioną w niesprzyjających kulturze czasach. Choć sama wystawa jest skończonym, domkniętym dziełem, to stojąca za nią koncepcja jest otwarta na uzupełnianie jej luk – kontynuacji, nowych odkryć i dopisywania dalszych losów Zakonu Obróńców Sztuk i jego żołnierzy.

Tytułowa „legenda, która stała się historią”, to nie tylko sprawny eksperyment formalny, wzbogacony subtelnym poczuciem humoru, ale też wdzięczny głos w dyskusji na temat pisania i unaoczniania przeszłości. Głos ten pochodzi z obszaru sztuki – a zatem dziedziny „ nauk pomocniczych” dla koturnowej historii dziejów człowieka,

niezadko utrwalającej wątpliwą wiarygodność legend. O ile temat historii alternatywnych ma się dobrze w literaturze czy filmie, o tyle w sztuce współczesnej jest podejmowany rzadko, a jeszcze rzadziej oglądać można skonstruowane w jego duchu wystawy. Co prawda mamy scenograficzne popisy Kuźmirowskiego, intelektualne rozterki Woynarowskiego i biennialową *...i zadziwi się Europa* Yael Bartany, jednak duchowym poprzednikiem Zakonu Artium Milites jest *Intermarium* (BWA Sokół 2016, kuratorzy: Łukasz Białkowski, Piotr Sikora). Potencjał związany z uchroniami w sztuce wydaje się przebogaty, zwłaszcza w czasach ponurego triumfu tradycji wynalezionych, które pretendują do bycia oficjalną polityką historyczną w Polsce. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby konstruować własne, przesuwać cielsko historii na tory mniej niż dotychczas ludobójcze.

Aleksy Wójtowicz

KUBA MARIA MAZURKIEWICZ, Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959–2021

BWA Dizajn, Wrocław
9 listopada 2021 – 27 lutego 2022

„W całej tej gównianości jakoś się cieszę, że nie trzeba, tak jak kiedyś, zajmować się tym wszystkim, trumnami, łaźcie gdzieś pod miasto na składowiska trupów [...]”. Ten fragment dialogu dwojga znajomych, komentujących okoliczności pogrzebu przyjaciela odbywającego się w czasach lockdownu, znajdziemy na jednej z prac Kuby Marii Mazurkiewiczza składającej się na wystawę *Wyobraźnia funeralna*. To brutalne i szczere wyznanie demaskuje problem, który w polskim społeczeństwie narastał już od dawna: ciasne uwikłanie w przestarzałe rytuały i schematy, które mają się nijak do potrzeb współczesnego człowieka. O ile nauczyliśmy się już rozmawiać otwarcie o początku życia, rezygnując z opowiadania historii o bocianie i kapuście, o tyle śmierć nadal ubieramy w eufemizmy związane z odchodzeniem (a przecież nie ma powrotu) czy snem

(choć nikt już się nie obudzi), jednocześnie powierzając pogrzebowe obowiązki wyspecjalizowanym w ich spełnianiu firmom. Przywołany cytat ilustruje to, czym skutkuje brak otwartych rozmów, wiedzy i wyobraźni.

Okoliczności śmierci i tego naddatku biograficznego, jakim jest czynna nieobecność zmarłego, zmieniały się na przestrzeni dziesięcioleci. Już nie umieramy w domach, wśród rodziny i przyjaciół, lecz w szpitalnej samotności, słysząc szelest przepracowanego personelu medycznego dobiegający z sąsiednich sal. Martwe ciała zabierane są dyskretnie przez zakład pogrzebowy, gdzie w tajemniczych (dla wielu) okolicznościach przebywają do czasu pogrzebu. To nie bliscy zajmują się myciem i pielęgnacją, to nie w domu nieboszczyk czeka na pogrzeb. Coraz rzadziej nasi zmarli ubierani są w ulubione

ubrania, a coraz częściej w te dostarczone przez zakład pogrzebowy (czy wiedzieliście, że jest zaledwie kilka modeli takich ubrań i że większość naszych zmarłych wygląda jak obiekty z jednej linii produkcyjnej?). Później mamy wieńce z katalogu, formułkę o „ziemskiej tułaczce” i kilka wyświechtanych zdań typu „najszczerze kondolencje”, no i rosół. Ci z dziećmi mogą odetchnąć z ulgą, bo czy jest zgrabniejsza wymówka, która może wyswobodzić z tych konwenansów, niż „dziecko na mnie czeka”? Bo przecież coraz rzadziej zabieramy dzieci na pogrzeby, chcąc je uchronić od...? No właśnie – od czego?

Zmienia się więc przestrzeń, w której umieramy, i ta, w której nasze ciała oczekują na pochówek. Co jednak najważniejsze, zmieniają się ludzie towarzyszący zmarłym. I im bardziej polegamy na usługach oferowanych przez sektor medyczny i pogrzebowy, tym bardziej sami odzieramy się z umiejętności radzenia sobie z okolicznościami śmierci. Bo przecież najbardziej boimy się tego, czego nie znamy. Czy jednak spoglądanie w przeszłość i powoływanie się na dawne rytuały może być skuteczne? Czy można wymagać od współczesnego 20-, 30-, 40-latka, żeby chciał i potrafił gładzić chłodny policzek zmarłego, jeśli nigdy na własne oczy nawet nie widział martwego ciała? Ba, nigdy nie rozmawiał z bliskimi o tym, w co chciałby być ubrany do trumny, kto ma zaopiekować się jego kotem i książkami, jaką piosenkę puścić na pogrzebie, czy woli kremację od tradycyjnego pochówku, co ma się stać z jego kontem na Facebooku po śmierci itp. Wielu

danych, z łatwością możemy dostrzec rozdziew, jaki rysuje się pomiędzy dynamicznym rozwojem wiedzy dotyczącej porońców rodzinnych, i tym samym budowania relacji z bliskimi już na początku życia człowieka, a totalnym brakiem skutecznych działań dotyczących rozpowszechniania wiedzy na temat istnienia człowieka po śmierci, co precyzyjnie ilustruje data obowiązującej do dziś ustawy o cmentarzach i chowaniu zmarłych z 1959 roku. Umieszczenie tabeli na samym początku wystawy pomaga osadzić projekt w szerokim społecznym kontekście i – co niezwykle ważne, jeśli wystawa ma mieć charakter edukacyjny – pozytywnie wpływa na proces zaznajamiania odbiorcy z tym jakże trudnym tematem.

Wystawa zbudowana jest wokół zagadnień związanych z rytuałami funeralnymi obowiązującymi we współczesnej Polsce. Autor, konstruując swoją opowieść, nadaje jej schemat, który porządkuje treść, dzieląc ją na cztery tematyczne rozdziały: „Ciało”, „Wspomnienie”, „Komeracja” i „Pro Publico”. Każda część zaczyna się krótkim wstępem zbudowanym z kilku pytań: „Czy nasze bliskie zmarłe osoby mogłyby pomóc tutaj – na ziemi?”, „A gdyby nie zadzwonił po zakład pogrzebowy, lecz przeprowadzić wszystko samodzielnie?”, „Może materialność śmierci wcale nie ma znaczenia?”. Dzięki temu zabiegowi autor nazywa i doprecyzowuje podjęty problem, by zarazem podważyć ogólnie przyjęte standardy. Nie są to jednak prowokujące pytania, które mają poruszyć czy wstrząsnąć odbiorcą wystawy. Mamy tu raczej do czynienia z subtelnym

O ile nauczyliśmy się już rozmawiać otwarcie o początku życia, rezygnując z historii o bocianie i kapuście, o tyle śmierć nadal ubieramy w eufemizmy związane z odchodzeniem (a przecież nie ma powrotu) czy snem (choć nikt już się nie obudzi), jednocześnie powierzając pogrzebowe obowiązki wyspecjalizowanym w ich spełnianiu firmom.

z nas zachowuje się tak, jakby wraz z umieszczeniem ciała lub prochów w grobowym dole istnienie zmarłego się kończyło. Tak się niestety nie dzieje. Fizyczna nieobecność nie kończy relacji. Pozostaje coś, co możemy traktować jako pustkę, lub, jak to robi autor wrocławskiej wystawy, przestrzeń do kreatywnego uczestnictwa w procesie przemiany.

Zaraz po wejściu do galerii BWA Dizajn widzimy znajdującą się tuż ponad naszymi głowami tabelę społecznych, gospodarczych i politycznych wydarzeń, które według Kuby Marii Mazurkiewiczza znacząco wpłynęły na charakter współczesnego społeczeństwa. Znajdziemy tu między innymi daty pierwszego maila wysłanego w Polsce i podpisania ustawy o powszechnej elektryfikacji wsi, dane dotyczące wzrostu liczby polskich użytkowników Facebooka i informacje o możliwości (lub jej braku) przebywania Polaków poza granicami kraju. Początek i koniec tabeli spinają dwa kluczowe z punktu widzenia życia człowieka wydarzenia, czyli jego narodziny i śmierć. Zestawiając ze sobą odnoszące się do nich grupy

zaproszeniem do wyobrażenia sobie alternatywy dla owych standardów. Autor, operując językiem oraz dobierając formy projektu typograficznego, wzbudza zainteresowanie odbiorcy i zachęca go do czytania dłuższych partii tekstu. I tak, zanim nasz wzrok przeniesie się do czarnych arkuszy wypełnionych dłuższymi szpaltami tekstu, następuje te kilka drobnych chwil kiełkującej empatii. Każda z kart doprecyzowuje podejmowany temat – czy to za pomocą zgrabnie przedstawionych danych statystycznych, czy opisu rytuału funeralnego stosowanego w innym kraju, czy futurystycznej koncepcji odpowiadającej na właściwy naszej kulturze niedostatek tych rytuałów. Przykładowo, gdy jesteśmy przy części poświęconej ciału, spotkamy się z opisem praktyk DIY coraz częściej stosowanych w Anglii, prezentacją danych dotyczących zmiany liczby osób umierających w domu na przestrzeni kilkudziesięciu ostatnich lat czy wyliczeniem możliwych do wybrania miejsc pochówku (np. własnego ogrodu). Każdy z tekstów napisany jest prostym, otwartym na różnego czytelnika językiem, okraszonym



subtelny poczuciem humoru. Dzięki temu odbiorca nie czuje się przytłoczony czy wręcz zmęczony ciężkim opisem dotyczącym i tak już trudnego tematu.

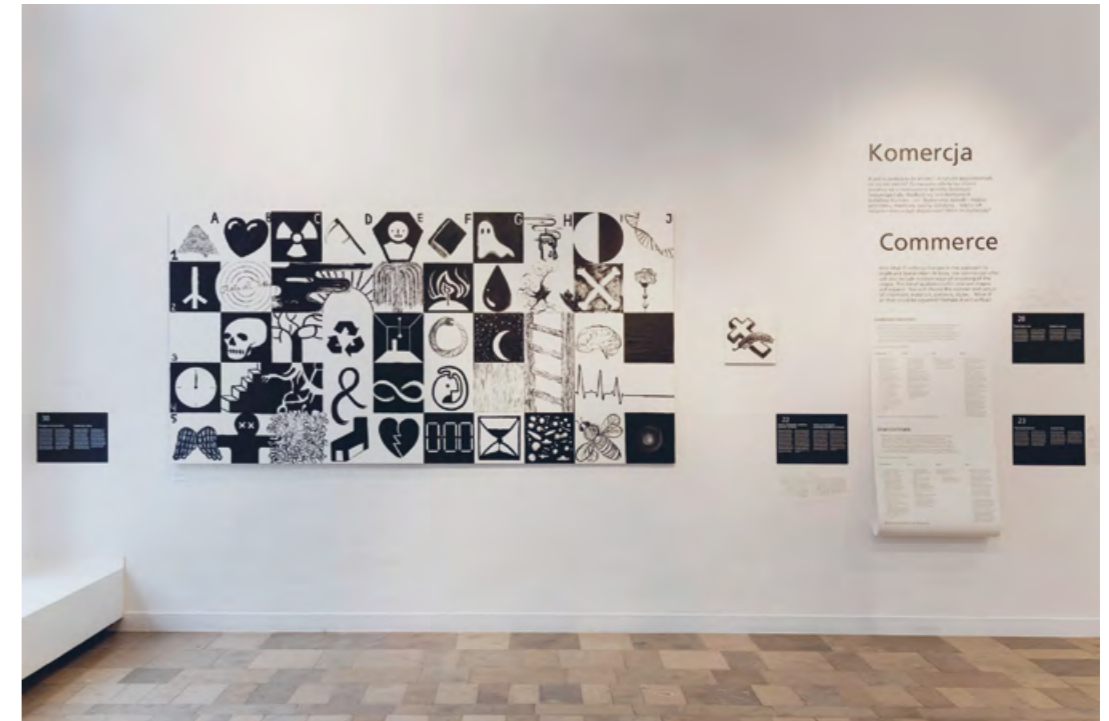
Całość stanowi kontekst dla centralnego punktu wystawy, którym są przykłady doświadczeń konkretnych jednostek. Mamy więc fragment wywiadu z kobietą, która samodzielnie przygotowała męża do pochówku, zapis rozmowy przyjaciół na messengerze, manifest funeralny itp. Istotą tych skrawków codzienności jest to, że są na tyle uniwersalne, że mogłyby dotyczyć każdego z nas, i na tyle osobiste, że nie stają się suchymi zapisami wydarzeń z życia „kogośkolwiek”. „Zaczęliśmy go razem myć, chcieliśmy mu później założyć jakieś lepsze ubranie, ale ostatecznie zawinęliśmy w prześcieradło z Ikei. Ubranie wydało nam się zbędne i jakieś nieprzystające do snu”. Prześcieradło z Ikei jest przedmiotem uniwersalnym, zaś zawinięcie w nie zwłok bliskiej osoby to bardzo osobista decyzja rodziny pogrążonej w żałobie. Z bliźniaczym przykładem spotykamy się w części dotyczącej wspomnień po zmarłym, gdzie na dwóch smartfonach przewijają się zapisy rozmów kolegów, którzy komentują śmierć wspólnego znajomego. Wyświetlane dialogi nie są opatrzone żadnym imieniem, awatar piszącego to enigmatyczna ikona, na fotografiach przesyłanych przez przyjaciół zamazane są wszystkie twarze. Mamy wrażenie, że każdy z nas mógłby postawić się w roli aktora: podpisać

pod dialogiem czy wpasować swoją twarz w zdjęcie z imprezy – dostrzec tam siebie.

Każda z części wystawy zawiera jeszcze jeden, bardzo subtelny i ledwo zauważalny, element. Pobieźnie przeglądając wystawę, można go przeoczyć albo potraktować wyłącznie jako dodatek ilustracyjny. Warto jednak pochylić się i nad tą subtelnością. Otóż każdej czarnej, wizualnie dominującej karcie towarzyszy ilustracja delikatnie naszkicowana ołówkiem na białej ścianie. Musimy podejść naprawdę blisko, na odległość szeptu, by zobaczyć na przykład obraz ostatniego tchnienia mężczyzny leżącego na domowym łóżu śmierci. Widzimy skórę miękko oblepiającą spokojną twarz, zarysy rodzinnych fotografii na ścianach, ciepły koc. Prostota ilustracji, ich szkicowy charakter nie tyle stanowią dosłowną reprezentację doświadczenia, co dają wrażenie obcowania z osobistymi notatkami autora, naszkicowanymi w dzienniku (a może nawet pamiętniku). Wspomniana ilustracja nie jest dokumentacją umierania, a raczej zapisem wrażenia spokoju, bezpieczeństwa i troski.

Cała opowieść stworzona przez Kubę Mazurkiewicza balansuje pomiędzy zapisem

Kuba Maria Mazurkiewicz. Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959-2021. Widok wystawy, fot. Alicja Kleian, dzięki uprzejmości BWA Wrocław



osobistego doświadczenia a społecznym kontekstem. Autor diagnozuje problem, tłumaczy przyczyny, obrazuje okoliczności. Na wystawie nie znajdziemy jednak skutecznych porad, gotowych odpowiedzi, narzędzi i pomysłów, które z łatwością moglibyśmy przenieść do naszej kultury (nawet jeśli przedstawione przykłady świetnie funkcjonują za granicą). I bardzo dobrze, bo ich przejście zwolniłoby nas z konieczności wykonania pracy, której sami musimy się podjąć. Wystawa Mazurkiewicza nie traktuje więc o wyobraźni funeralnej, a raczej o jej powszechnym braku. Pracę wyobraźni musimy wykonać sami.

I tu pojawia się ostatnia praca, na którą chciałabym zwrócić uwagę, bo to piękne dopełnienie i subtelna zachęta, by odbiorca wystawy sam, bawiąc się, spróbował zaprojektować rozwiązanie jednego z przywoływanych przez autora problemów, jakim jest lokalizacja pochówków w obrębie miasta. Tuż przy oknie znajduje się obiekt idealnie wpasowany w przestrzeń galerii i aranżację wystawy – czarna makietka miasta z modelami drzew, domów jednorodzinnych, bloków i czegoś, co przypomina białe ni to ławeczki, ni to grobeczki. Wszystkimi elementami możemy poruszać, tworząc na przykład uporządkowane cmentarze na obrzeżach blokowisk, gdzie w równych odstępach ułożone są nagrobki, albo małe skromne grobowce usytuowane pod drzewem w przydomowym ogródku.

Emocje są kruche i delikatne. Ulatują, gdy nie przekuwamy ich w żadne działania. Dlatego właśnie ten akcent fizycznego doświadczenia przedstawiania elementów na makiecie jest niezwykle istotny – inicjuje i utrwala bowiem działania, mogące zbliżyć nas do stworzenia nowych rytuałów funeralnych, których tak bardzo potrzebujemy.

Na koniec, zamiast zakończenia, mała, miętowa wskazówka. Po okrążeniu wystawy, po przeczytaniu opowieści, po zabawie w „ławeczki, grobeczki” stań plecami do ściany po lewej. Najlepiej tuż pod obrazem z krzyżem przewiązanym wstążką. Raz jeszcze popatrz uważnie na świetliste białe ściany, rozmieszczone na nich czarne trapezy i dwie przestrzenie miętowej zieleni. Na pierwszym planie widzisz proces wykopywania grobu na skraju lasu, na drugim dwie lekko rozsunięte kotary przestrzeni zwanej żywnią, która zaprasza cię do zanurzenia się w jej miękkości. Samo zaś wejście kształtem i proporcjami do złudzenia przypomina wspomniany grób. Podążaj za zielenią. Połóż się wygodnie, daj odpocząć zmęczonym nogom i pozwól działać wyobraźni.

—
Urszula Kluz-Knopek



Kuba Maria Mazurkiewicz. Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959-2021. Widok wystawy, fot. Alicja Kleian, dzięki uprzejmości BWA Wrocław

KORNEL JANCZY, Wspaniała atmosfera

BWA Tarnów
6–28 listopada 2021
kurator: Stach Szablowski

Kornel Janczy to jeden z tych artystów, których się co prawda kojarzy, ale w instytucjach widuje w gruncie rzeczy rzadko. Jego prace pojawiały się w ostatnich latach a to w Bunkrze Sztuki, a to w BWA Wrocław, a to znów w galerii Lescer czy na zorganizowanej równoległe z ostatnim weneckim Biennale wystawie *Force Field*. Janczy to jednak artysta, któremu sąsiedztwo prac innych twórczyni i twórców wyjątkowo nie sprzyja. Kuratorowana przez Stacha Szablowskiego wystawa *Wspaniała atmosfera* w BWA Tarnów dobitnie pokazuje dlaczego. Pojedyncze prace Janczego to z reguły kruche, drobne obiekty. Niekiedy tego rodzaju prekarne realizacje – podobnie jak przenicowane przedmioty Romana Stańczaka – potrafią nawet lepiej wybrzmieć w pojedynkę, zazwyczaj jednak wyrwane ze swego habitatu przepadają. Prace krakowskiego artysty zdecydowanie należą do tej drugiej kategorii. Powód jest prosty – podstawowymi pojęciami w słowniku Janczego są „mapa” i „model”. A wycinkowa mapa jednej działki jest interesująca z reguły tylko dla tego, kto akurat znajduje się w owej działki posiadaniu. Dopiero zebrane w większą konstelację mapy i modele Janczego układają się w przedstawienie bardziej rozległego terytorium, a co za tym idzie – tworzą opowieść, która ujawnia istotę spojrzenia artysty. Na tarnowskiej wystawie po raz pierwszy od dłuższego czasu Janczy dostał okazję, by tę opowieść przedstawić.

To, do jakiego stopnia Janczy jest artystą operującym w skali mikro, uświadamia fakt, że wystawa w tarnowskim BWA, choć na pierwszy rzut oka można by ją wziąć za jedną, powstałą w konkretnym momencie instalację, jest *de facto* pełnokrwistą retrospektywą. Zawiera, jak pisze Szablowski w tekście kuratorskim, obszerny wybór prac z ostatniej dekady, które mieszczą się bez większego problemu na podłodze głównej sali BWA i w niewielkim aneksie. Sercem wystawy jest konstelacja obiektów ułożonych na pociągniętej białą farbą siatce zbrojeniowej, miejscami wybrzuszonej się i przypominającej przezroczyste tło rodem z AutoCAD-a. Także ustawione na niej prace ze swoimi wyrazistymi kolorami i łagodnymi gradientami wyglądają niekiedy jak zmaterializowane bryły zaprojektowane w programie graficznym, choć technicznie znacznie bliżej im do oldskulowych modeli architektonicznych klejonych z tektury. Karton to zresztą jedno z tworzyw, których artysta chętnie używa; obok niego pojawiają się też inne powszechnie dostępne materiały: mąka, kamienie czy piłeczka do tenisa stołowego. Ta ostatnia staje się w rękach Janczego nienazwaną *Planetą* – pokrytym delikatnymi pociągnięciami pędzla modelem gazowego olbrzyma, przycupniętym na rogu przytłaczająco dużego, czarnego jak przestrzeń kosmiczna postumentu. To obraz odległego ciała niebieskiego, jakby oglądanego okiem teleskopu, ale Janczy bawi się rozmaitymi konwencjami – inna planeta to model niemal żywcem

przeniesiony z licealnej sali do fizyki, z wykrojona ćwiartką pozwalającą zajrzeć pod skorupę, w głąb płaszcza i jądra schematycznie zaznaczonych pomarańczem i czerwienią. Ta planeta także jest anonimowa. Nie jest to model Ziemi ani żadnej z jej sąsiadek. Janczy zdaje się podkreślać, że choć posiadamy rudymenarną wiedzę o budowie ciał niebieskich, nasze najbliższe otoczenie pozostaje dla nas tajemnicą – nawet liczbę planet w naszej własnej galaktyce możemy jedynie szacować w ogromnym przybliżeniu (na ten moment jest to przedział 100–400 miliardów), a co dopiero marzyć o ich dogłębnym zbadaniu.

Janczy nie tylko korzysta z gotowych wzorców, ale też dodaje do nich swoje trzy grosze. Powykrzywiane, połamane, falujące i załamujące się prace – takie jak *Obiekt kosmiczny* czy, zwłaszcza, wręcz monumentalna w porównaniu z innymi jego obiektami *Mapa nieba* (na tarnowskiej wystawie akurat nieobecna) – wizualizują to, czego podręcznikowa ilustracja czy płaski jotepeg z teleskopu Hubble’a nie są w stanie oddać: niejednorodną, czterowymiarową naturę czasoprzestrzeni, wymykającą się intuicyjnemu postrzeganiu opartemu na euklidesowej geometrii. O ile zazwyczaj zrównywanie sztuki z nauką jest sporym nadużyciem, a tak zwane „badania artystyczne” z badaniami naukowym mają często tyle wspólnego, co pięciominutowe scrollowanie Twittera na toalecie z pracą laboratoryjną, o tyle bezpretensjonalne modele Janczego pokazują, w jaki sposób środki czysto artystyczne mogą przysłużyć się wizualizowaniu teorii naukowych. W tej perspektywie prace Janczego jawią się jako skromniejszy odpowiednik literatury z gatunku hard sci-fi, której przykładem może być olśniewający fabularną summa między innymi teorii strun i hipotezy wieloświatów cykl *Wspomnienie o przeszłości Ziemi* Cixina Liu. Zarazem jednak, uparcie operując ogólnikowymi nazwami i wycinkowymi obrazami, Janczy nie rości sobie pretensji do wykreowania jakiegokolwiek holistycznego obrazu. Jeśli z tego mnożenia konwencji przedstawiania kosmosu wyłania się jakiś wniosek, to jest to co najwyżej sokratejskie „wiem, że nic nie wiem”.

Równie zróżnicowane są sposoby obrazowania przez artystę bliższych krajobrazów. Mamy więc gałąź pokrytą śnieżnym puchem (w tej roli jak zawsze u Janczego występuje mąka), górski

Kornel Janczy, *Wspaniała atmosfera*, widok wystawy
fot. Przemysław Sioła, dzięki uprzejmości BWA Tarnów





strumyk, kawałek pola z fragmentem linii elektrycznych, a także kilka wersji najbardziej sentymentalnego rodzaju pejzażu – zachodu słońca, sprowadzonego tutaj do geometrycznych abstrakcji. Pomiędzy górami i akwenami wodnymi pojawiają się też liczne budynki, bez rozróżniania na architekturę dobrą i złą, spektakularną i wernakularną. Jest więc nawiązanie do krakowskiego Szkieletora (dziś już zamienionego w Unity Tower, w konwencji będącej w zasadzie pastiszem wczesnych nowojorskich wieżowców w stylu art déco z neogotyckimi naleciałościami), model modernistycznej willi nieokreślonego dyktatora czy swojskiego domku na wsi w konwencji gierkowskich kostek. Artysta pochodzący z Limanowej, małego małopolskiego miasteczka, ten pejzaż usiany prostymi mieszkalnymi kubikami, niedokończonymi fundamentami i stertami porzuconych materiałów budowlanych traktuje z dużą czułością; poświęcił mu nawet osobny cykl zatytułowany *Future nostalgia* (zbieżność z tytułem płyty Duy Lipy przypadkowa – prace Janczego są o dobrych parę lat wcześniejsze od tego wspaniałego swojej drogą albumu).

O ile zazwyczaj zrównywanie sztuki z nauką jest sporym nadużyciem, a tak zwane „badania artystyczne” z badaniami naukowym mają często tyle wspólnego, co scrollowanie Twittera na toalecie z pracą laboratoryjną, o tyle modele Janczego pokazują, w jaki sposób środki czysto artystyczne mogą przysłużyć się wizualizowaniu teorii naukowych.

Chcąc zarysować genealogię wizualnego języka Janczego, należałoby w pierwszej kolejności sięgnąć do postminimalistycznych klimatów popularnych w polskiej sztuce około dekady temu, gdy artysta wchodził na scenę. Nie jest jednak Janczy zainteresowany wizualizowaniem popularnych wówczas filozoficznych tez realizmu spekulatywnego, zdecydowanie nie jest też skrajnym minimalistą. W sposobie postrzegania pejzażu przez artystę dostrzec można też coś z konceptualnej wrażliwości Zdzisława Jurkiewicza, *Państwo upadłe* to z kolei *arte povera* w skali mikro – mapa ułożona z kurzu i drobnych śmieci zmiecionych z galeryjnej podłogi. Ale najbliżej, zdaje się, artyście z Limanowej do abstrakcji geometrycznej w wydaniu południowoamerykańskim, z kręgu Grupo Frente. Podobnie jak prace brazylijskich neokonkretystów, nadających abstrakcji geometrycznej bardziej personalną, barwną, ekspresyjną i sensualną formę niż radykalne realizacje wysokiego modernizmu, półabstrakcyjne struktury Janczego nie trzymają widza na dystans, lecz zachęcają do lustrowania z bliska i z wielu perspektyw. Tym, czym były składane z pomalowanych w żywe barwy pudełek po zapalniczkach struktury Lygii Clark dla architektów Malewicza, tym, *toutes proportions gardées*, są wykonane z delikatnych, codziennych materiałów rzeźby Janczego dla instalacji Izy Tarasewicz czy obiektów Gizeli Mickiewicz.

Formalnie stawka jest tu niższa – Janczy nie próbuje poszerzyć granic malarstwa, rzeźby czy czegokolwiek pomiędzy, lecz posługuje się dostępnymi konwencjami, wyraźnie odciskając na nich ślad swojej wrażliwości i koncentrując się raczej na tym *co*, a nie *jak* przedstawia.

A przedstawia, jako się rzekło, pejzaż. Pejzaż bez sztafażu, na swój sposób zdehumanizowany, ale bynajmniej nie wrogi czy postkatastroficzny. Po prostu człowiek jest tu elementem neutralnym, współtworzącym go, ale zbędnym w przedstawieniu. Zostawia ślad swojej ręki, po czym usuwa się z kadru. Oglądany z oddali zdaje się ten pejzaż wyjątkowo delikatny, jak Ziemia na słynnej fotografii wykonanej przez załogę Apollo 17 zatytułowanej *Blue Marble*. Struktury architektoniczne i geologiczne Janczego wydają się nie tylko delikatne same w sobie, ale też wystawione są na działanie potencjalnie zabójczych obiektów czy

promieniowania spoza naszego układu planetarnego. Tytułowa atmosfera jest tutaj zwizualizowana wyłącznie jako lewitujący nad miniaturowym górskim szczytem wąski, błękitny prostopadłościan. Nad powierzchnią planety, niebezpiecznie blisko niej krąży zaś rozżarzona do białości *Kometa*. Janczy cały czas balansuje między indywidualną perspektywą a obiektywnym odwzorowaniem, dokładnym oddawaniem proporcji i zaburzaniem ich zgodnie z ograniczoną jednostkową percepcją. Patrzymy na ten model jak na miniaturę świata powstałego w laboratorium i oglądanego pod różnymi kątami, co swoją drogą również potraktować można jako wizualizację konkretnej teorii – sformułowanej przez znanego ze śmiałych tez harwardzkiego fizyka Aviego Loeba i mówiącej o tym właśnie, że nasz Wszechświat mógł powstać w laboratorium jakiejś zaawansowanej cywilizacji.

Choć jeszcze kilka lat temu Marcin Krasny, próbując na polskim gruncie znaleźć analogie do zachodniego, karmionego setkami tysięcy dolarów zombie formalizmu, włączył prace Janczego do wystawy *Czysta formalność* w Galerii Labirynt, to



Kornel Janczy, *Wspaniała atmosfera*, widok wystawy fot. Przemysław Sroka, dzięki uprzejmości BWA Tarnów

w zdystansowanej poetyce quasi-naukowych modeli i kartograficznych abstrakcji artysty kryje się także pewien potencjał polityczny. Najbardziej oczywiste jest to w przypadku pokazywanych w bocznej salce tarnowskiej galerii prac najstarszych, z arbitralnie wyznaczonymi na zdjęciach satelitarnych granicami, oddzielającymi „naszą sprawę” od „nie naszej sprawy” czy obszar ulokowanych w żywej górskiej dolinie „zwycięzców” od zepchniętych na surowe skaliste granie „przegranych”. Są też malowane na jednolitych tłach mapy, na których proste, rysowane od linijki linie łączą się ze skomplikowanymi, wijącymi się kreskami. To wszystkie państwa fikcyjne, ale budzące oczywiste skojarzenia z rzeczywistością – minimalistyczny rysunek od razu nakierowuje na pokrewieństwa choćby z granicami krajów Afryki Północnej, akcentując logikę politycznych podziałów. Do prostego rysunku zbudowanego kilkoma liniami na czystym, białym płótnie każdy z nas bez problemu dorysować mógłby masę szczegółów, wskazując, któredy mogą bieć rzeki i pasma górskie, gdzie leżeć pustynie, a przede wszystkim – gdzie znajdują się skupiska cennych złóż, o które toczy się walka. Stawką tych prac jest radykalny kosmopolityzm – te proste, memiczne komunikaty są parodią wszelkiej plemienności i patriotyzmu definiowanego arbitralnie wytyczonymi granicami. Te wczesne prace same w sobie pozostają banalne, ale ich aranżacja w centrum wystawy sprawia, że zyskują pewien ciężar gatunkowy.

Polityczny potencjał tkwi jednak przede wszystkim w zestawieniu wyobrażeń powierzchni Ziemi i przestrzeni kosmicznej. Prace pokazywane na wystawie zorganizowanej tuż przed wystrzeleniem w kosmos teleskopu Jamesa Webba, jak na dłoni ukazują niewspółmierność ludzkich ambicji dotyczących eksploracji przestrzeni pozaziemskiej i prymitywizmu cywilizacji, która snując marzenia o podboju kosmosu, wciąż nie jest w stanie realnie spojrzeć na siebie jako wspólnotę zamieszkującą jedną małą, skalistą planetę. Pomieszenie skali prowokuje też do obrania innej perspektywy czasowej – wyobrażenia sobie, że dwa plany czasowe z *2001: Odysei kosmicznej*, w której wyrzucona przez wczesnego hominida kość zamienia się w statek kosmiczny, nie są oddzielone setkami tysięcy lat, ale istnieją równocześnie. Janczy zdaje się sugerować, że tak właśnie jest – jesteśmy stworzeniami, które co prawda są w stanie filtrować doświadczenie krajobrazu przez wyrafinowane teorie estetyczne i potrafią już wylecieć nieco poza własną planetę, ale nie przeszkadza im to w ciągłym napierdalaniu się pałkami po głowach.

Piotr Policht



Tu zaszła zmiana

Muzeum Fotografii w Krakowie
4 grudnia 2021 – 24 kwietnia 2022
kuratorka: Monika Kozień

Zwierzę się państwu z czegoś – nie chcę wyjść na niewdzięcznika, ale w świecie sztuki bywam tylko gościem. Od ścian muzeów i galerii odbijam się często jak kauczukowa piłeczka: byle szybciej opuścić zimne przestrzenie, w których czuję się jak intruz, nie do końca przekonany o sensowności wszystkich tych prądotwórczych „przełomów”, „przejść” i „zmian”. Nie jestem ekspertem, ale mam wrażenie, że fetysz „przełomu” to trudny do usunięcia nalot porządku akademickiego w instytucjach realizujących misję popularyzacji sztuki i komunikacji z widzom o nieakademickim zapleczu. Czasami z takiego punktu zaczepienia wyłania się eksystujące doświadczenie wizualne: za pomocą przystępnych i wyczerpujących intelektualnie środków udaje się wyprzeżować *clou* estetycznej, technicznej

albo społecznej zmiany. Częściej jednak „przełom” istnieje przede wszystkim w oku kuratorującej; jest nie tyle realny i obserwowalny, co upragniony, bo pozwalający uporządkować rozsypaną, trudną do ogarnięcia materię kolekcji.

Chyba dlatego wybierając się na wystawę *Tu zaszła zmiana* w Muzeum Fotografii w Krakowie, nastawiłem radary na maksymalną czułość, tak żeby z każdym krokiem i z każdym widokiem rejestrować obecność ZMIANY, najlepiej w różnych jej przejawach. Wychwycenie pierwszej okazało się dziecinnie proste: nowa siedziba MuFo w zaadaptowanych austriackich koszarach przy ulicy Rakowickiej otworzyła się 4 grudnia 2021 roku, a kuratorski pomysł Moniki Kozień to pierwsza ekspozycja w tych przepastnych przestrzeniach.

Zabytkowy budynek z czerwonej cegły przecięty szklanym prostokątem i wrzucony między deweloperskie bloki – jest w tym coś symbolicznego, jakby ktoś celowo zestawiał starą krakowską tkanę z miniaturowym modelem polskiej modernizacji: ostatni szaniec kultury otoczony neoliberalnym liszajem Mint&Lemon Old Town Apartments i innych Rakowicka Top Apartments. Wiem, symbol to wyjątkowo gruby i tandetny, bo niby jakich widoków mielibyśmy oczekiwać po rodzimej nowoczesności? Lepiej mieć budynek suchy, jasny i wygodny, niż gnieździć się gdzieś między zatęchłą piwnicą a orłem w koronie na popękany tynku. Poza tym nie miałem żadnego problemu, żeby trafić w tę miejską wyrwę bez asekurowania się Google Maps – wystarczyło iść za strzałkami z turystycznych tabliczek i wypatrywać logotypu MuFo, który kształtem przypomina kopniętą trąbkę Poczty Polskiej. Bułka z masłem, jakaś zmiana zaszła tu na pewno – lepiej niż kilka lat temu nawiguję po mieście o zwartej, „starówkowej” zabudowie.

A jednak kiedy w końcu stanąłem przed szklaną kostką na Rakowickiej, dotarło do mnie z całą mocą, że prezentacja współczesnej fotografii artystycznej ze zbiorów MuFo sama ma być symbolem modernizującej się instytucji, która jeszcze do niedawna posługiwała się swoją oficjalną nazwą – Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie. Żeby oswoić nowoczesną przestrzeń dla siebie i zwiedzających, pracownicy MuFo sięgnęli po narrację legitymizującą zmieszanie porządku muzealnego (fotografia jako obiekty i praktyki historyczne) z galeryjnym (fotografia jako sztuka współczesna) – tak jakby tego rodzaju ruch był czymś koniecznym, wpisującym

się w kontekst „unowocześniania” i oczekiwanym przez publiczność. Sercem „opowieści założycielskiej” uczyniono szeroko pojęty „przełom cyfrowy”, cezurę milenijną jako – cytuję tutaj tekst kuratorski – „moment błyskawicznego przeistaczania się dawnego analogowego świata w cyfrowe uniwersum, w którym doszło do inwazji obrazów na niespotykaną wcześniej skalę”. *Tu zaszła zmiana* to zatem – czytamy dalej – „swoisty kalejdoskop, pokazujący najciekawsze nowe zjawiska o kluczowym wpływie na współczesną, nie tylko polską, wizualność”. Co to wszystko znaczy w praktyce, uzupełniam sobie, słuchając rozmowy z kuratorką Moniką Kozień w Radiu Kapitał, gdzie „cyfrowość” pojawia się jako czynnik „intensyfikujący pewne tendencje, prowadzący do dewaluacji pojęć takich jak obiektywizm, tożsamość, prawda” oraz – jako „naturalne środowisko” (nie wiem tylko: artystów? posiadaczy smartfonów i łącza internetowego? młodych pokoleń?).

Nie ulega wątpliwości – fotografia cyfrowa konkretnie przeorała praktyki życia publicznego. Jej natychmiastowość i powszechna dostępność, w połączeniu z rozwojem internetowych kanałów dystrybucji, uczyniły ze zdjęcia podstawowe narzędzie komunikacji i konstruowania tożsamości. Zawrotne tempo wyłaniania się nowych praktyk wizualnych i bezprecedensowy wzrost liczebności obrazów powodują jednak, że – jak pisze mój ulubiony teoretyk Nicholas Mirzoeff – „świat, w którym dzisiaj żyjemy, nie jest nawet taki sam, jak ten sprzed pięciu lat”. Czy w takim razie próby uchwycenia „przełomu” – kiedy zjawiska pączkują, mutują i dewaluują się dosłownie z miesiąca na miesiąc – nie są z góry skazane na porażkę, a przynajmniej na błyskawiczną utratę terminu przydatności? Czy da się, choćby pobieżnie, doświadczyć postulowanej „intensyfikacji obrazu”, kiedy ma się do dyspozycji wyłącznie – jak na wystawie w MuFo – obiekty z porządku fotografii artystycznej? Czy o „wizualności” – kategorii niezwykle szerokiej, obejmującej między innymi praktyki patrzenia, myślenia o patrzeniu i produkowania obrazów bez podziału na znaturalizowane uniwersa „sztuki” i „nie-sztuki” – powinno



Maurycy Gomulicki, *Minimal Feish 06*, z cyklu *Minimal Feish* 2008–2019; fotografia, ze zbiorów MuFo, dzięki uprzejmości artysty Muzeum Fotografii w Krakowie

się opowiadać przez pryzmat „wizualnej awangardy” (prac siedemnaściorga artystek i artystów) bez uwzględniania tego, co fotografia znaczy i w jaki sposób posługuje się nią „typowy” (czyli nieprofesjonalny) użytkownik?

Oczywiście, da się – „przełom” można na przykład skonstruować jako matrycę badawczą, do której następnie przyłoży się efekty konkretnych praktyk artystycznych, przetestuje ich sensowność i funkcjonalność, postawi pytania, zainicjuje dyskusję i tak dalej. Są to jednak działania bardzo mocno zakorzenione w porządku akademickim, odpowiednie być może dla niewielkiej galerii albo wielkomięjskiego festiwalu fotografii w rodzaju wrocławskiego TIFF-u, natomiast dość problematyczne w przypadku instytucji, która zamierza się „otwierać” na nowych widzów i wystawiać w sposób „przystępny i nieonieśmielający”. Tymczasem ja w „kalejdoskopie” wystawy *Tu zaszła zmiana* poczułem się onieśmielony właśnie, tak jakbym – z braku wiedzy? z powodu nieprawidłowego nastawienia? chromego spojrzenia? – nie potrafił przyszpilić czegoś istotnego. „Przełom” i „zmiana”

„wyjątkowości” i „cezury” – wymaga dokładniejszego kuratorskiego opracowania, być może zdemonstrowania jakichś punktów węzłowych, a na pewno – wyodrębnienia nici łączących poszczególne fotografie z centralną propozycją teoretyczną. Na wystawie zostajemy natomiast postawieni przed wyrwanymi z kontekstu głosami samych artystów: każdą pracę opatrzone kilkudzaniowym wymiakiem z dłuższych rozmów, które w całości możemy sobie wyświetlić na smartfonach dzięki odbitym na ścianach kodom QR. Szanuję wiarę w „cyfrę” jako „naturalne środowisko” nowoczesnego Polaka, mam jednak spore wątpliwości, czy ktokolwiek szarpnie się na czytanie długich, rozciągniętych na kilkanaście akapitów ścian tekstu, w których mnogość poruszanych wątków aż prosi się o użycie nożyc redakcyjnych. Osobiście miałem z tym pewien problem, i to nie tylko przez jakość łącza, ale również z powodu ograniczeń cielesnych: po prostu po takiej dawce bodźców wizualnych moja siatkówka przepoczwarzyła się w szalony wyświetlacz plam, kolorów i kształtów. Może również o takim „cyfrowym przebodźcowaniu” powinna opowiadać ta wystawa?

Czy da się, choćby pobieżnie, dotknąć postulowanej przez kuratorkę Monikę Kozień „intensyfikacji obrazu”, kiedy ma się do dyspozycji wyłącznie – jak na wystawie *Tu zaszła zmiana* – obiekty z porządku fotografii artystycznej?

pozostały dla mnie zamkniętym przybornikiem z narzędziami historyków sztuki, archiwistów i teoretyków fotografii.

Świat, który zastałem w MuFo, wydał mi się za to tak doskonale odbiciem rzeczywistości na zewnątrz, że właściwie sam siebie rozbrajał z potrzeby jakiegokolwiek komentarza. Estetyka cyfrowej fotografii w formach takich, jakie zaproponowano na wystawie – fotoblogowo-instagramowej, fotomontażowej czy duchologicznej – znaturalizowała się, i to już przynajmniej dekadę temu, w stopniu tak dojmującym, że jej wystawiennicza „nagość”, pozostawienie bez koła ratunkowego w postaci czytelnej narracji kuratorskiej, w zasadzie blokuje możliwość wychwycenia jakichś wyrazistych przejawów zmiany, nie wspominając już o słabo dookreślonej „prawdzie przełomu”. Nie jest rzecz jasna tak, że od muzeów koniecznie oczekujemy narracyjności (choć w przypadku MuFo takie oczekiwanie byłoby cokolwiek wskazane), po prostu samo zagadnienie – wymuszające posługiwanie się konstruktami

Idźmy dalej: zupełnie nie potrafię rozgryźć, co o „nowej wizualności” dzisiaj – w roku 2022 – miałyby mówić *snapshoty* Kuby Dąbrowskiego – pierwszy zestaw fotografii, który, zaraz po wejściu na wystawę, rzucił mi się w oczy. Czy chodziłoby o to, że taka „trashowa”, „pamiętnikarska” estetyka – niewyraźne, często abstrakcyjne i dziwne „scenki”, uchwycone jakby przypadkiem, w trakcie powrotu z imprezy – jest obecnie, dzięki homogenizującej sile Instagrama, czymś tak spowszedniałym i opatrzonym, że aż przezroczyście? Przecież świat przypomina nam o tym od rana do wieczora, 24 godziny na dobę, siedem dni w tygodniu, a nawet jeśli nie przypomina, to na wystawie kwestie naturalizacji i standaryzacji cyfrowych tożsamości i tak nie zostają wystarczająco sproblematyzowane.

Weźmy coś innego: jak do wspomnianych *snapshotów* mają się ikoniczne fotografie Nicholasa Grosppierre’a z cyklu *Kolorobloki* albo panorama chaotycznego składowiska rupieci na placu Defilad autorstwa Kobasa Laksy – prace, które w ciągu

Szymon Rogiński, Projekt UFO #03, 2006, fotografia, z serii UFO ze zbiorów MuFo, dzięki uprzejmości artysty i Muzeum Fotografii w Krakowie



ostatniej dekady objechały chyba wszystkie możliwe wystawy poświęcone polskiemu chaosowi urbanistyczno-przestrzennemu i nadziejom pokładanym w modernistycznym projektowaniu? I co robią tutaj – umieszczone obok siebie jakby w jednym szeregu – prace Zuzanny Janin (*Archiwum Uczuć Ulotnych, Majka z filmu*), Maurycego Gomulickiego (cztery fotografie z cyklu *Minimal Fetish*) i Normana Leto (*Bryła życia Edwarda Krasińskiego*, czyli kadr z filmu *Photon*)? Można oczywiście powiedzieć, że „prowadzą ze sobą dialog”. Tak, mógłbym nawet wskazać, na jakie tematy „dialogują”. Nie dostrzegam jednak żadnego związku ze zmianą, która miałaby zachodzić w praktykach fotografii artystycznej (nie wspominając już o amatorskiej) dzięki „cyfrowym rewolucjom”. Obchodząc po raz czwarty wystawę, mierzę się natomiast z coraz głębszym poczuciem, że jest ona jednocześnie ahistoryczna i anachroniczna: tak samo trudno wychwycić tutaj sygnały „nowych wizualności”, jak i znamiona „przełomu” zapoczątkowanego dwadzieścia kilka lat temu. Wszystko zamyka się w prostej „prezentacji kolekcji” i „strategii kolekcjonowania” (pobieżnie wspomina się o tym również w tekście otwarcia) – ciekawych, ale na pewno niesatysfakcjonujących w ramach kuratorskiej obietnicy.

W ogóle trudno umiejscowić wystawę w MuFo w jakimś konkretnym miejscu i czasie. W tekście czytamy o transformacji ustrojowej, o, przywoływanym dzisiaj jak mantra, „otwieraniu

się na Zachód”, tymczasem większość fotografii wykonano bliżej drugiej (a nawet trzeciej) dekady XXI wieku, a w sam „przełom” wrzucono szereg zjawisk z bardzo różnych porządków wizualnych. Są więc i fotoblogi, i media społecznościowe do spółki z cyfrowym narcyzmem, a dalej: polski chaos przestrzenny, kompleks (i konstruowanie) peryferiów, renesans fotomontażu, wpływ amerykańskiej popkultury na posttransformacyjne normy i praktyki wizualne oraz diabeł wie co jeszcze. Brodząc w tym chaosie po omacku, próbując rozszyfrować ukryte wzorce: tak, w jednym rogu uniwersum kolażowo-optyczne (cykl *Wyzwolenie* Bogusława Bachorczyka, *Keine Grenze* Jana Działkowskiego, *Traces* Weroniki Gęsickiej) ładnie przechodzi w sferę abstrakcji i operacji na materii zużytych klisz światłoczułych (fotografie Tomasza Sacińskiego). Za winklem, w ciemnym zaułku pod sufit pną się wysokie, kafelkowe kolumny *Saturday Morning Selfie* Bartosza Wajera: malarskie, surrealistyczno-pornograficzne wariacje na temat wszędo-bylskiego selfiacza, żywcem zassane – i to raczej z niedobrym skutkiem – z Instagrama i doklejone krakowskiej wystawie trochę jak zadziorny, lecz sztuczny wąsik. Obok fragmenty rozmowy z artystą: „Jako aktywni uczestnicy życia w sieci jesteśmy chmurami informacji na własny temat. Generujemy, publikujemy, udostępniamy, przeglądamy, prezentujemy się światu. Zwielokrotnieni do granic wymagamy od otoczenia coraz większej uwagi”.

No właśnie – czyżby? Czy aby na pewno wymagamy, czy może raczej wymaga się od nas? Jeden z największych dzisiaj problemów życia w „cyfrze” – bycie „surowcem” w korporacyjnych operacjach wydobywania z użytkowników „nad-wyżki behawioralnej”, inwigilacji i kreowania zachowań konsumenckich, społecznych czy politycznych – jest na tej wystawie całkowicie nieobecny. Cyfrowe tożsamości postrzega się raczej – podobnie jak w refleksjach sprzed dziesięciu, piętnastu lat – w kategoriach poszerzania autoekspresji, potencjalne zagrożenia rozpoznając w erupcji narcyzmu, nadprodukcji obrazów, utracie „obiektywnej prawdy” czy manipulacji wizerunkami, co zbliża myśl kuratorską do ikonoklazmu w starych, Baudrillardowskich ubrankach „zła moralnego”. Fakt, że nie jesteśmy właścicielami naszych cyfrowych tożsamości, a nawet nie decydujemy swobodnie o wyborze wizualnych środków przekazu i nie kontrolujemy ich efektów; i że to dzisiejsze wyłączenie z podmiotowości nie jest skutkiem „inwazji obrazów”, ich złowieszczej „sztuczności” czy „kłamliwości”, ale elementem postępującej intensyfikacji łupieżczych praktyk w Dolinie Krzemowej (patrz: dystopia Zuckerbergowskiego „metawersum”) – takie, podstawowe dzisiaj, aspekty „przełomu” w ogóle nie odbijają się w „foto-kalejdoskopie” wystawy. Zamiast tego mamy poszukiwanie „klasycznych kompozycji” w zdjęciach wrzucanych na Allegro (doskonale opatrzony cykl *Real Foto* Mikołaja Długosza), lecz bez żadnych odniesień do, na przykład, „klasyczności” memów – powszechnej dzisiaj wizualnej formy komentarza do rzeczywistości – które przecież od wielu lat czerpią z estetyki cyfrowego śmietnika. Albo sążniste cytaty z *Photonu* (2017) Normana Leto: „Wiele dziedzin życia przenosi się do konektomu w całości [...]”. Cieleśność przestaje się opłacać energetycznie. Po prostu ludzkość zmienia stan skupienia na bardziej oszczędny. Prawie wszystko dzieje się w konektomie. Całe życiorysy”.

Wyrwany z „ruchomej” całości, krótki fragment dłuższej opowieści Leto dobrze oddaje zasadniczy problem z tą wystawą: wybory artystów – zakorzenione w indywidualnych życiorysach, poprzedzone długotrwałą refleksją estetyczną i świadomością zmian technologicznych – nigdy nie będą materiałem zdolnym oddać „gęstość” przełomowych momentów w historii jakiegoś medium. Pozbawiona narracji, przedstawiona bez zarysowania szerokiego kontekstu społecznego i uzupełnienia hermetycznego pola sztuki o przykłady z porządku wernakularnego, „naga” fotografia nie wytrzyma konfrontacji z kategorią tak szeroką, migotliwą i angażującą wielkie kwantyfikatory jak „przełom”/„zmiana”. Czułbym się zdecydowanie

bezpieczniej, gdyby na wystawie w MuFo „przełom” pojawiał się wyłącznie w ramach historycznych – jako przegląd zjawisk niegdyś nowych, dzisiaj natomiast mocno spowszedniałych i rozpracowanych, wpisanych w czytelną opowieść o unowocześnianiu, poszukiwaniu i modyfikowaniu zastanych praktyk. Tak postrzegam misję instytucji w rodzaju MuFo: ma być to popularyzacja wiedzy, a nie tylko artystów i świata sztuki. Jest to banalny wniosek, ale też chyba nie zupełnie od czapy. Bądź co bądź to fotografia cyfrowa – globalna, w wielkim stopniu zdemokratyzowana praktyka społeczna oraz najbardziej powszechna praktyka wizualna – określa dziś warunki widzialności nie tyle artystów, co wszystkich uczestników sfery publicznej, w sieci i poza nią. Pisałem o tym na łamach „Szumu” w innym, zdecydowanie bardziej politycznym kontekście Archiwum Protestów Publicznych. Dzisiaj natomiast chciałbym otrzymać wyzwalającą szansę porzucenia tożsamości kauczukowej piłeczki i już więcej nie odbijać się od ścian muzeo-galerii niczym jakiś (bez)wolny elektron, który nie do końca wie, co i dlaczego powinno zawłaszczać jego uwagę. Zmęczone ciało z oczopląsem, powoli dryfujące w stronę szeroko otwartych drzwi i świata na zewnątrz, błędnie zapatrzony w ekran smartfona, z siatkówką trzymającą się na ostatniej nitce ratunku. Tylko proszę tego nie fotografować! O dystrybucję wizerunku zadbam już sam.

—
Marcin Stachowicz

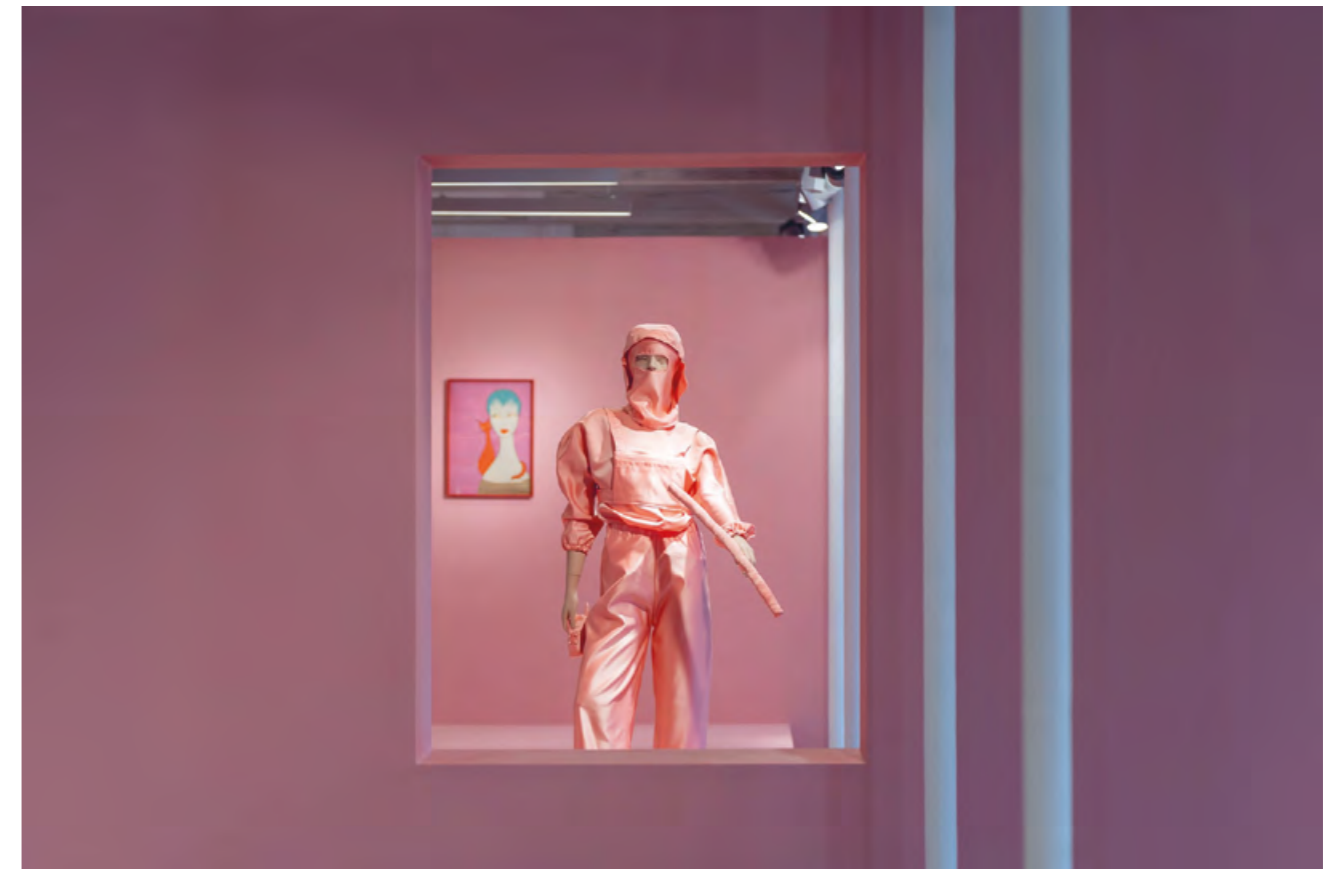
HELENA BOHLE-SZACKA. Przenikanie

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
21 października 2021 – 20 czerwca 2022
kurator: Marcin Różyc

Długa jest lista profesji i miejsc, z którymi była związana Helena Bohle-Szacka – gdyby Norman Leto miał wyrenderować bryłę jej życiorysu, byłaby to z pewnością imponująca figura. Bohaterka wystawy *Przenikanie* w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Polka o niemiecko-żydowskich korzeniach związana z Białymstokiem, Łodzią, Warszawą i Berlinem, była aktywna jako artystka wizualna, projektantka mody, graficzka, ilustratorka, działaczka społeczno-polityczna i kuratorka. Kluczowym fragmentem tego bogatego, choć dziś mało znanego dorobku wydaje się działalność na polu mody i to przede wszystkim tym tropem podąża wystawa przygotowana przez Marcina Różycy.

Dorobek Bohle-Szackiej pozostaje nierozpoznany nie tylko na gruncie sztuk wizualnych. Nawet jeśli jest ona postacią znaną historyczkom i historykom mody, w popularnych wydawnictwach trudno odnaleźć choćby strzępy informacji na jej temat. Dość wspomnieć, że w reportażu historycznym Aleksandry Boćkowskiej *To nie są moje wielbłądy. O modzie w PRL* z roku 2015 nazwisko projektantki nie pada ani razu. Tymczasem w pierwszych dekadach po wojnie Bohle-Szacka była postacią z samego centrum świata mody. Pracowała w domach mody Leda i Telimena, była też dziennikarką modową publikującą, między innymi na łamach „Dziennika Łódzkiego”.

Główną projektantką łódzkiej Telimeny była w okresie jej największej świetności, czyli





w pierwszej połowie lat 60. Po przeprowadzce do Warszawy projektowała z kolei dla największego PRL-owskiego domu mody tego czasu – Mody Polskiej. W ostatnich latach przed wyprowadzką z Polski była kierowniczką artystyczną w Ledzie, a w roku 1965 udało się jej zaprezentować swoje projekty w Berlinie Zachodnim – był to pierwszy pokaz polskiego domu mody za żelazną kurtyną. Zanurzona była przy tym, jak się rzekło, nie tylko w świecie mody. Zaraz po wojnie studiowała u Władysława Strzemińskiego, a w latach 50. znalazła się w kręgu Teatru Nowego w Łodzi, którym kierował wówczas Kazimierz Dejmek. Do Berlina wyjechała na fali antysemickiej kampanii Marca '68. Jak wiele innych Polek żydowskiego pochodzenia, zamierzała jechać do Izraela, a w RFN planowała jedynie odebrać odszkodowanie za krzywdy wojenne. Została jednak w Berlinie do końca – do śmierci w 2011 roku. Krótko po przyjeździe do RFN dostała pracę w szkole zawodowej Lette Verein, gdzie uczyła kompozycji i komunikacji wizualnej. Ponadto projektowała dla marek Kittke und Sohn i Jahns, wykonywała ilustracje modowe dla katalogów wydawnictwa

Ullstein Verlag, w kolejnych dekadach tworzyła też abstrakcyjne i organiczno-surrealne kompozycje graficzne, organizowała wystawy i z emigracji wspierała solidarnościową opozycję.

Całe to spektrum aktywności na łódzkiej wystawie reprezentowane jest przez oryginalne projekty, wycinki prasowe, grafiki i liczne fotografie dokumentujące życie artystyczne i towarzyskie bohaterki. Kregosłupem wystawy są przede wszystkim archiwalia Bohle-Szackiej przechowywane na co dzień w zbiorach Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku. Wybijające się wśród nich na pierwszy plan rysunki modowe z lat 50. i 60. to kwintesencja epoki – od rozkloszowanych sukienek z wąską talią, wyrastających z Diorowskiego *new look*, po proste, krótkie sukienki pokryte geometrycznymi wzorami, płaszcze w jaskrawych kolorach i stożkowate kapelusze typu *pillbox hat*. Klasyka gatunku, choć znana raczej z zachodniej ikonosfery niż codzienności PRL-u. Bohle-Szacka była na gruncie mody nie tyle innowatorką, co projektantką sprawnie operującą dostępnymi środkami i przeszczepiającą na grunt gomułkowskiej Polski nowoczesne kroje czy niezbyt jeszcze wówczas popularne

garnitury dla kobiet. Niekiedy też zbliżała się do *haute couture* na tyle, na ile było to w ówczesnych realiach możliwe, jak w przypadku zaprojektowanych w roku 1966 sukienek wykonanych z ręcznie malowanego jedwabiu z Milanówka, pokrytych opartowymi wzorami. Najoryginalniejszym projektem pokazanym na wystawie jest wyeksponowany osobno, poza gablotami mieszczącymi większość pozostałych projektów modowych, żurnalowy rysunek ugrowej sukienki pokrytej brunatnym wzorem wyraźnie inspirowanym unistycznymi pracami Strzemińskiego. Kurator podkreślił tę proveniencję, zestawiając rysunek z jednym z projektów tkanin Strzemińskiego. Niestety, ten projekt Bohle-Szackiej zapewne nigdy się nie zmaterializował, nawet rysunek pozostaje niedatowany, choć krój sukienki pozwala sądzić, że pochodzi jeszcze z drugiej połowy lat 50., a więc jest o dobrych kilka lat wcześniejszy od słynnej mondrianowskiej kolekcji Yves'a Saint Laurenta. Pech chciał, że w przeciwieństwie do niej ta archiwalna perełka może być dziś jedynie przypisem do historii mody.

Z kolei prace graficzne Bohle-Szackiej to przede wszystkim cierpliwie budowane geometryczne struktury, tworzone techniką pointylistyczną, nasuwające skojarzenia z projektami osiemnastowiecznych francuskich architektów rewolucyjnych: Étienne'a-Louis'a Boullée i Claude'a Nicolasa Ledoux. Obok nich pojawiają się też przedstawienia pojedynczych nagich drzew, surrealistyczne pejzaże czy realistyczne portrety kotów. W opowieść o powojennej twórczości i życiu bohaterki Różyc wprowadza też dyskretnie historię jej przeżyć wojennych – Bohle-Szacka była bowiem więźniarką obozów w Ravensbrück i Helmbrechts. Bezpośrednio odnosi się do tego okresu seria zaprojektowanych przez artystkę ilustracji do obozowych opowiadań Tadeusza Borowskiego. Mimo tego, że odbiegają one od reszty prac surowym, ekspresyjnym stylem, doświadczenie wojny i antysemickiej kampanii Marca '68 zdaje się kłaść cieniem także na reszcie wystawy. Kurator nie robi tu jakichś naiwnych założeń z gatunku „co artystka miała na myśli” i nie interpretuje całego jej dorobku przez pryzmat traumy, ale akcentuje znaczenie tych doświadczeń dzięki pracom współczesnych artystów i artystek.

O ile do *stricte* modowego dorobku Bohle-Szackiej odwołuje się Zuza Golińska, która

zaprojektowała przestrzeń wystawy, a w jej środku umieściła inspirowane rysunkami bohaterki pasyaste tkaniny utrzymane w różowo-fioletowo-zielonych tonach, wykonane na dziewiętnastowiecznym krośnie, o tyle reszta realizacji odnosi się właśnie do kwestii systemowej opresji i potencjału oporu tkwiącego w modzie i sztuce. Co prawda różowy policyjny mundur i pluszowa pałka zaprojektowane przez Tashę Kotsubę walą po głowie dosłownością, jednak znacznie ciekawiej wypadają prace przygotowane przez Krzysztofa Gila, Kamila Wesołowskiego i Sebulca. Ten pierwszy nawiązał do przeżyć wojennych matki Bohle-Szackiej, która, ukrywając się w szafie, uczyła się chrześcijańskich modlitw, by móc udawać gojkę (kartki, z których się uczyła, również pokazano na wystawie). W starą szafę, otoczoną odłamkami tłuczonego szkła, artysta wkomponował zatarty, przeskalowany portret römskiej rodziny. Gil przywołuje tu nie tylko uniwersalizowaną historię ukrywających się w czasie Porajmos Romów, ale i konkretną historię Oswalda Wintera, Sinti ukrywającego się w czasie wojny i skazanego na zagładę, mimo tego, że służył w Wehrmachcie i zdobył nawet kilka odznaczeń. Suknia projektu Kamila Wesołowskiego nawiązuje zarówno do historii, jak i dzisiejszej polskiej codzienności. Projektant odwołuje się do wojennych doświadczeń Bohle-Szackiej (która w nazistowskich obozach była oznaczana różnymi trójkątami – od czarnego i żółtego „asocjalnej Żydówki” do czerwonego „więźniarki politycznej”), wykorzystując przy tym współczesne kody modowe, mieszając bazarowy szyk i nawiązania do ludowych sukni oraz przypominając o ciągłej żywotności wykluczających narracji – wymierzonych choćby w osoby queerowe i uchodźcze w dzisiejszej Polsce. *Duszka* Sebulca to z kolei najbardziej *wholesome'owa* praca, jaką można sobie wyobrazić. Artysta przerabia pocieszne stworzenie z rysunków Bohle-Szackiej na współczesny archetyp bóstwa opiekuńczego. Wielka, pluszowa, różowiotka materializacja postaci ze szkiców artystki, wyglądająca jak stworzenie z uniwersum Muminków, zachęca do tego, by wtulić się w jej miękkie futerko, a na filmie 3D tańczy i snuje uspokajającą narrację.

W kontekście pozostałych prac trudno uznać tę narrację za niewinną. Rysunki, archiwalia i grafiki Bohle-Szackiej oraz współczesne prace zostały przykryte przez Golińską aranżacyjną

Rysunki, archiwalia i grafiki Bohle-Szackiej oraz współczesne prace zostały przykryte przez Golińską aranżacyjną warstwą lukru, pod którą czają się jednak ciche, artykułowane szeptem strach i cierpienie.



warstwą lukru, pod którą czają się jednak artykułowane szeptem strach i cierpienie. Prace i widzów otulają ściany w odcieniu ciepłego pastelowego różu, przywołującego skojarzenia z berlińską sypialną Bohle-Szackiej, pomalowaną w odcienie różu, bieli i beżu, wypełnionej maskotkami i poduszkami – to scenografia nasuwająca skojarzenia z wnętrzami wiktoriańskich domów, tym bardziej (aż do przesady) przytulnymi, im brutalniejsza była rzeczywistość poza ich ścianami. Także tutaj muśnięcie pluszowej dłoni wywołuje ciarki. To właśnie przez ten kontrast wybrzmiewają w pełni ponure rozdziały opowieści o Bohle-Szackiej. Aranżująca przestrzeń Golińska, wypełniają ją archiwaliami Różyc i ożywiający postać Duszki Sebulec zdają się doskonale rozumieć, że prawdziwy dramat potrzebuje odrobiny kampu i absurdu. Zamiast lśniącego fałszywą bielą marmurowego posągu Bohle-Szackiej dostajemy więc pełne spektrum jej dorobku, z którego wyłania się pełnokrwista postać. Projekty wybitne, jak unistyczna suknia, sąsiadują z bezparadonowo ckliwymi realistycznymi rysunkami słodkich kotków rodem z najgorszego biedermeierowskiego salonu, a obok nich rozciąga się morze całkiem zwyczajnych żurnalowych rysunków

i barwnych pamiątek z epoki, która bezpowrotnie przeminęła, a w Polsce być może wcale nie miała miejsca. Spod pluszowej różowej kołderki wзира ostatecznie jedna boleśnie fatalistyczna prawda – wszystko się zmienia, by pozostać takie samo. Nasza codzienność daleka jest od żurnalowego szyku, bo i dekady przemocy i opresji nie niosą żadnej nauki. A im bardziej przyjazne są schrony, które w tej ponurej rzeczywistości sobie budujemy i mościmy, tym bardziej wyczuwalne jest toksyczne powietrze, które sączy się przez ich szczeliny.

—
Piotr Policht

Tapta

Fundacja Arton, Warszawa
9 grudnia 2021 – 4 lutego 2022
kuratorzy: Greet Billet, Liesbeth Decan



„Tapta” brzmi trochę jak seplenienie dziecka, a trochę jak zakłęcie. Jak się okazuje, oba skojarzenia są trafne. Tytuł wystawy w Fundacji Arton to pseudonim polskiej artystki, która przez kilkadziesiąt lat mieszkała i tworzyła w Belgii. Maria Wierusz-Kowalska wyjechała z Polski chwilę po II wojnie światowej. W Brukseli studiowała tkactwo i sztuki wizualne. W połowie lat 70. objęła pracownię gobelinu w Narodowym Instytucie Architektury i Sztuk Wizualnych w La Cambre. Zajmowała się głównie tkaniną, tworzyła obiekty, które określała mianem „miękkich rzeźb”, ale też instalacje i architektoniczne struktury w przestrzeni publicznej. Imię Tapta – którym miała się przedstawiać w dzieciństwie – artystka przybrała we wczesnych latach 60., kiedy okazało się, że jej nazwisko w Belgii jest trudne nie tylko do wymówienia, ale też zapamiętania. W Polsce miała tylko jedną indywidualną wystawę. W 1997 roku, zaledwie kilka miesięcy przed śmiercią, jej prace pokazała warszawska Zachęta.

Krótki opis towarzyszący wystawie, nawet jeśli wymienia przede wszystkim suche fakty z życia artystki, brzmi obiecująco. Może dlatego, że nigdy wcześniej się z Taptą nie zetknęłam. Może dlatego, że Tapta wydaje się jeszcze jedną wyciągniętą z odmetów historii, wyrwaną patriarchalnym narracjom i autorytatywnym kanonom „wielką artystką”. Zapomniana może nie w ogóle, ale na pewno w polu polskiej sztuki. Nie bez znaczenia jest tu zresztą sam gest. W tym wyciąganiu i przypomnianiu archiwalnych prac, ścieraniu z nich wyobrazonego kurzu jest coś romantycznego i pociągającego. Inna sprawa, że tego typu odkryciom, które wiążą się z roztrząsaniem mechanizmów wyparcia, zawsze towarzyszy dziwne rozgorączkowanie.

W pierwszej sali widzimy instalację z szorstkiej wełny; mięsiste sploty z dużą ilością prostych, zawiązanych niby od niechcenia suptów i węzłów opadają w dół, tworząc rodzaj ażurowej kurtyny. Ta na swój sposób sensualna, urzekająca surowością organicznego materiału praca – siłą rzeczy



kojarząca się z twórczością Magdaleny Abakanowicz – zestawiona została z czarnym obiektem: abstrakcyjnymi kształtami wyciętymi w drewnie, które, połączone ze sobą za pomocą zawiasów, pozwalają się składać i rozkładać w dowolnej konfiguracji. Rzeźba o dość pompatycznym tytule *Na skraju czasu* kojarzy się z dziecięcymi zabawkami, uderza bezpretensjonalnością w stylu „zrób to sam”, ale też przywołuje estetykę seventiesowego minimalizmu. W rogu zobaczyć można też jedną z dwóch prezentowanych na wystawie prac zatytułowanych *Elastyczny horyzont* – obiekt złożony z kilkunastu drewnianych walców, na które naciągnięto ciemnozieloną i żółtą, stopniowo przechodzącą w gradient przędzę z sizalu i wełny. To rodzaj miniaturowego parawanu, którego forma zachęca do zabawy kompozycją, uruchamia grę światła i koloru.

Oszczędna dekoracyjność, akcentowanie organicznej materii i subtelna dekonstrukcja nie tylko gobelinu, ale też rzeźby jako takiej w kolejnej sali skontrastowane zostają z materialną ciężkością. Druga część tej stosunkowo niewielkiej wystawy zdominowana jest przez duży, składający się z trzech czarnych struktur wyciętych z blachy i zespawanych w płaskie formy obiekt. Ciężkie ażurowe formy przytwierdzone do centralnej ściany, działając na zasadzie *site-specific*, biją po oczach i pożerają przestrzeń. W sali robi się duszno; konstrukcja nie tylko tworzy relację z otoczeniem, ale też

inicjuje fizyczny kontakt z odbiorcą. Dalekim echem tej masywnej – żeby nie powiedzieć: przytłaczającej – rzeźby są małe, ustawione na postumencie formy wykonane z drewna i neoprenu – syntetycznej gumy łączonej za pomocą drobnych szpilek i gwoździ. Te dyskretne, niemal rozczulające obiekty, urzekające precyzją, ale też prowizorycznością nietypowej materii, to modele i miniatury większych instalacji. Z jednej strony aż proszą się o urzeczywistnienie w skali, z drugiej – cały ich urok zamyka się w tej właśnie nietrwałości, płynności lokującej się gdzieś między architekturą a modernistyczną dekoracją. Wszystkie utrzymane są w ulubionym kolorze Tapi – czerni. Ten „niekolor”, jak pisała, miał być radykalny, energetyczny, prosty, głęboki i nieprzejrzysty. Zamykał w sobie wszystkie znaczenia i historie. Wystawę wieńczy kilka fotografii dokumentujących działanie podobnych prac z tej samej serii w przestrzeni publicznej, oddziałujących na otoczenie mocnymi i minimalistycznymi formami, miękką linią i agresywną, oleistą czernią, w tym przypadku zwielokrotnioną i zmiękczoną odbiciem w lustrze wody.



W pokazywanych w Artonie pracach wzrok przykuwają kontrasty: miękkie – twarde, precyzyjne – rozmyte, jasne – ciemne, lekkie – ciężkie. Na dobrą sprawę nic tu nie jest takie, jakie się na pierwszy rzut oka wydaje. Uwagę zwraca też trudny do uchwycenia rytm, łatwość syntezy i prostota gestów, jakimi artystka kształtuje bryły, jednocześnie dekonstruując przestrzeń. Trudno powiedzieć, o czym opowiada. Czytam te prace trochę jak mikropowieści o czuciu i przeczuciu, o percepcji, emocjach i ich oddziaływaniu na otoczenie. Ale też widzę w nich rodzaj estetyzujących gestów, badających gramatykę języka i mechanizmy afektów. Sama artystka miała o swojej twórczości mówić, że dotyczy brutalności świata; wspominała też, że w przeciwieństwie do tuzów minimalizmu, mniej zajmują ją formalne poszukiwania, a bardziej „rzeźbienie” realnych uczuć.

Jeśli mam być szczerą, to muszę przyznać, że oglądając tę wystawę, czułam małe rozczarowanie. Zresztą sama jestem sobie winna, bo między czytaniem tekstu kuratorskiego, googlowaniem artystki w internecie a dotarciem na Foksal oczekiwania rosły i pęczniały jak drożdżowe ciasto. Monumentalne tapiserie, momentami przypominające przeskalowaną biżuterię, instalacje przypominające pajęczną sieć, plecione huśtawki, hamaki i ogromne grzyby z wełny – to wszystko

Historyczna rewizja, wpisująca się nie tylko w statut, ale też prowadzoną konsekwentnie od lat działalność Fundacji Arton, to niewątpliwie największa wartość tej wystawy. Poza tym *Taptę* ogląda się z przyjemnością – dobrej klasy modernizm starzeje się jak wino.

ogłądałam na ekranie smartfona. Inna sprawa, że na tchnących nostalgią czarno-białych zdjęciach podobno wszystko wygląda lepiej. A *Tapta* to wystawa skromna. Nie skupia się ani na wybranych okresie, ani na jednym motywie twórczości artystki. Pokazuje wszystko po trochu, ale jedynie liże to „wszystko” po wierzchu. Ta wystawa jest tylko przypomnieniem, „wyciągnięciem” (trochę tak jak wyciąga się królika z kapelusza) ciekawej artystki, uznanej za granicą, ale, co nie bez znaczenia, prawie nieoglądanej dotąd w Polsce. To ciekawe o tyle, że zwykle obserwujemy kurs w drugą stronę. Zazwyczaj polskie artystki wypycha się na Zachód, a nie wciska z powrotem na rodzime podwórko. Takich ciekawostek, rozsadzających konwencjonalne sposoby mówienia o artystkach, ale też przeczących zarówno współczesnym, jak i historycznym narracjom, w biografii *Tapy* jest zresztą więcej.

Historyczna rewizja, wpisująca się nie tylko w statut, ale też prowadzoną konsekwentnie od lat działalność Fundacji Arton, to niewątpliwie największa wartość tej wystawy. Poza tym *Taptę* ogląda się z przyjemnością – dobrej klasy modernizm starzeje się jak wino. I chociaż nikt tu nie wywołuje duchów, to z drugiej strony nikt też niczego nie udaje – nie ma sensu

opukiwać dna, bo tego drugiego zwyczajnie nie ma. *Tapta* jest małym, porządnie przygotowanym pokazem. Pokazem, który nie zaspokaja głodu, ale za to wyostrza apetyt. Pozostając w kręgu kulinarnych metafor: Arton póki co serwuje nam tylko i aż aperitif. A ponieważ na danie główne przyjdzie nam jeszcze poczekać – podobno wkrótce belgijski partner wystawy, Galeria Maurice Varbeat, planuje wydać dużą monografię artystki, Arton zaś ma w planach niewielki katalog z tekstami teoretycznymi – trzeba jeść, co dają. A przede wszystkim należy odrobić zaległą pracę domową. Bo Maria Wierusz-Kowalska to nie nowa i nieopatrzona wersja Magdaleny Abakanowicz, to nie polska Eva Hesse czy Richard Serra w spódnicy – nawet jeśli tego typu porównania same przychodzą nam do głowy. To *Tapta*. „Jestem *Tapta*” – miała mówić trzyletnia Maria, tańcząc, śpiewając i ustawiając wokół siebie lalki. Uczestniczka powstania warszawskiego, emigrantka z Europy Wschodniej, twórczyni debiutująca dopiero u progu czterdziestki, uwielbiana przez studentów profesora, artystka,

której sztuka rodziła się między Belgią, a wówczas ciągle jeszcze kolonizowanym Kongiem (*Tapta* w Afryce spędziła całe lata 50.) ale też, może przede wszystkim, jeszcze jedna rewolucjonistka. Rzeźbiarka miękkich pomników i pejzażystka czarnych jak smoła krajobrazów. Dziewczyna, która wyprowadziła tkaninę z getta niepoważnego szydełkowania i banalnej dekoracji, artystka, która zamiast feminizmu wyznawała, zupełnie jak gdyby była to religia, sztukę. Bo ta, jak mówiła, nie ma płci. Czy nadaje się na bohaterkę współczesnego kanonu? Albo inaczej, czy bohaterki, a tym bardziej kanon, są nam jeszcze potrzebne? Od wizyty w Artonie mam wrażenie że *Tapta* wciąż siedzi mi w głowie. A może to ja jeszcze nie wyszłam z jej głowy?

—
Anna Batko

BARTEK AROBAL KOCIEMBA, Kwiaty całopalne

Galeria Miejska Arsenał, Poznań
3 grudnia 2021 – 23 stycznia 2022
kurator: Jacek Zwierzyński



Bartek Arobal Kociemba, *Kwiaty całopalne*, fragment wystawy dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu

Wystawa indywidualna Bartka Arobala Kociemby *Kwiaty całopalne* w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał, kuratorowana przez Jacka Zwierzyńskiego, jest kolejnym projektem tej instytucji promującym i eksplorującym queerową wrażliwość i estetykę w sztuce współczesnej.

Jak w odautorskim tekście pisze artysta, jego sztuka to „[...] manifestacja potrzeby autentyczności – spotkania ze swoją queerową tożsamością na własnych zasadach, bez publiczności, bez krytyki i bez aplauzu”. Na aplauz jednak Arobal zasługuje, stworzona przez niego przestrzeń plastyczna i emocjonalna daje bowiem odbiorcom wiele przyjemności i inspiracji.

Na multimedialną wystawę składają się kompozycje z botanicznych rysunków, rzeźby z suszonych kwiatów, taneczny wideoperformans, medytacyjna instalacja dźwiękowa i abstrakcyjne

malarstwo na tkaninach, które są również strojami do rytualnego tańca. Dominują następujące elementy: motywy floralne, wyobrażenia ognia, misteryjny taniec artysty, medytacyjna modlitwa i pastelowe kolory, w których przeważają różne odcienie czerwieni i różu. Na wystawie, w którą wchodzimy niczym do zaczarowanej groty, płonące kwiaty rozkwitają na różne sposoby. Przestrzeń wypełniają kolorowe, prawie abstrakcyjne linie, z których stopniowo wydobywamy botaniczne i figuratywne kształty.

Najpiękniejsze są rysunki płomiennych kwiatów na białym papierze i rzeźby z suszonych kwiatów wystawione w mroku jako instalacja świetlna, które wytwarzają oniryczną i energetyczną strefę graniczną pomiędzy światem realnym a wyobraźniowym. Wystawa jest zatem wielowymiarową refleksją na temat kwiatowych martwych natur i symboliki z nimi związanej. W historii martwej natury kwiaty były najczęściej alegorią wanitatywną, łączoną z przemijaniem, nadchodzącym wraz z rozkwitem kresem. Podkreślały delikatną efemeryczność



Kwiatowa martwa natura jako forma figuralnej najbliższa jest abstrakcji, gdyż daje artystom możliwość swobodnej gry formalno-kolorystycznej w sposobie oddania łodyg, płatków, kiści, pączków, koron, liści i słupków. Na rysunkach Arobala floralne kształty przenikają się, wibrują, tańczą i płoną, spowijane przez płomyki ognia, które same stają się kwiatami, a kwiaty – ogniem. My płoniemy i rozkwitamy z nimi, porwani tą gęstą i urzekającą materią.

W historii nowoczesnej estetyki autorem najślawniejszego tekstu o kwiatach jest francuski filozof erotyzmu Georges Bataille. Jego *Le langage des fleurs* poświęcony jest ambiwalencji kwiatów. Bataille, mimo że kwiaty uważa się za tradycyjny znak piękna, odkrywa w nich załóżek wstępu i w ten sposób stawia je zarazem we wnętrzu i na zewnątrz konwencjonalnego systemu piękna. Pomimo uwodzicielskiej, zmysłowej atrakcyjności kwiatów, ich zapachu, barwy, miękkości i bujności, pisarz koncentruje się na ich wewnętrznym splamieniu i zanieczyszczeniu. Kwiat znajduje się bowiem na granicy rozkwitu i rozkładu, wzniesiony ku górze, w stronę światła, ma korzenie w glebie, jego piękno wyrasta z organicznej dekompozycji i wraz z wzięciem błyskawicznie do niej powraca. Nie oznacza to jednak dla Bataille'a negacji uroku kwiatów, ale jego przyczynę. Kwiaty dlatego są piękne, że są splamione, mają w sobie piękno śmierci, piękno gnicia. U Arobala pochłania je ofiarny ogień, niszcząc i intensyfikując piękno.

Queerowy aspekt szamanizmu jest szeroko rozważany w antropologii, szczególnie w niebinarnym modelu homoseksualności jako transcendencji płci. Wszędzie tam, wśród ludności rodzimej, afirmowano osoby niebinarne, o płynnej płciowej ekspresji, które często pełniły rolę uzdrowicieli ze względu na bliskość z niepodzielną (niebinarną) pełnią sił natury i kosmosu.

piękna. Artysta połączył to dodatkowo ze złożoną symboliką ognia, która obejmuje namiętność oraz pożądanie, odrodzenie, nadzieję i oczyszczenie, ale też destrukcję czy piekło.

Wszystko to można odczuć w dekoracyjnych przesłaniach floralno-abstrakcyjnej wystawy, która usiłuje nas osiągnąć głównie na poziomie emocji i przyjemności płynącej z percypowania linii i barw. Jest to sztuka, której odbiór wykracza poza intelekt i opiera się na imaginacji; jej recepcję można ograniczyć niemalże do spirytualno-zmysłowej abstrakcji. Tym bardziej że żyłkowanie ognia i odwzorowania anatomii roślin na białych tkaninach – strojach rytualnych – to czysto abstrakcyjna ornamentyka, w której znajdziemy wiele inspiracji rokokowym *rocaille*.

Kwiaty całopalne jako całość wydają się wpisywać w aktualny temat queerowej abstrakcji, połączonej z wieloznacznymi elementami figuralnymi. Queerowa abstrakcja, jak ją definiuje David J. Getsy, jest odpowiedzią na pułapkę bezpośredniego przedstawienia i dosłowności; umożliwia inny, nienormatywny sposób przedstawienia społecznych i psychologicznych relacji – właśnie poprzez emocjonalną i percepcyjną relacyjność form. Abstrakcja oferuje alternatywne sposoby istnienia i znaczenia, zamienia imitację na wyobraźnię, co daje możliwość pogłębienia emocjonalnego odczuwania. Abstrakcja jest bardziej afektywna, mniej

patriarchalnie logocentryczna, jej amorficzność wymyka się regułom i represjom – niczym sama kategoria *queer*. Abstrakcja stawia opór kontrolującemu spojrzeniu. Jest to strategia obronnego kamuflażu, ale i otwartości na nieznanne. Derek Jarman pisał o alchemii abstrakcji wyzwolającej z osobowości, w swym tekście towarzyszącym wystawie Bartek Arobal Kociemba wspomina natomiast o alchemii emocji.

Jego kwiaty, różowe odcienie i ornamenty pogłębiają queerowy wymiar abstrakcji dzięki androgynicznemu charakterowi wrażliwości i estetyki oraz celowo antymaskulinistycznemu formalizmowi.

Asocjacje te dopełnia kluczowa część wystawy – wideo z performansu artysty, który w pustynnym krajobrazie, przy niewielkim oczku wodnym, tańczy z kwiatami lub w kręgach ognia. Półnagi, ubrany jedynie w damskie różowawe pończochy lub majtki, w długich cielistych rękawiczkach i w kominiarce *à la* Pussy Riot, odprawia przedziwne rytuały natury o pierwotnych konotacjach. Staje się szamanem! To właśnie queerowy szamanizm jest najważniejszym tropem projektu, wyraża leczniczy charakter jego troski o świat przyrody i psychofizyczną harmonię człowieka.

Queerowy aspekt szamanizmu jest szeroko rozważany w antropologii, szczególnie w niebinarnym modelu homoseksualności jako transcendencji płci wywodzącym się z Azji i obu Ameryk i ich pradeuropejskich kultur. Wszędzie tam, wśród rdzennej ludności, afirmowano osoby niebinarne, o płynnej płciowej ekspresji, które często pełniły rolę uzdrowicieli ze względu na bliskość z niepodzielną (niebinarną) pełnią sił natury i kosmosu. W kontekście religijnym w wielu kulturach osoby nazywane trzecią płcią uważane są za istoty o dwóch duchach. Dlatego są bliżej sacrum, uważa się, że mają zdolności nadprzyrodzone i pełnią ważną funkcję w rytualnych obrzędach. Pośredniczą między światem ludzkim i boskim. Ze względu na pokrewieństwo tego rodzaju wierzeń z kultami Wielkiej Matki i natury mają także szczególny wpływ na kwestie związane z płodnością. W tej tradycji lokują się zarówno kapłani bliskowschodniej bogini Kybele, północnoamerykańscy indiańscy *berdaches*, najbliżsi nam syberyjscy szamani, indyjskie *hidźra*, jak i polinezyjska trzecia płeć – *mahu*, którą malował Paul Gauguin na swoich obrazach z Tahiti.

W tę globalną i pradawną androgyniczną szamańską mistykę wpisuje się w swym wideo Arobal. Łączy on rytualne gesty i ruchy z atrybutami kobiecymi i męskimi, które płynnie przechodzą w siebie nawzajem. Na swoje męskie, owłosione i muskularne ciało zakłada kobiecą erotyczną bieliznę, obnaża się w kobiecych pozycjach i ruchach, eksponując pośladki, a nie fallusa. Dokładnie jak alchemiczne *coniunctio oppositorum* C. G. Junga, połączenie przeciwieństw. Niczym szaman, z kwiatami i roślinnością, Arobal tańczy półnagi w ognistym kręgu w rytm dynamicznej muzyki.

Płomienie ognia wydają się emanować z tego wideo i rozpalać całą otaczającą przestrzeń i jej kwietne dekoracje; języki ognia unoszą się w przestrzeni jako rysunkowe wycinanki o pomarańczowej barwie. Cała wystawa staje się misteryjną jednością, totalnym dziełem dźwięku i obrazu, porywając nas swą ekstatyczną floralnością

o abstrakcyjno-ornamentalnym charakterze. W czasach gdy racjonalność i sprawczość przestały przynosić efekty, tylko magia może nas uratować przed fundamentalistami, odwołuje się bowiem do pierwotnych, o wiele starszych i potężniejszych energii i sił duchowych. Jest to potęga, która przyniesie zmianę. Pytanie jedynie, jaką ofiarę trzeba będzie złożyć pierwotnym bóstwom. Oby tylko kwiaty i taniec.

Queerowa abstrakcja nie jest pozbawiona znaczeń społecznych, mówi jednak o nich inaczej, tak aby treści dotarły do nas przez wrażliwość i emocje. Z komentarza wynika bowiem, że jest to również wystawa ekologiczna, odnosząca się do niszczenia środowiska, a także do ognia, który pali planetę w sensie realnym (pożary) i metaforycznym (destrukcyjna polityka dyskryminacji i prześladowań w różnych częściach świata). Kwiaty całopalne są zatem kwiatami niszczenia, ale również ofiary, składanymi w uzdrawiającym szamańskim rytuale magiczno-estetycznym. Na jednym z rysunków artysta pochyla się, ofiarowując bukiet. Ewidentnie, wiele oczekujemy dzisiaj od sztuki, chwytając się nadziei wszędzie tam, gdzie możemy ją znaleźć!

Paweł Leszkowicz

Marek Świca



fot. Mirosław Żak

Marek Świca – historyk sztuki, menadżer kultury, kurator wystaw i muzealnik. W latach 2000–2004 dyrektor Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, w latach 2004–2015 wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, od 2016 roku dyrektor Muzeum Fotografii w Krakowie.

1
Bohemian Rhapsody, Queen.

2
Tadeusz Kantor, *Autoportret*, 1977,
Muzeum Narodowe w Krakowie.

3
Poszukiwany, poszukiwana,
reż. Stanisław Bareja.

4
Urszula Czartoryska, *Poszukiwania
plastyczne fotografii*.

5
Opera *Les Indes galantes* Jeana-
-Philippe'a Rameau, album *Les Arts
Florissants*, dyryg. William Christie.

6
Ryby i owoce morza.

7
Kawa i papierosy.

8
Józef Chrobak.

9
Paryż.

10
MuFo.



Kreatywna Europa 2021-2027

europejskie wsparcie dla sektora
kultury i kreatywnego

**Zdobądź dofinansowanie na
Projekty współpracy europejskiej**

nabór wniosków do 31 marca 2022 r.

Wejdź na stronę:
www.kreatywna-europa.eu
i dowiedz się więcej!



Współfinansowane przez
Unię Europejską



05

PROTOTYPY / 05:
**MAREK SOBCZYK.
PODRÓŻ-PODRUT
[POLENTRANSPORT]**

PROTOTYPES / 05:
**MAREK SOBCZYK.
A TRIP ON THE WIRE
[POLENTRANSPORT]**

ms¹

Więckowskiego 36
msl.org.pl

Institucja kultury
Samorządu
Wojewódzkiego

współprowadzona przez
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

ms
Muzeum Sztuki



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



województwo
łódzkie

Mecenas
Muzeum Sztuki
w Łodzi



FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partner

opus / film

Wystawa realizowana
przy wsparciu
Goethe-Institut

