

S Z U M



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

ISSN 2300-3391
02
9 772300 339203



Po co
nam
sztuka
w płonącym
świecie?

70
lat
BWA

Zobacz
w BWA
Wrocław

Galerie
Sztuki
Współczesnej

Triennale Małych
Form Malarskich

WYSTAWA POKONKURSOWA
15.07–28.08.2022

12.



wernisaż i wręczenie nagród: 15.07 (piątek), godz. 18.00 / wstęp wolny
Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, ul. Ducha św. 6



Institucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

ANIA BĄK

HANNAH BLACK

PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ

ALICJA CZYCZEL

EWA DZIARNOWSKA

EIKO & KOMA

MAGDALENA FRAN CZAK

MARTA KRZEŚLAK

HAROON MIRZA

MAJA V. NGOM

AGNIESZKA POLSKA

KUBA STĘPIEŃ

Marta Krześlak, Autorski projekt rafy koralowej, 2018
kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

zmichnięty czas

TIME OUT OF JOINT

ms¹

Muzeum Sztuki w Łodzi
Więckowskiego 36

msl.org.pl

3.06.2022-18.09.2022

ms
Muzeum Sztuki

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU
WOJEWÓDZKIEGO WSPÓŁPROWADZONA
PRZEZ MINISTERSTWO KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



województwo
łódzkie

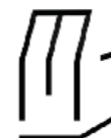
MECENAS
MUZEUM SZTUKI
W ŁODZI



FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

PARTNER

opus/film



MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**

SZUM



Godzina Szumu



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

Karolina Piinta 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 Kapital. Przegapiłeś audycję? Teraz możesz odsłuchać ją na Spotify!

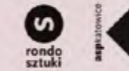


Perlage
OFF FESTIVAL
KATOWICE
5-7.08.2022

POTĘGA WYOBRAŹNI.

IS IT REAL?

4.08 –
2.09 / 2022



ARTYSTKI I ARTYŚCI:

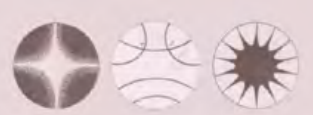
JUSTYNA BAŚNIK
MICHAŁ ŻYTNIK
KAROL GAWROŃSKI
NIKITA KRZYŻANOWSKA
JAN PORCZYŃSKI
MIKOŁAJ SOBCZAK
I INNI

PAWEŁ BAŚNIK
VERONIKA HAPCHENKO
DOMINIKA KOWYNIA
ALICJA PAKOSZ
JĘDRZEJ SIERPIŃSKI
COSMODERNISM



GALERIA ASP W KATOWICACH
RONDO SZTUKI
OTWARCIE: 4.08.2022 GODZ. 21.00
KURATOR: ADRIAN CHORĘBAŁA

WYSTAWA TOWARZYSZY OFF FESTIWALOWI 2022.



MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

OTWARCIE 3/06

GMACH GŁÓWNY AL. 3 MAJA 1

XXI RZEŹBA

MNK.PL



Patronat Honorowy:
Witold Kozłowski –
Marszałek Województwa
Małopolskiego



Mecenas Galerii
Sztuki Polskiej
XX + XXI w.



Mecenas
MNK
TOTALIZATOR
SPORTOWY
Partner
Strategiczny
MNK



temat: rzeka

antropocenna Rawa
w ujęciu interdyscyplinarnym

CZERWIEC 2022

szczegóły: asp.katowice.pl

UTOPIE/ DYSTOPIE.

PRZYSZŁOŚĆ MIASTA

24/06 - 25/07/2022

ARTYSTKI / ARTYŚCI BIORĄCY UDZIAŁ W WYSTAWIE:

DOMINIK RITSZEL
MAREK POŚPIECH
MACIEJ CHOLEWA
MATEUSZ KOKOT
BARTŁOMIEJ RYBAK
MICHALINA BIGAJ
ANTONINA KONOPELSKA

AGATA SZYMANEK
TOMASZ STROJECKI
LENA ACHELNIK
DARIA MALICKA
JERZY RUPIK
MAX BRÜCK
JOANNA AMBROZ
LEWANDOWSKA

KURATORZY: IRMA KOZINA
ADRIAN CHORĘBAŁA

PARTNER:



OTWARCIE:
24/06/2022
GODZ. 18.00

chopin i jego europa 2022

18. międzynarodowy
festiwal muzyczny
w Roku Romantyzmu
Polskiego
14–31.08

Dyrektor Artystyczny festiwalu: Stanisław Leszczyński



NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

festiwal.nifc.pl

Definansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

MECENAS



PARTNER
GŁÓWNY



TOTALIZATOR
SPORTOWY

WSPÓLORGANIZATOR



dwójka
POLSKA WIZJA

PARTNERZY



Filarmonia
Narodowa



OPERA
NARODOWA



LEXUS



KOPERNIK



LOT



SKM



YAMAHA
Audio System



YouTube



POLSKIE
RADIO



Główny

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej
ELEKTROWNIA

Mazowsze.
serce Polski

w w w . m c s w e l e k t r o w n i a . p l

WOMAN ART POWER

Anna Baumgart, Beata Ewa Białecka, Julia Curyło, Martyna Czech, Iwona Demko, Olga Dmowska, Anna Grzymała, Dorota Hadrian, Monika Falkus, Bożena Klimek-Kurkowska, Agata Kus, Katarzyna Kukuła, Hanna Krzysztofiak, Katarzyna Pietrzak, Jadwiga Sawicka, Helena Stiasny, Sabina Twardowska, Alex Urban, Ludmiła Woźniczko, Agata Zbylut

Wernisaż: 18.06.2022 r.
Wystawa czynna do: 24.07.2022 r.
Kurator wystawy: Paweł Witkowski

Mazowieckie Centrum Sztuki
Współczesnej Elektrownia
ul. Mikołaja Kopernika 1
26–610 Radom

Dorota Walentynowicz

Cherish

01.07
-04.09.

Walentynowicz 2022

Kuratorki:
Anna Ciabach, Maria Sasin

Wernisaż:
01.07.22, godz. 18.00-21.00

4G
ul. Szeroka 37, Gdańsk
godziny otwarcia:
wt-ndz, godz. 12.00-19.00



Gdańska
Galeria
Miejska
GM 4G


 Goyki 3
Art Inkubator



więcej na: www.goyki3.pl

Program sztuk wizualnych 2022. Opieka i robienie rzeczy razem

- ◆ **24.06-17.07** | Program adaptacyjny dla twórców z Ukrainy i Polski **Goyki 3 for Ukraine** we współpracy z pracownią **Artist in Bloom** | przestrzeń: **Zuza Golińska**
- ◆ **30.07-14.08** | Rezydencja **Nguyễn Quốc Thành** z **Nhà Sàn Collective** we współpracy z **TRAF0 Trafostacją Sztuki** w Szczecinie
- ◆ **17-22.08** | **Jane Butler Deasghnáth/Ritual** we współpracy z festiwałem **Literacki Sopot**

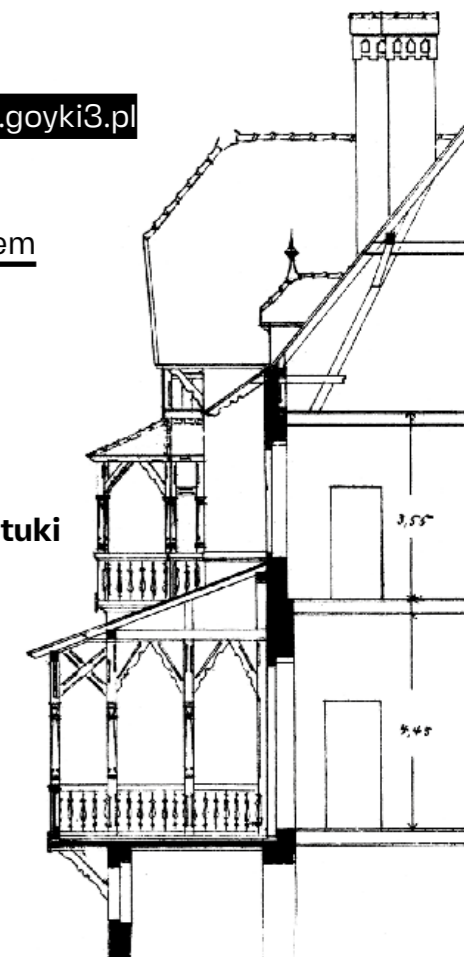
 Program zrealizowany dzięki wsparciu Miasta Sopotu

 European Cultural Foundation

Program Goyki 3 for Ukraine zrealizowany dzięki wsparciu European Cultural Foundation



TRAF0
Artist in Bloom



Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

Wystawa

Robert
Kuśmirowski
Story
ON/OFF

30.06-
20.08.2022

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina
pl. św. Józefa 5
62-800 Kalisz

 45 Lat
Galeria Sztuki
im. Jana
Tarasina



Paweł Kwiek

1951–2022





fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Marek Konieczny

1936–2022

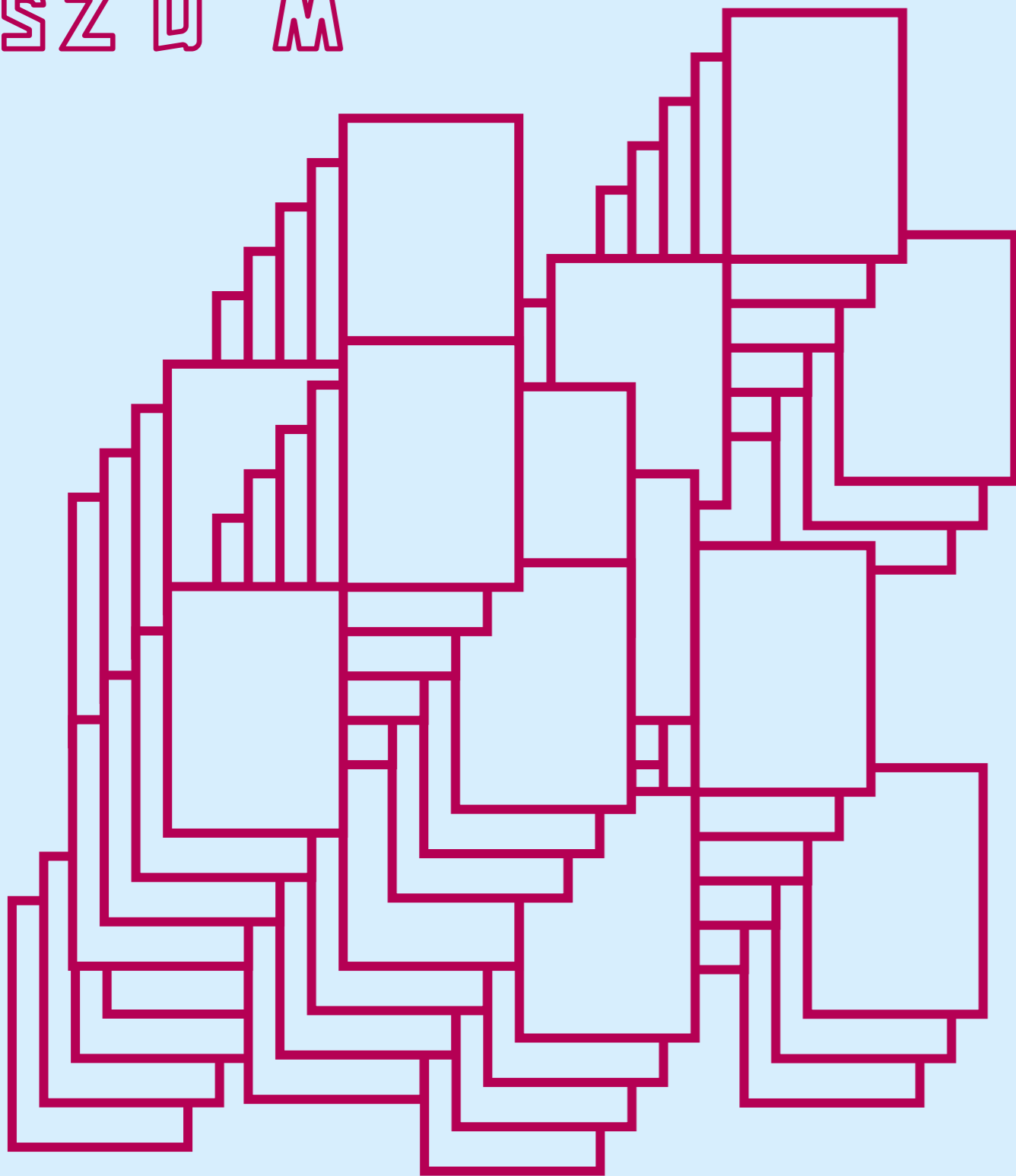


fot. Pracownia fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

Zofia Gołubiew

1942–2022

SZUM



zamów prenumeratę lub numery archiwalne
na sklep.magazynszum.pl

Tekst: Aleksy Wójtowicz

Od redakcji

Gdy w 1992 roku wrocławska grupa Luxus świętowała Księżycowy Nowy Rok, przypadał akurat Rok Wodnej Małpy, w którym, jak obiecywano, „wszystko może się zdarzyć”. Wedle wszystkich eoznaków na niebie i ziemi teraz mamy Rok Wodnego Tygrysa – podobno okres drapieżnych emocji i prób odwagi. Nic zaskakującego, ale przecież nie tak wyobrażaliśmy sobie nadchodzące wiosnę i lato. 37. numer „Szumu” oddajemy w Wasze ręce w momencie, w którym od ponad trzech miesięcy trwa militarna inwazja Rosji na Ukrainę. Zewsząd spływają obrazy i wypowiedzi, które są unikatowymi świadectwami codzienności pod ostrzałem rosyjskich wojsk. Dlatego właśnie dziś kwestia mediacji pamięci zaczyna być niezwykle ważnym pojęciem, także dla środowiska artystycznego. Mediowanie jest strategią, która nie pozwala historii zakrzepnąć w nieznośny spiżowy pomnik wielkich narracji. A skoro mamy dostatek świadectw, zbrodnią byłoby pozwolić, aby nadpisano je zdystansowanymi głosami z Zachodu.

Właśnie dlatego w dziale „Do widzenia” oddajemy głos Alevtinie Kakhidze, ukraińskiej artystce, która w rysunkowym dzienniku dokumentuje swoją codzienność w obliczu wojny, a także rozczarowanie i wściekłość wymierzoną w *west-plaining*. Ujęty z perspektywy historycznej wątek kobiecego oporu i przetrwania w obliczu politycznej opresji pojawia się także w tekście Karoliny Majewskiej-Güde, która analizuje działalność grupy twórczyni z NRD-owskiego Erfurtu. W tekście *Ryzykowna zabawa dla wtajemniczonych* Majewska-Güde opisuje samoorganizującą się, eksperymentalną społeczność artystek, która korzystała z dziedzictwa dadaizmu, surrealizmu i punkowego DIY. Nie jest to historia typowego dysydenckiego mesjanizmu, ale opowieść o prawdziwych awangardzistkach z enerdowskiej prowincji. W kontekście schyłkowego PRL-u o radykalnie innych latach 80. (i początku 90.) pisze dla nas Małgorzata Kopańska, analizując twórczość Ewy Ciepiewskiej i środowiska Luxusu. Kopańska w kontrze do kościelno-narodowowyzwoleńczej opowieści o occie i pielgrzymkach pisze o New Age, olejku

paczulowym i figurkach Buddy sprzedawanych na gdańskim targowisku. Przywoływana wcześniej mediacja pamięci najsilniej pojawia się w recenzji książki Doroty Jareckiej, poświęconej sztuce i lewicy komunistycznej w Polsce w latach 1944–1948. Tutaj pomiędzy realizm a surrealizm włączony zostaje marksizm jako nieodłączny element tużpowojennych prób tworzenia nowego języka sztuki, który służyć miał budowaniu innej rzeczywistości i kolektywnej pamięci o Zagładzie.

Współczesnością w dosłownym tego słowa znaczeniu (i z nieco lżejszym do niej podejściem) zajmuje się Piotr Policht, analizujący twórczość Piotra Marca i Bartosza Zaskórskiego. Ich wydane niedawno komiksy stały się pretekstem do przypomnienia o tym wciąż nieufnie traktowanym przez świat sztuki medium. O wystawie *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznice* z poznańskiego Arsenału pisze dla nas z kolei Paweł Leszkowicz, stawiając pytanie o to, co wynika z empatycznych tendencji i deklarowanej inkluzywności lokalnego *artworldu*. W tym wydaniu „Szumu” znajdziecie także wywiad Jakuba Banasiaka z Grzegorzem Klamaniem, który postanowił dopisać swoją erratę do opowieści Anety Szyłak o gdańskim środowisku artystycznym („Szum”, nr 35). W obu przypadkach prywatne nierozłącznie stoi obok politycznego.

Oprócz tego – jak co kwartał – czekają na Was strony artystek i artystów oraz, oczywiście, kilkanaście tekstów podsumowujących najciekawsze naszym zdaniem wystawy tego dziwnego przedwiosnia i jeszcze dziwniejszej wiosny. Życzymy Wam, aby przynajmniej lato wyglądało tak, jak powinno. Podobno jest na to szansa, bo horoskopiary mówią, że druga połowa roku będzie znośniejsza.



1



2



3

1 Michał Jankowski, *Foodporn*, z serii *Pimp Slap*, 2022, olej na płótnie, dzięki uprzejmości artysty i BWA Zielona Góra

2 Ewa Ciepiewska, bez tytułu, 1984, akwarela, gwasz na papierze, fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Piktogram w Warszawie

3 Künstlerinnengruppe Erfurt, *Frauenträume*, kadr z filmu, kamera: Gabriele Stötzer, 1986, © archiwum Gabriele Stötzer

OKŁADKA:
Künstlerinnengruppe Erfurt: Monika Andres, *Name, Stadt, Land*, kostium z gazety i baner, instalacja Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), 1988, fot. © Christiane Wagner, Archiv der Avantgarden – SKD, dzięki uprzejmości neue Gesellschaft für bildende Kunst w Berlinie

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

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Martyna Wyrzykowska

REDAKCJA STYLISTYCZNO-JĘZYKOWA I KOREKTA:
Maksymilian Wroniszewski

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Anna Batko, Waldemar Baraniewski, Anna Baranowa, Łukasz Białkowski, Katarzyna Bojarska, Grzegorz Borkowski, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Maja Demska, Olga Drenda, Jakub Gawkowski, Aleksandra Goral, Daria Grabowska, Mikołaj Iwański, Aleksandra Kędziorek, Aleksander Kmak, Ryszard W. Kluszczyński, Jakub Knera, Piotr Kosiewski, Wiktoria Koziół, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Iwona Kurz, Marika Kuźmicz, Paweł Leszkowicz, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Dorota Łagodzka, Ewa Majewska, Karolina Majewska-Güde, Jakub Majmurek, Jacek Małczyński, Dorota Jagoda Michalska, Antoni Michnik, Łukasz Mojsak, Łukasz Musielak, Martyna Nowicka, Ewa Opałka, Janek Owczarek, Anna Pajęcka, Arkadiusz Półtorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna Rusczyk, Michalina Sablik, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Marcin Stachowicz, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Toniai, Magdalena Ujma, Vera Zalutskaya, Tomasz Załuski, Rafał Żwirek

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

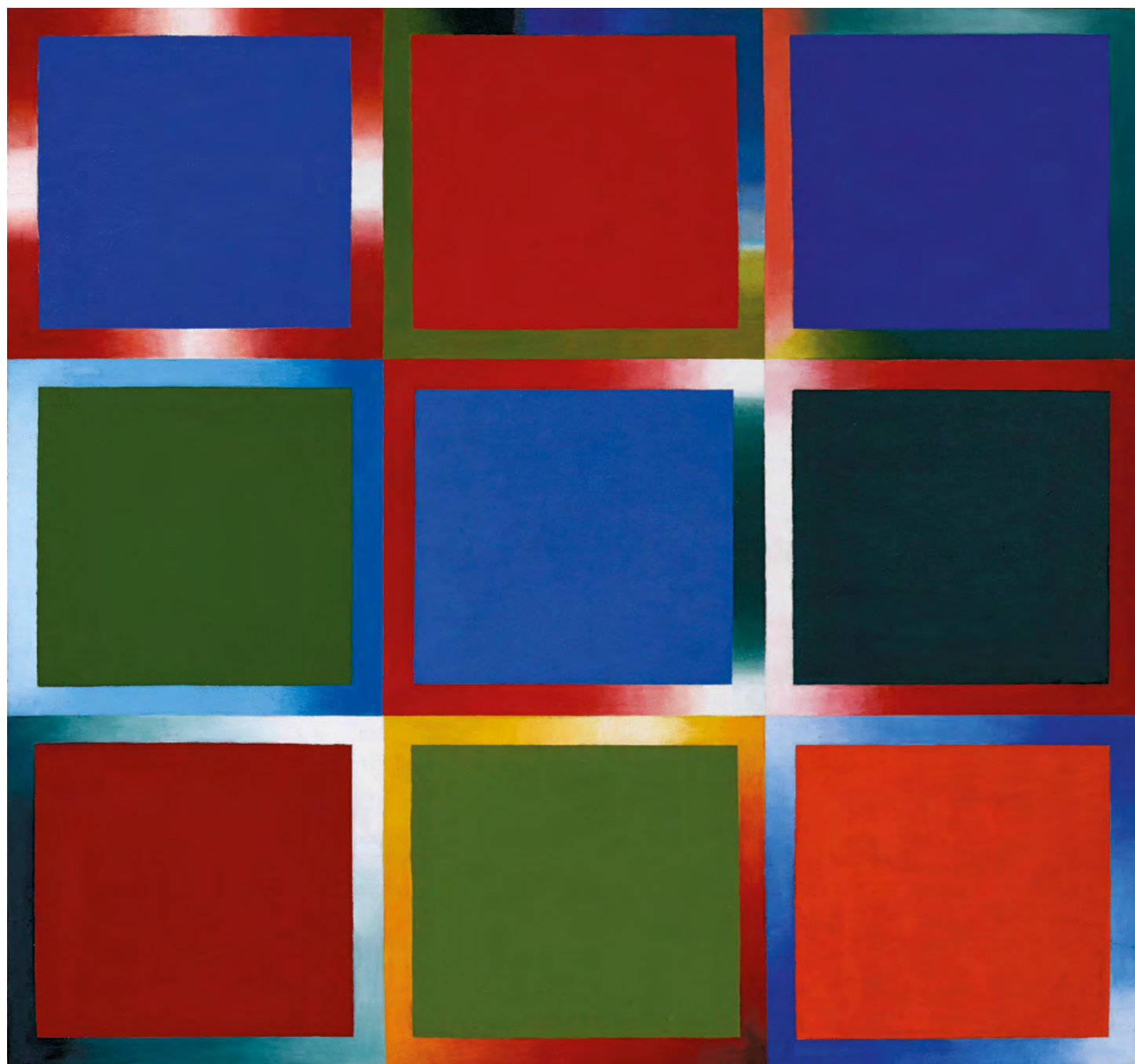


S Z U M

NR 37 LATO – JESIEŃ 2022

| | | |
|-----------------------------|---------------------------------|---|
| OD REDAKCJI | 15 | Tekst: Aleksy Wójtowicz |
| TEMAT NUMERU | 30 | W poszukiwaniu dostępności, w poszukiwaniu miłości Tekst: Paweł Leszkowicz |
| INTERPRETACJE | 44 | Nowe energie. Twórczość Ewy Ciepiewskiej w perspektywie New Age Tekst: Magdalena Kopańska |
| BLOK | 56 | Ryzykowna zabawa dla wtajemniczonych. Sztuka feministyczna w NRD wobec komunizmu i kapitalizmu Tekst: Karolina Majewska-Güde |
| OBIEKT KULTURY | 72 | Braci się nie traci Tekst: Piotr Policht |
| TEORETYCZNE | 82 | Witajcie na pustyni realizmu Tekst: Aleksy Wójtowicz |
| DO WIDZENIA | 94 | Alevtina Kakhidze |
| ROZMOWA | 100 | Boję się słowa „profesjonalizm” Z Grzegorzem Kłamanem rozmawia Jakub Banasiak Fotografie: Mira Boczniewicz |
| STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY | 130 131 132 133 134 | Rafał Wilk, <i>Pod tą wyspą jest jeszcze jedna wyspa</i> Arek Pasożyt, <i>Jestem słabą historią</i> Kinder Album, <i>Russian attacks on civilian targets in Ukraine could be a war crime</i> Aleksandra Tubielewicz, <i>Krucifix</i> Natalia Kopytko, <i>Droga prowadzi przez szafę</i> |
| RECENZJE | 136 | |
| WSKAZANE | 192 | Eulalia Domanowska |

Na tropie doskonałości.
Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka



Wystawa czynna
od 03.07.2022 do 18.09.2022

Magdalena Abakanowicz, Jan Berdyszak, Jan Dobkowski,
Wojciech Fangor, Stefan Gierowski, Jan Lebenstein,
Jerzy Nowosielski, Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski,
Andrzej Wróblewski

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
Plac Zdrojowy 2,
81-720 Sopot

Stefan Gierowski, CCCXX, 1974,
olej, płótno, 155 x 155 cm

trojmiasto.pl

inyou.pocket

!Bioskop

prestiz

LTNIA

artinfo.pl

esopot.pl



Sopot PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

ANDRZEJ
SZEWCZYK
1950–2001
ARTYSTA JEST
ARGUMENTEM

GALERIA BIELSKA BWA, BIELSKO-BIAŁA
9 WRZEŚNIA – 30 PAŹDZIERNIKA 2022

www.galeriabielska.pl
kurator: Krzysztof Morcinek



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

Катерина Лисовенко
Ogród cmentarny
Кладовищенський сад
Kateryna Lysovenko

kuratorka: Eliza Urwanowicz-Rojecka

27.05–30.06.2022

Galeria Arsenal w Białymstoku
ul. A. Mickiewicza 2

G A L E R I A
Arsenal

miejska instytucja kultury



SZUM

blok

NNGT
NOTES NA 6 TYGODNI

GAZETA wyborcza

wyborcza.pl
BIAŁYSTOK

Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

MW / Muzeum Narodowe
w Warszawie

160 LAT
MUZEUM NARODOWEGO
w WARSZAWIE



Chagall

Muzeum Narodowe w Warszawie 30.04 – 24.07.2022

WYSTAWA POD HONOROWYM PATRONATEM WICEPREZESA RADY MINISTRÓW, MINISTRA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO, PROF. PIOTRA GLIŚNIEGO
DOPFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

MECENAS MUZEUM

PATRON ROKU JUBILEUSZOWEGO



PARTNERZY MUZEUM

PARTNER WYSTAWY



ams

OD
SZKOLNIC!
DE
SCHOOL!
08.07—
18.08.
2022

G A L E R I A
Arsenal

JERZY KOSAŁKA
Wrocławski piernik
pозdrawia Toruń

15.07–28.08.2022

otwarcie wystawy:
15.07 (piątek), godz. 18.00



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



Instituacja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

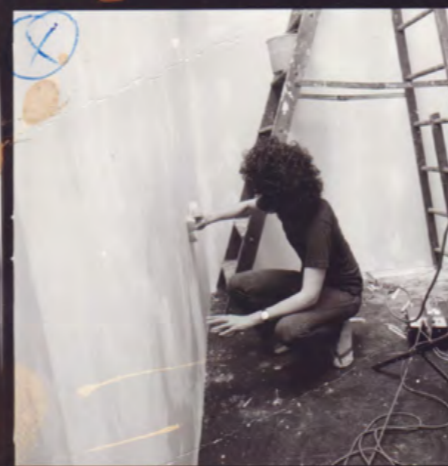
fot. Andrzej Golc

www.bwazg.pl

Lather, Rinse, Repeat

24.06–16.09.2022

- POGADANKI
MĘDZY RYSUNEK POLSKI TERAZ
- GOSIA BARTOSIK
 - MARTYNA CZECH
 - VERA KING
 - JAKUB GLINSKI
 - GOSIA KULIK
 - ZBIOK CZAJKOWSKI
 - MIKI TKACZ
 - MATEUSZ SARZYŃSKI
 - KAROLINA JABŁOŃSKA
 - STACH SZUMSKI



A.I.R. Gallery at lokal_30

- Tomoko Abe
- Susan Bee
- Liz Surbeck Biddle
- Daria Dorosh
- Yvette Drury Dubinsky
- Maxine Henryson
- Rosina Lardieri
- Louise McCagg
- Carolyn Martin
- Aphrodite Desiree Navab
- Sylvia Netzer
- Ada Potter
- Ann Schaumburger
- Kathleen Schneider
- Yvonne Shortt
- Joan Snitzer
- Susan Stainman
- Erica Stoller
- Nancy Storrow
- Jane Swavely



Contact sheet of renovations to A.I.R. Gallery, 1972



lokal_30
Wilcza 29a/12 Warszawa



DUCH UKRYTY W DRZEWACH

Tradycja i kunszt japońskiego ciesielstwa



SPIRIT HIDDEN IN THE TREES

The Tradition and Craftsmanship of Japanese Carpentry

19.06 – 16.10.2022



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

Współorganizator
Co-organizer



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

Partner
Partner

TAKENAKA

Patronat honorowy
Honorary Patronage



Ambasada Japonii w Polsce
Embassy of Japan in Poland
在ポーランド日本国大使館



FUNDACJA KYOTO-KRAKÓW
Andrzej Wąglik - Krzysztof Zachwatowicz - Fundatorzy

Patroni mediálni
Media Partners



Wystawa Konkursu

30/30

na najlepszą
okładkę
płytkową
2021



30/30
KONKURS
NA NAJLEPSZĄ
OKŁADKĘ
PŁYTKOWĄ

23.06 – 31.07.2022



TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART



Św. Ducha 4 / T: +48 91 400 00 49 / E: mail@trafo.art
wt – czw i nd 11.00 – 19.00 / pt – sob 11.00 – 21.00
trafo.art / facebook.com/trafo.art / IG @trafostacja
Trafostacja Sztuki w Szczecinie jest samorządową instytucją
kultury, której organizatorem jest Gmina Miasto Szczecin.

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



MDF Festival 2018
MUSIC.DESIGN.FORM

Music.
Multimedia.
Management.



Goyki 3
Art Inkubator

Iceland
Liechtenstein
Norway grants



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Nguyễn Quốc Thành (Nhà Sàn Collective)

Śpijmy potem zobaczymy
Sleep then See
Ngủ rồi tính

27 sierpnia – 20 listopada 2022

współpraca kuratorska:

Anna Ciabach (Szczecin), Katarzyna Sobczak (Sopot)

współpraca w ramach programu MMM:

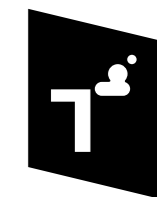
Mahzabin Haque, Sam Domingo

koordynacja:

Andrzej Witczak

Wystawa prezentowana w TRAF0 Trafostacji Sztuki w Szczecinie w ramach programu *Music.Multimedia.Managment.* i *MDF Music Design Form.*
Organizatorzy: Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie oraz TRAF0 Trafostacja Sztuki w Szczecinie.
Rezydencja artysty przygotowana wspólnie przez: Goyki 3 Art Inkubator w Sopocie i TRAF0 Trafostację Sztuki w Szczecinie
jako pierwsza część przyszłej wystawy i przewodnika *Wietnamczycy w Polsce.*





Sean Scully

PAINTING AND SCULPTURE
MALARSTWO I RZEŻBA

13.05–11.09.2022

Centre of Contemporary Art **Znaki Czasu** w Toruniu

Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu in Toruń

Curator / **Kurator:** Krzysztof Stanisławski, Coordinator / **Koordynatorka:** Paulina Kuhn,

Exhibition Production / **Produkcja wystawy:** Wojciech Ruminski

In collaboration with Sean Scully Studio, **Przy współpracy z Sean Scully Studio,**

Wały gen. Sikorskiego 13, 87-100 Toruń, www.csw.torun.pl,  csw.torun

INSTYTUCJA
WSPÓŁPROWADZONA
I WSPÓLFINANSOWANA
PRZEZ



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



**MIASTO
TORUŃ**

Województwo
Kujawsko-Pomorskie



Urząd Marszałkowski
Województwa
Kujawsko-Pomorskiego
w Toruniu

Wsparcie

Kerlin Gallery

LISSON GALLERY



Ambasáid na hÉireann | An Pholainn
Embassy of Ireland | Poland
Ambasada Irlandii | Polska

Patronat honorowy

Partner



Partnerzy medialni

CONTEMPORARY
LYNX

TVP
KULTURA

onet

SZ U M format

SZTUKA artinfo.pl

NOWOŚCI

PiK
POLSKIE RADIO

Wystawa *Polityki (nie)dostępności* okazała się istotna nie tylko ze względu na samą ekspozycję, ale też towarzyszącą jej dyskusję, poświęconą sztuce i kulturze wizualnej dotyczącej kwestii niepełnosprawności. W poznańskim Arsenale zaprezentowano artystki i artystów, którzy są osobami z niepełnosprawnościami lub podejmują temat niepełnosprawności w swojej sztuce – są więc współpracującymi sojusznikami i sojusznikami.

Na dolnym poziomie widzowie najpierw dostrzegają dużą fotografię Joanny Pawlik *Magda* (2010). To portret młodej dziewczyny siedzącej na łóżku w samej bieliźnie w różnych odcieniach błękitu, która radośnie się uśmiecha i swobodnie pokazuje nagie nogi, z których jedna jest amputowana na wysokości uda. Łóżko jest zasłane białą pościelą, a za głową dziewczyny znajduje się okno i biała firanka. Fotografia została kunsztownie wyeksponowana na czerwonym tle przez aranżera wystawy Ramana Tratsiuka. Ekspozycja jest zatem nie tylko społecznie zaangażowana, ale i formalnie wyrafinowana – łączy emancypacyjny potencjał intelektualny, prowokacyjne idee i różne poziomy zmysłowości. Portretowana dziewczyna swą radością i swobodą odmiennej fizyczności wprowadza w temat niepełnosprawności, który ma być na wystawie prezentowany bez tabu i uprzedzeń.

Jednak nie bez kontrowersji. Drugi poziom *Polityki (nie)dostępności* otwierają bowiem cztery fotografie z historycznego już cyklu Artura Żmijewskiego *Oko za oko* (1998), na których nagie ciała osób niepełnosprawnych i pełnosprawnych łączą się w hybrydy. Z jednej strony fotografie te – ze względu na pełną nagość, szczególnie męską, oraz zmysłowość dotyku lub pozy – można interpretować, akcentując ich erotyzm; traktować jako specyficzną kamasutrę. Z drugiej – są one obrazami pomocy; ukazują działania osób sojusznicznych, które własnymi ciałami uzupełniają amputowane kończyny ludzi z niepełnosprawnościami. Ciała są sfotografowane w sposób naturalistyczny, choć umieszczone zostały na estetyzującym białym tle. Równie świetnie wyglądają cztery kwadratowe fotografie wyeksponowane na białej ścianie galerii.

O sile prac Żmijewskiego świadczy fakt, że niektórzy zwiedzający skarżą się na ich pornograficzność. I mają rację – trudno zresztą o lepszy komplement. *Oko za oko* to mocne dzieło na granicy pornografii, zbanalizowane przez moralizatorski dyskurs wyrosły wokół tak zwanej sztuki krytycznej. Jeśli Żmijewski w ogóle mówi w tej serii o prawach osób z niepełnosprawnościami, to mówi o ich prawie do seksualności i do widzialności różnych form erotyzmu. Kobiety i mężczyźni, pełnosprawni i po amputacjach tworzą różne konfiguracje, również nieheteronormatywne. Przekaz jest prosty, ale istotny: nie tylko ludzie o idealnej fizyczności mają prawo do seksu. Seksualność nie ma normy. Jeśli *Magda* Joanny Pawlik wprowadza w ten trudny w istocie projekt optymizm i kobiecość, to *Oko za oko* akcentuje jego queerowy potencjał.

Najciekawsze w poznańskiej wystawie są jednak pęknięcia i konflikty. Okazują się, że współczesne artystki

feministyczne pracujące w etyce troski niechętnie odniosły się do obecności Żmijewskiego na wystawie. Artysta ten nie jest raczej identyfikowany z empatycznymi strategiami sztuki współczesnej, tak ważnymi dla uczestniczek wystawy, ale też całej filozofii *Polityk (nie)dostępności*. Mimo to Żmijewski, jako klasyk dwudziestowiecznej sztuki ukazującej ciała nienormatywne, znalazł się w grupie artystów i artystek poszukujących niestygmatyzujących wyobrażeń ciał w XXI wieku. Co prawda kuratorka wpisała jego prace w niechlubną tradycję *freak shows*, ale nie zmienia to faktu, że przywiązanie do kanonu współczesnej historii sztuki zwyciężyło nad poszukiwaniem wrażliwości w sztuce.

Mamy zatem pęknięcia: silnie maskulini-styczny, perwersyjny i wojerystyczny Żmijewski zawisł prawie naprzeciwko czulej, autopoietycznej fotografii Pameli Bożek, która przedstawia siebie z niepełnosprawnym nagim synkiem na czystym białym tle. Jej dziecko musiało przejść wiele operacji nóg. Artystka jako cierpiąca Madonna z cierpiącym dzieciątkiem okrywa się złotą szatą i z troską spogląda na synka, którego wzrok kieruje się w stronę widza, wywołując w nas poczucie winy. Wprawdzie w tekstach do wystawy możemy przeczytać, że osoby z niepełnosprawnościami nie potrzebują współczucia, lecz akceptacji, jednak to właśnie współczucie wpisane jest w dzieło Bożek. Może wcale nie powinniśmy bać się tej emocji, gdyż to między innymi dzięki współczuciu udaje nam się ochronić przed obojętnością.

Droga artystyczna Pameli Bożek doskonale oddaje idealistyczno-praktyczną filozofię wystawy. Jak wiele innych jej uczestniczek, Bożek jest artystką, która zajmuje się działaniami opiekuńczymi i działaniami na rzecz dostępności. Jako członkini grupy Bezgraniczna Pomoc wspiera także osoby z doświadczeniem uchodźczym. Poszukuje empatycznego języka sztuki, wchodząc w przestrzeń widza i tworząc wciągające eksperymentalne formy. Dzieło zatytułowane *Nie wszystko złoto* (2017) to nie tylko fotografia, ale i obiekt – położony gipsowy opatrunek, podobny do tego, który widzimy na nodze chłopca na fotografii. Gdy nikt nie patrzy, możemy dotknąć tej popękanej



gipsowej rzeźby i w niemal religijny sposób obcować z wcieleniem bólu. Paradoksalnie jest to bowiem wystawa także o niechcianym, teoretycznie odrzucanym, a jednak koniecznym miłosierdziu. Koniecznym nie dlatego, że osoby z niepełnosprawnościami go potrzebują, ale dlatego, że jest ono nam wszystkim niezbędne.

Gwiazdą poznańskiej ekspozycji jest Rafał Urbacki – artysta prawie religijny, który łączył homoseksualność i chrześcijaństwo na długo przed Danielem Rycharskim. Urbacki zmarł z powodu miopatii w 2019 roku, przedtem jednak przez wiele lat żył i tworzył z tą prowadzącą do niepełnosprawności chorobą układu mięśniowego, czyniąc swe zmagania i zwycięstwa tematem sztuki. Prace Urbackiego, pokazane w najlepszej części wystawy – w wydzielonej sali na poziomie drugim – są największym skarbem poznańskiej ekspozycji. Twórczość artysty wspólnie analizuje na łamach Culture.pl Alicja Müller, której zawdzięczam część tej refleksji.

Rafał Urbacki już w pierwszej dekadzie naszego wieku łączył choreografię, performans, taniec, teatr, sztuki wizualne i body art. Jego choreografia jest nazywana krytyczną (!) i opiera się na alternatywnej motoryce i sensoryce osób z niepełnosprawnościami ruchowymi. Artysta część życia spędził na wózku, jednak dzięki specjalnym ćwiczeniom



zdołał przezwyciężyć częściowy paraliż nóg i został tancerzem. Sam nazywał siebie *moverem*. Na wystawie możemy oglądać półgodzinny performans, który zaprezentował w Starym Browarze w Poznaniu w 2010 roku w ramach prowadzonego tam programu tańca współczesnego, kuratorowanego przez Joannę Leśniewską, a finansowanego przez Grażynę Kulczyk. Urbacki był rezydentem tego programu, co umożliwiło mu stworzenie realizacji będącej wybitnym dziełem polskiej sztuki performance. W dodatku zapis performansu dostępny jest w całości na YouTube, nie trzeba więc, tak jak to bywało w przeszłości, wyobrażać sobie dzieła w oparciu o wybrane fotografie lub krótkie filmy.

Performance Urbackiego nosi tytuł *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]* (2010) i oparty jest na ewangelicznej przypowieści o uzdrowieniu paralityka. Artysta odczytuje jej fragment, prowadząc narrację o sobie w konwencji *stand-up*. Gorzko-dowcipnie opowiada o chorobie, oazie, do której należał w młodości, poczuciu wykluczenia

z Kościoła, gdy odkrył swoją homoseksualność, ćwiczeniach, które podniosły go z wózka. Poznaliśmy skróconą historię jego życia, przeplatana śpiewanymi piosenkami religijnymi dla dzieci, a przede wszystkim bodyartowymi działaniami. Artysta przyszywa do swojej pozbawionej czucia stopy różaniec i przypala ją zapalniczką. W tle widoczne są jego młodzieńcze, „religijne” fotografie. W środku performansu Urbacki pyta, czy któryś z mężczyzn obecnych na widowni w akcie miłosierdzia chciałby uprawiać z nim seks. Istotne wydaje się tu eksponowanie pożądania i humoru; wypada też wspomnieć, że artysta był bardzo atrakcyjnym mężczyzną, seks z nim zatem nie miałby zapewne nic wspólnego z aktem miłosierdzia. Kulminacyjnym wybuchem energii jest taniec performerera do hitu Cher *Strong Enough*, który wykonuje, wstając z wózka. Urbacki mimo niepełnosprawności ruchowej jawi się w performansie jako znakomity tancerz, który dzięki pracy rąk maskuje mniejszą sprawność dolnej części ciała.

Pamela Bożek, Nie wszystko złoto, fotografia i obiekt, 2017, fot. Michał Adamski



takimi feministycznymi autorkami jak Astra Taylor i Rosemarie Garland-Thompson, a szczególnie Sunaura Taylor z jej przełożoną na język polski książką *Bydłce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt* (2021).

Crip theory zwraca uwagę na fakt, że niepełnosprawność i homoseksualność mają podobną historię, gdyż jeszcze w czasach nowoczesnych były patologizowane i zaliczane do chorób. Przymus heteroseksualności jest zatem podobny do przymusu pełnosprawności, który jest obecny w wykluczającym normatywnym społeczeństwie. Tożsamość heteroseksualna i pełnosprawna przedstawiają się jako naturalny, dominujący porządek, który wyznacza i hierarchizuje inności, tymczasem nie są to oczywiste kategorie, ale formy społecznego uprzywilejowania i nierówności. *Crip theory* krytycznie podchodzi do reżimu normatywności w obszarze pełnosprawności ciała i seksualności, domagając się prawa do kulturowej widzialności i przestrzeni publicznej pozbawionej ograniczeń wynikających z dyktatu fikcyjnej normy.

Najciekawsze w wystawie są pęknięcia i konflikty. Okazuje się, że współczesne artystki feministyczne pracujące w etyce troski niechętnie odniosły się do obecności prac Artura Żmijewskiego na wystawie. Artysta ten nie jest raczej identyfikowany z empatycznymi strategiami sztuki współczesnej.

i społeczne działania partycypacyjne dotyczyły wszystkich tych kategorii. Niekiedy odwoływały się jednocześnie do wszystkich z nich, różnicując jednorodne postrzeganie rzeczywistości. Tancerz potrafił przełożyć najbardziej osobiste doznania na język artywizmu, balansując pomiędzy prywatnością a politycznością sfery publicznej. Wystawa *Polityki (nie)dostępności* także zawiera tego rodzaju ukryte połączenia, jako że jej designer Raman Tratsiuk był jednym z partnerów Urbackiego, który cierpienia i rozkosze życia intymnego czynił tematem swojej działalności publicznej.

Dlatego interesującym teoretycznym podłożem wystawy jest tak zwana *crip theory*, która powstała na skrzyżowaniu studiów nad niepełnosprawnością i nieheteronormatywnością. Słowo *crip* to stare, negatywne określenie „kaleki”, od którego dziś się odchodzi. Podobnie jak w przypadku *queer theory*, pojęcie *crip theory* wykorzystuje dawne stygmatyzujące określenie i przywłaszcza je, zmieniając kontekst jego użycia na afirmatywny i krytyczny. Jednym z głównych przedstawicieli *crip theory* jest Robert McRuer, choć kuratorka inspirowa się raczej

W obszarze pokrewnych refleksji nad nienormatywnością sytuuje się drugie kluczowe queerowe dzieło wystawy – instalacja Liliany Zeic, usytuowana w dolnej przestrzeni, dokładnie w tym samym miejscu co prezentacja Urbackiego piętro wyżej. Praca Zeic jest skomplikowana, zagadkowa i wielowymiarowa, a przy tym dobrze wygląda i podsuwa różne tropy interpretacyjne. Wydaje się jednak, że artystka połączyła w niej zbyt wiele wątków.

Instalacja składa się z wydruków na wiszącej białej tkaninie i leżącego na podłodze obiektu ze słomy łąkowej. W centrum na białym tle znajduje się wertykalna czarna forma organiczna, która może się kojarzyć z rośliną, pniem drzewa czy organami ciała. Jako że tytuł pracy to *Na dębach rosną jabłka* (2021), a na czarnym tle pojawiają się w różnych miejscach pomarańczowe owalne kropki, ostatecznie może zwyciężyć interpretacja, że jest to owocujące drzewo. To jednak dopiero początek zagadki. Ową formę otaczają ułożone w kształt elipsy angielskie teksty. Są to drukowane wielką literą urwane hasła, takie jak: *breath work, rhythm and repetition, pain play, impact play,*

sadomasochistic sensation exchange, edge play, introspection, trauma play, radical intimacy, repurposing behaviors, redefining pain, radical sex, context of healing. Nie są one jednak łatwe do odczytania i połączenia, wybrałem więc tylko te, które podążają za interpretacją wskazaną przez artystkę i kuratorkę. Ale o tym za chwilę, pozostał jeszcze bowiem słomiany obiekt na podłodze, który jest trójwymiarowym, bardziej „kwiatowym” odwzorowaniem organiczno-abstrakcyjnego pnia z graficznego wydruku. W tę słomianą „roślinę” wbite są setki szpileczek, przez co staje się ona pewnego rodzaju dekoracyjnym haptycznym ornamentem. Ze względu na deklarowane przez artystkę inspiracje kulturą Europy Środkowo-Wschodniej obiekt ten można wiązać z estetyką i techniką regionalnych słomianych dzieł sztuki ludowej (?!).

A oto cytaty z tekstu kuratorki: „Słowa klucze, którymi otoczona jest grafika, związane są bezpośrednio z doświadczeniami przetwarzania traumy poprzez nienormatywne praktyki seksualne, czyli BDSM”. Okazuje się zatem, że Liliana Zeic czerpie tutaj z lesbijskiego sadomasochizmu, czyli tendencji

Gwiazdą poznańskiej ekspozycji jest Rafał Urbacki – artysta prawie religijny, który łączył homoseksualność i chrześcijaństwo na długo przed Danielem Rycharskim. Urbacki zmarł z powodu miopatii w 2019 roku, przedtem jednak przez wiele lat żył i tworzył z tą prowadzącą do niepełnosprawności chorobą układu mięśniowego, czyniąc swe zmagania i zwycięstwa tematem sztuki.

obecnej we współczesnej sztuce queerowo-feministycznej. Najważniejszą postacią dla tego nurtu jest amerykańska fotografka Catherine Opie i jej S/M autoportrety z lat 90. XX wieku – dzisiaj klasyka. Często są one analizowane właśnie jako erotyczne przepracowanie traumy. Ze względu na fakt, że trauma wymaga nowych form ekspresji, nowych rytuałów i działań, nowego archiwum emocji i gestów, sadomasochizm, czyli erotyzacja bólu, może być praktyką umożliwiającą taką psychiczną pracę. Dlatego sadomasochizm może być metodą terapii erotycznej, stosowaną w reakcji na różne formy cierpienia psychofizycznego po to, aby przejąć nad nim kontrolę.

Polityka wystawy określa heteronormatywny reżim jako stałą traumatyzującą siłę oddziałującą na osoby queer, od której nigdy nie można uciec lub zdystansować się. Liliana Zeic nie jest osobą z niepełnosprawnościami, ale tytułową osobą sojuszniczą. Jej obecność uzasadnia więc metodologię projektu, zakorzenioną właśnie w *crip theory*, w której nieheteronormatywność jest bliska niepełnosprawności. Mamy więc do czynienia z sugestią, być może problematyczną, że osoby z obu tych grup podlegają analogicznym napięciom i odczuwają w podobny sposób.

Największym problemem tego mozaikowego dzieła jest jednak jego tytuł, który ma być inspirowany wierszem

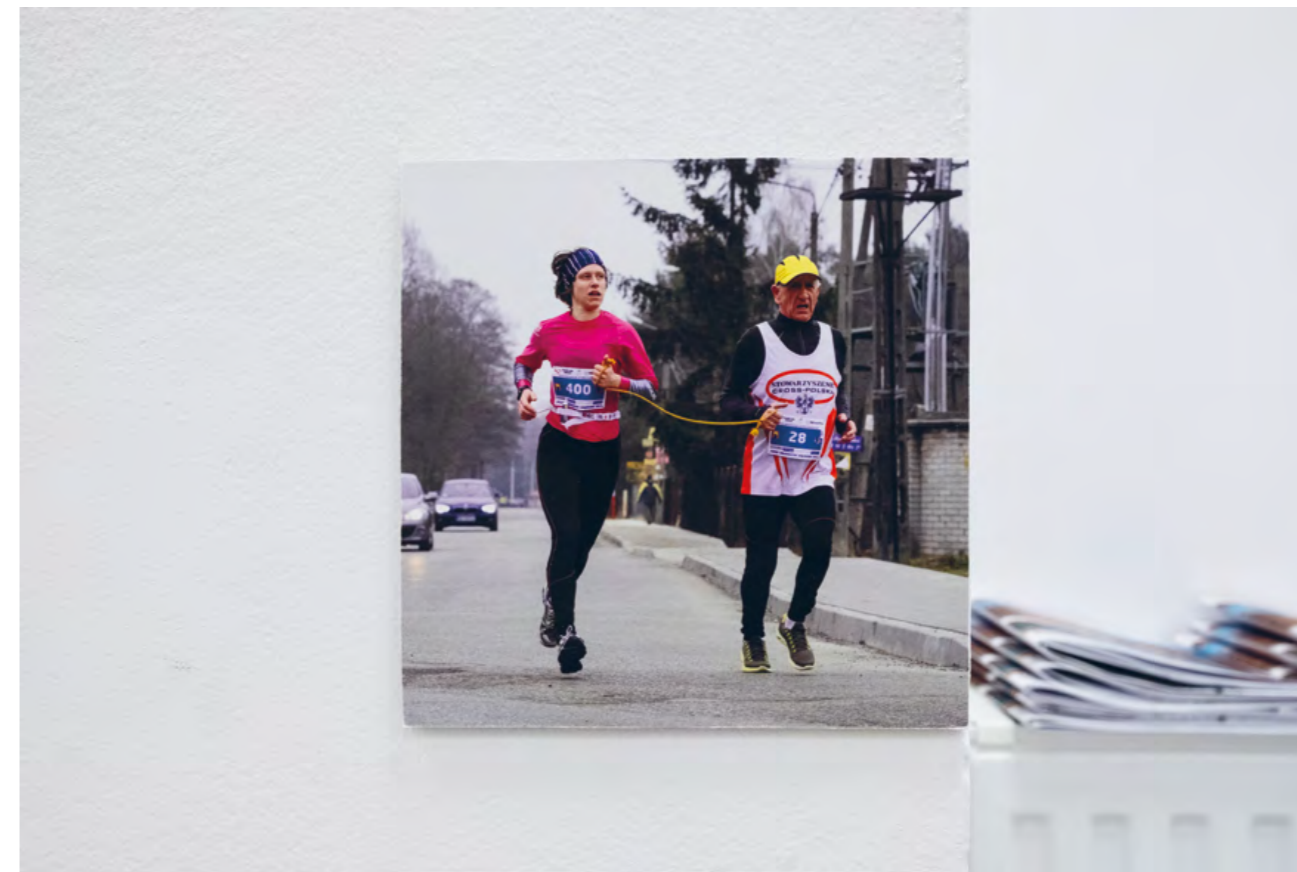
Jana Brzechwy *Na wyspach Bergamutach* z 1945 roku jako projekcją naiwnej, niemożliwej utopii. W tym miejscu się jednak poddaję. Czasami do jednego pudełka nie można włożyć zbyt wielu rzeczy, nawet fascynujących. Proponuję zatem prostsze odczytanie pracy jako bardzo aktualnej queerowej abstrakcji, a w abstrakcji, jak wiadomo, każdy widzi, co chce. Ja, gdy po raz pierwszy spojrzałem na te formy plastyczne, nie wiedząc jeszcze, kto jest ich twórczynią, zobaczyłem waginalny kształt z wieloma punktami G. Rozkosz jest najlepszym wyjściem z traumy, bólu, marginalizacji, odrzucenia i najlepszą zemstą wobec systemu (!), który chce nam oczywiście odebrać nie tylko równość, ale i rozkosz właśnie.

Poszukiwanie rozkoszy jest mocnym politycznym wymiarem wystawy. Nie chodzi przy tym jedynie o rozkosze zmysłowe, ale przede wszystkim – ruchowe, przełamujące różne granice niedostępności, często we wspólnocie psychocieleśnego

eksperymentu. Dlatego w projekcie znaczącą rolę odgrywają działania kolektywne, praktyki i ideały zawiązywania sojuszy, wsparcia, współodpowiedzialności i wspólnej kreatywności.

Warto podkreślić antystresowe warsztaty i plakaty z serii *(Nie)codziennosc* (2022) Kolektynu Nurkowego Bojka. Jest to feministyczna i ekologiczna grupa kobiet o różnym stopniu sprawności, które wspólnie nurkują, baraszkując pod wodą niczym syreny. W ten sposób wykorzystują nurkowanie i pływanie jako narzędzie emancypacji, afirmacji i terapii. Te wodne rozkosze wspaniale oddaje błękitny plakat ukazujący baśniowy podwodny świat, w którym unoszą się artystki. Gdy zwyczajne otoczenie najeżone jest trudnościami ograniczającymi dostępność osobom z niepełnosprawnościami, woda staje się idealnym środowiskiem ruchowej wolności. Surrealne marzenie łączy się z realną praktyką terapeutyczną, a jednocześnie jest ucieczką od zrujnowanego postindustrialnego świata, który ogranicza swobodę ruchu i niszczy przyrodę. Niepełnosprawne ekologie i ciała są traktowane jako pokrewne podmioty emancypacji.

Interesującym teoretycznym podłożem wystawy jest tak zwana *crip theory*, która powstała na skrzyżowaniu studiów nad niepełnosprawnością i nieheteronormatywnością. Słowo *crip* to stare, negatywne określenie „kaleki”, od którego dziś się odchodzi. Podobnie jak w przypadku *queer theory*, pojęcie *crip theory* wykorzystuje dawne stygmatyzujące określenie.



Kolejnym kolektywem prezentowanym na wystawie jest Grupa Nowolipie, która powstała z przekształcenia artystycznych warsztatów terapii zajęciowej dla osób z niepełnosprawnościami, stworzonych przez Pawła Althamera w 1994 roku. Grupa, istniejąca od 2005 roku, organizuje wspólne działania prowadzące do powstania dzieł sztuki. W Arsenale takim dziełem jest obraz na kartonie *Martwa natura* – kolorowa kompozycja różnych symbolicznych motywów z historii sztuki, która ma surrealistyczny charakter. Tym bardziej że powstała charakterystyczną metodą grupowej pracy nad obrazem, polegającej na tym, że każdy z uczestników rysował jego fragment, co nasuwa skojarzenia z zasadą automatyzmu wolnych skojarzeń lub

techniką *cadavre exquis*. W centrum znajduje się biblijna ścięta głowa Jana Chrzciciela, otoczona figuratywnymi i floralnymi znakami, które otwierają szerokie pole skojarzeń. Najbliższe wydaje się malarstwo Chagalla z jego barwną i symboliczną kondensacją. Grupa Nowolipie pokazuje, do jakiej rozkoszy sztuki może prowadzić terapia artystyczna. To wspólnotowe dzieło jest przykładem świetnego mistycznego malarstwa, które swym intensywnym błękitem i baśniowością koresponduje z fantazyjnym podwodnym światem na plakacie Kolektynu Nurkowego Bojka, wiszącym dokładnie naprzeciwko.

Ten surrealistyczny i zmysłowy sposób obrazowania wydaje się odpowiadać organizatorom wystawy, jako że do jej promocji wykorzystano



Rafał Urbacki, *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]*, dokumentacja performansu, 2010
nagranie prezentowane dzięki uprzejmości Art Stations Foundation, fot. Michał Adamski

kolażu Magdaleny Sobolskiej, wyobraźniowo łączące motywy z dzieł różnych artystek i artystów biorących udział w projekcie. To imaginacyjne pejzaże z fragmentami postaci tworzące afirmatywy i radosny klimat, niepozbawiony jednak prowokacyjnej nagości. Wydaje się, że różne wizualne i performatywne sposoby przekraczania traumy, jaką funduje innym ableistyczne społeczeństwo, są dominującą ideą tych kompozycji. Znamienny jest tu trop surrealistyczny, gdyż to właśnie w ramach tego kierunku, pod wpływem psychoanalizy Freuda i Junga, pojawiły się refleksje związane z psychoterapeutyczną naturą sztuki, co otworzyło drogę dla nowych form terapii. I tak Karolina Wiktor proponuje sztukę jako samoleczenie, tworząc specyficzny terapeutyczny konceptualizm, w którym

łączą się praca nad językiem i nieświadomością. W dolnej przestrzeni wystawy, obok równie tekstualnego dzieła Zeic, wykonała monumentalny mural z literami alfabetu, z którego centrum wyłania się tytuł pracy *SAMOREAL* (2022). Jest to przykład prywatnego systemu językowego o nazwie „alfabet brakującej czcionki”, który stworzyła, aby odzyskać sprawność komunikacyjną po afazji, czyli utracie umiejętności posługiwania się mową, zdolności czytania i pisania. Za pomocą ćwiczeń ze wspomnianym alfabetem artystka odzyskiwała umiejętność porozumiewania się. Biała ściana jest pokryta czarnymi znikającymi literami, które trzeba spoić w całość i odnaleźć sens.

Kuratorka projektu zdecydowanie traktuje niepełnosprawność jako kategorię polityczną, a nie medyczną.



Aktywizm tej wystawy i jej uczestniczek oraz uczestników skierowany jest przeciwko społeczeństwu i polityce, które uniepełnosprawniają, konstruując różnego rodzaju utrudnienia i ograniczenia dostępu. Arsenał nie byłby sobą, gdyby nie odniósł się również do polityki obecnego rządu wobec niepełnosprawności, od którego, co trzeba zaznaczyć, nie otrzymuje żadnych dotacji od lat. Jest to kara za opozycyjny aktywizm w kulturze, a przede wszystkim za zwycięstwo poznańskiej kultury niezależnej i demokracji.

W tekstach towarzyszących wystawie pojawiają się odniesienia do długotrwałego protestu matek i opiekunów osób z niepełnosprawnościami w 2017 roku, kiedy okupowali oni Sejm, żądając o poprawy sytuacji ekonomicznej takich rodzin.

Ich postulaty nie spotkały się wówczas ze zrozumieniem rządu. Z drugiej strony pojawiają się jednak i pozytywne rozwiązania. Ministerstwa Funduszy i Polityki Regionalnej oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN) wprowadza wartościowe inicjatywy zwiększające dostępność kultury dla osób ze szczególnymi potrzebami. Istnieją takie programy jak „Dostępność Plus” czy „Kultura bez barier”, które pomagają instytucjom kultury dostosować się do różnorodnych potrzeb. Są to oczywiście inicjatywy współfinansowane ze środków Unii Europejskiej. W 2019 roku weszła w życie „Ustawa o zapewnieniu dostępności”, zgodnie z którą muzea i galerie na wystawach i stronach internetowych winny oferować na przykład audiodeskrypcję, łatwe do czytania teksty i wiele innych udogodnień.



Kuratorka projektu zdecydowanie traktuje niepełnosprawność jako kategorię polityczną, a nie medyczną. Aktywizm tej wystawy i jej uczestniczek oraz uczestników skierowany jest przeciwko społeczeństwu i polityce, które uniepełnosprawniają, konstruując różnego rodzaju utrudnienia i ograniczenia dostępu.

We współpracy z MKiDN powstał cenny *Poradnik dla sektora kultury w zakresie zapewnienia dostępności*, który jest instrukcją dla wszystkich instytucji, stawiającą kuratorów przed nowymi wyzwaniami, ale i oferującą nowe możliwości. Wiele z tych poszerzonych technik komunikacji, dotyczących zwłaszcza osób z niepełnosprawnością wzroku, zastosowano w Arsenale.

Takie działania powodują, że obecnie postrzegamy i tworzymy ekspozycje inaczej, właśnie poprzez pryzmat dostępności. Są to wystawy w poszerzonym polu komunikacji. Zwiększa się również zainteresowanie arteterapią – taki charakter

Pora na przygotowanie wystaw muzealnych z perspektywy podmiotowości osób z niepełnosprawnościami. Nie mogą to być jednak konwencjonalne ekspozycje o chorobach w sztuce, gdyż takich projektów było już wiele, ale próba wyjścia poza perspektywę i przymus normy, w stronę alternatywnych i paralelnych stanów istnienia i obrazowania.

mają na przykład wszystkie warsztaty oferowane przez uczestniczące w wystawie artystki. Zwrot edukacyjny w muzealnictwie przechodzi w zwrot arteterapeutyczny! Przyczyniły się do tego również dwa lata pandemii COVID-19. W trudnej sytuacji psychologicznej odkryto ponownie katartyczną wartość manualnego kreowania przedmiotów sztuki lub rzemiosła.

Terapia poprzez sztukę rozwinęła się w XX wieku właśnie w reakcji na kryzysy – w latach 40. stanowiła część rehabilitacji weteranów pierwszej, a szczególnie drugiej wojny światowej. Dzisiaj, po traumie globalnej pandemii, wiele muzeów intensywnie rozwija terapeutyczne programy, warsztaty i wystawy. Poznański Arsenał jest jedną z pionierskich polskich instytucji w tym zakresie, która oddaje głos osobom z fizycznymi i mentalnymi niepełnosprawnościami, tworząc działania z ich udziałem. W dzisiejszych czasach jest to postępowanie wręcz profetyczne, gdyż wojna przyniesie tysiące okaleczonych, czyli mówiąc nowym językiem – osób z nabytymi niepełnosprawnościami.

Jackson Davidow w tekście o znaczącym tytule *The Healing Museum*, zamieszczonym w specjalnym numerze „Art in America” z 2021 roku, który poświęcony był uzdrawianiu i terapii w sztuce, pisze, że jednym z najbardziej pozytywnych zjawisk w przemianach instytucji sztuki podczas pandemii jest zwiększona świadomość sprawiedliwości i równości w kwestiach niepełnosprawności. Objawia się to zarówno akcentowaniem sztuki tworzonej przez osoby z niepełnosprawnościami, jak i przemyśleniem realnych i wirtualnych przestrzeni pod kątem dostępności. Jako społeczeństwa potrzebujemy terapii i terapeutycznej kultury bardziej niż kiedykolwiek wcześniej.

Nie jest to jednak jednoznaczna droga, gdyż, jak pisze cytowana obficie przez Zofię nierodzińską Sunaura Taylor: „Niepełnosprawność może być tożsamością, którą człowiek przyjmuje, stanem, z którym walczy, przestrzenią, w której znajduje wolność, albo pojęciem, które wykorzystuje się do marginalizowania i ucisku. Może być też tymi wszystkimi rzeczami naraz”. W sztuce możemy znaleźć wszystkie te postawy.

Wystawy takie jak *Polityki (nie)dostępności* inspirują także do sięgnięcia po interdyscyplinarne badania nad sztuką i kulturą wizualną, powstające na skrzyżowaniu studiów nad niepełnosprawnościami i historii sztuki. *Disability studies* to nowa metoda interpretacyjna, prowokująca dla historii sztuki, która przecież zawsze zajmowała się figurami o odmiennych ciałach lub sztuką niepełnosprawnych artystek i artystów. Ponowne spojrzenie na te problemy i ikonografię – za sprawą studiów nad niepełnosprawnościami, *crip theory* lub humanistyki medycznej – może oferować nowy język interpretacji chociażby twórczości Diego Velázqueza, Théodore’a Géricault, Fridy Kahlo czy Władysława Strzemińskiego. W te obszary eksploracji wchodzi też takie problemy jak wpływ pierwszej i drugiej wojny światowej na figurację, modernistyczne inspiracje sztuką tworzoną w zakładach psychiatrycznych (Prinzhorn Collection), kultura wizualna wokół AIDS czy, przede wszystkim, paradoks zachodniego nowożytnego kanonu piękna opartego na uszkodzonych, fragmentarycznych antycznych posągach.

Jeżeli muzea w Polsce muszą ustawowo realizować politykę dostępności, to pora również na przygotowanie wystaw kolekcji z perspektywy podmiotowości osób z niepełnosprawnościami, szczególnie w zakresie historii sztuki polskiej. Nie mogą to być jednak konwencjonalne ekspozycje o chorobach w sztuce, gdyż takich projektów było już wiele, ale próba wyjścia poza perspektywę i przymus normy, w stronę alternatywnych i paralelnych stanów istnienia i obrazowania. Wystawa w Arsenale jest pierwszym krokiem w tę stronę.

Tekst: Magdalena Kopańska

Nowe energie

Twórczość Ewy Ciepielewskiej w perspektywie New Age

New Age w Polsce, czyli podróż dookoła Świętej Krowy

New Age to fenomen, który został rozpoznany przez socjologów i badaczy kultury w latach 80. XX wieku. Jego korzenie sięgają jednak początków zeszłego stulecia i są związane z rozwojem ruchów ezoterycznych. Właśnie wtedy popularność zaczął zyskiwać pogląd, że ludzkość wkracza w astralną Erę Wodnika, co skutkowało zaprowadzeniem nowego porządku, opartego na ideałach równości, wzajemnego szacunku i braterstwa. Wyliczenia astrologów dotyczące momentu nastania tego obiecującego układu gwiazd były jednak rozbieżne. Na Nową Erę czekano – i czeka się w dalszym ciągu. Jedną z grup, która wierzyła, że to właśnie jej przypada uczestniczyć w schyłkowym czasie, byli amerykańscy hipisi. To oni sięgnęli do religijnych źródeł kultur Wschodu i rozpropagowali przejęte z nich hasła o pokoju, samorozwoju i miłości. Inspiracje amerykańskiego zrywu młodzieżowego miały heterogeniczne źródła. Dla jego przedstawicieli równie pociągające okazały się idee indyjskiego ruchu oporu,



Fotografie dzięki uprzejmości artystki

Ewa Ciepielewska, Dziełek królik, 1993, olej na płótnie

Ewa Ciepielewska, *Holenderskie ruskie*, 1995, akryl na płótnie

jak i filozofia buddyjska czy tradycyjna medycyna chińska, a także całe spektrum innych nurtów. Koncepty oparte na tych systemach filozoficzno-moralnych stały się modne wśród europejskiej młodzieży odpowiednio później. Za moment, w którym światopogląd Nowej Ery mógł trafić na polski grunt w niespotykanej wcześniej skali, należy uznać dopiero przełom lat 80. i 90., wiążący się z początkiem ideowego pluralizmu i nastaniem reguł wolnego rynku.

W przeciwieństwie do Europy Zachodniej, gdzie idee New Age zostały rozpowszechnione przez hipisowską kontrkulturę, w Polsce zyskały one popularność kilkadziesiąt lat później – wraz z przeprowadzeniem neoliberalnej transformacji gospodarczej. Pokolenie artystek i artystów, którzy rozpoczynali w tych latach swoją drogę twórczą, mogło jako pierwsze skonfrontować się z propozycjami związanymi z alternatywną religijnością i filozofiami New Age. Czerpiąc z popularnych wówczas technik (na przykład medytacyjnych), ale i poszukując ich na własną rękę, tworzyli sztukę, do której docierały język i pojęcia związane z Nową Erą. Najpopularniejsze treści z tego nurtu, które przeniknęły do popkultury i zbiorowej świadomości, a także do sztuki, wiązały się z medycyną alternatywną, praktykami religijnymi oraz nowym stosunkiem do środowiska naturalnego.

Właśnie na przełomie dwóch ostatnich dekad XX wieku w Polsce zostały spopularyzowane praktyki z gruntu przeciwne racjonalnemu paradygmatowi wymierności, zgodnemu z ówczesnym stanem wiedzy naukowej. Rozgłos zaczęły zyskiwać techniki makrobiotyki, reiki czy radiestezji. W tych latach do Warszawy po raz pierwszy przyjechał bioenergoterapeuta Clive Harris, którego lecznicemu dotykowi poddały się tysiące Polaków i Polek. Natomiast już na początku lat 90. za pośrednictwem ekranów telewizyjnych doświadczyć można było uzdrawiającej hipnozy Anatolija Kaszpirowskiego. Entuzjaści nurtów spod znaku Nowej Ery spotykali się w stowarzyszeniach, fundacjach, klubach osiedlowych i innych zgromadzeniach zakładanych w całej Polsce¹. Praktyki takie jak rebirthing, joga czy medytacja metodą Silvy zyskiwały stopniowo coraz większy rozgłos, a ich istnienie umożliwione zostało przez aparat prawny i wprowadzenie oficjalnego rejestru związków wyznaniowych w 1989 roku.

Wzrost znaczenia alternatywnych prądów duchowych i religijnych spod znaku New Age wiązał się także z rozwojem rynku wydawniczego, na którym pojawiały się publikacje często bezpośrednio związane z poszczególnymi ugrupowaniami. Polscy czytelnicy i czytelniczki już od połowy lat 80. mieli ułatwiony dostęp do literatury upowszechniającej

¹ Były to między innymi: Polskie Towarzystwo Transcendentalnej Medytacji, założone w Chotomowie koło Warszawy w 1990 roku; Towarzystwo Rozwoju Duchowego „Atma” z Wrocławia, założone na przełomie lat 80. i 90., oraz warszawska Fundacja Przyjaciół Osho, której początki sięgają 1991 roku.

Ewa Ciepielewska, *Lśnienie*, 1989, olej na płótnie

ekologię, holistyczne podejście do życia oraz treści ezoteryczne². Nakłady tych wydawnictw nie były wysokie, jednak ich liczba, różnorodność oraz ciągłość publikacji świadczą o stopniowym zwiększaniu się zainteresowania poruszonymi w nich tematami. Na przełomie lat 80. i 90. najpopularniejszym periodykiem tego nurtu był „Nieznany Świat”, który ukazywał się w nakładzie oscylującym pomiędzy 60 a 80 tysięcy egzemplarzy³. Skala ta świadczy o wyraźnym popycie na tego rodzaju prasę, która w latach wcześniejszych nie była dostępna w oficjalnych kanałach dystrybucyjnych. Artykuły o podobnych treściach ukazywały się także w prasie popularnej. Były to na przykład fragmenty książki znanej aktorki Lucyny Winnickiej, zatytułowane *Podróż dookoła świętej krowy*

i publikowane w „Przekroju” na początku lat 80. Winnicka porzuciła karierę aktorską pod koniec lat 70. na rzecz nauczania medycyny niekonwencjonalnej i filozofii Dalekiego Wschodu⁴. Pierwsze wydanie książki z 1986 roku zostało opatrzone wstępem prof. Juliana Aleksandrowicza, lekarza internisty, który także pisał dla „Przekroju”. Wśród uwag poświęconych medycynie holistycznej, która stanowiła jedno z zagadnień poruszanych przez Winnicką, zamieścił on obserwację dotyczącą wpływu dziedzictwa Wschodu na polską młodzież: „Młode pokolenie w kulturze Wschodu szuka [...] pomocy w tworzeniu nowych ram konceptualnych dla zrozumienia własnej rzeczywistości. Pokolenie to buntuje się, często popada nawet w dewiacje społeczne, widząc w starszej

² Między innymi dzięki wydawnictwom: „Trzecie Oko. Biuletyn Psychotronika” (wyd. Warszawski Oddział Polskiego Towarzystwa Psychotronicznego), „«»». Miesięcznik Trochę Inny” (wyd. Pusty Obłok), „Zeszyty Zen” (wyd. Stowarzyszenie Buddyjskie „Kandzeon”).

³ <https://www.nieznanywiat.pl/o-nas/> [dostęp: 15.11.2021].

⁴ <http://www.iluzjon.fn.org.pl/cykle/info/168/lucyna-winnicka-w-1-rocznice-smierci.html> [dostęp: 15.11.2021].

W ostatnich dekadach XX wieku na uczelniach artystycznych i uniwersytetach powstawały środowiska skupiające młodzież poszukującą odmienności, otwartą na nowe prądy i energie płynące z rozszczerzonych granic Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

generacji tendencje do zdobywania przede wszystkim dóbr materialnych, a lekceważenie czy wręcz pogardę dla doskonalenia intelektualnego i etycznego”⁵.

Aleksandrowicz dostrzegł w młodzieży tę grupę, której głos może zmienić panujący paradygmat i zrewaloryzować rzeczywistość. Poglądy mające swoje korzenie w filozofii Nowej Ery odpowiadały młodym także ze względu na ich heterogeniczność oraz swoistą „egzotyczność”, odmienną od oficjalnego języka nauki. W ostatnich dekadach XX wieku na uczelniach artystycznych i uniwersytetach powstawały środowiska skupiające młodzież poszukującą odmienności, otwartą na nowe prądy i energie płynące z rozszczerzonych granic Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

W roku Wodnej Małpy wszystko może się zdarzyć

Jedną z grup szczególnie podatnych na treści w duchu New Age był wrocławski Luxus. Stało się tak między innymi dzięki Ewie Ciepielewskiej, zainteresowanej w tamtych latach kulturą Wschodu. Artystka przed wstąpieniem do szkoły plastycznej rozważała studia orientalistyczne, które, jak wspomina, miały ją przybliżyć do tradycji buddyjskiej⁶. Na wrocławską Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (PWSSP) trafiła dzięki Krzysztofowi Siemińskiemu, którego poznała podczas wycieczki do Gdańska. Spotkała go na Długim Targu, gdzie sprzedawał figurki Buddy na perskim dywanie. Jak wspomina Ciepielewska, to właśnie Siemiński przekonał ją do malarstwa, a dzięki kontaktom z wrocławskim środowiskiem artystycznym pomógł w dostaniu się na uczelnię. Z początku realistyczne prace artystki szybko stały się bardziej jaskrawe, elektryzujące i wizyjne. Było to między innymi zasługą wpływu prof. Konrada Jarodzkiego, ale wynikało przede wszystkim z inspiracji ekspresyjnymi płótnami Eda Paschkego. Szczególna wrażliwość widoczna w obrazach Ciepielewskiej rozwijała się na kanwie wpływów New Age. Buddyizm, który był jednym z ważnych epizodów na początku jej drogi artystycznej, okazał się również inspirujący w następnych latach. Symbolem tego etapu pracy twórczej młodej Ciepielewskiej, ale również szczególnego momentu dziejowego, w którym znalazła się Polska, mogłaby stać się figurka Buddy z gdańskiego bazaru. Paradoksalnie niepasująca do ówczesnych czasów, jednak już w nich zdomowiona i współtworząca krajobraz okresu

przejściowego; czasów, kiedy Polska weszła w Nową Ery, objawiającą się pod prowizoryczną postacią znaków-towarów rozpowszechnianych w rodzącym się wolnorynkowym obiegu.

Oczywiście buddyzm jako doktryna filozoficzna był w Polsce znany wcześniej, na co znaczny wpływ miała katowicka grupa artystyczna Oneiron. Recepcja buddyzmu z przełomu lat 70. i 80. różniła się jednak od kontrkulturowej perspektywy późniejszych dekad. Dla młodych w latach transformacji wyjątkowo inspirujące okazały się wizualność i klimat charakterystyczne dla tej szkoły filozoficznej. Wiązało się to z większą powszechnością alternatywnych prądów religijnych oraz z przyswojeniem swoistego kanonu Nowej Ery, który sprowadzał się do konkretnych praktyk, przedmiotów, symboli, ale nie występował jako doktrynalna droga duchowa.

Przypadkowe spotkania towarzyskie i spontaniczne sytuacje rzutowały na sztukę grona skupionego wokół pracowni 314 na wrocławskiej PWSSP. To tam zawiązały się kontakty pomiędzy przyszłymi członkami Luxusu (Ewa Ciepielewska, Bożena Grzyb, Paweł Jarodzki, Andrzej i Jerzy Głuszkowie, Piotr Gusta, Artur Gołacki, Andrzej Jarodzki). We wspomnieniach artystów z wczesnych lat funkcjonowania grupy do głosu dochodzą te związane z popkulturowym wymiarem New Age. Strych, na którym znajdowała się pracownia, był miejscem, w którym tworzono, dyskutowano i palono marihuanę przy akompaniamencie nigeryjskiego afrobeatu Fela Kutiego czy sitaru Raviego Shankara⁷. Dostęp do zagranicznej muzyki tego nurtu studenci i studentki mieli między innymi dzięki działającym lokalnie giełdom płytowym (jedna z najpopularniejszych znajdowała się w studenckim klubie Pałacyk przy ul. Kościuszki, ulokowanym nieopodal siedziby PWSSP)⁸. Etniczna muzyka Indii, reggae i *world music*, popularne wówczas wśród alternatywnych środowisk, dostępne były także dzięki wydarzeniom organizowanym przez Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Indyjskiej (TPPI), mające siedzibę w Domu Kultury „Światowid”

5 Julian Aleksandrowicz, *Wstęp*, [w:] Lucyna Winnicka, Halina Łabonarska, *Podróż dookoła świętej krowy*, Zakład Wydawnictw Nagrań Polskiego Związku Niewidomych, Warszawa 1989, s. 6.

6 *Rowek*. Z Ewą Ciepielewską rozmawiają Ania Batko i Kola Śliwiriska, „Szum” 2021, nr 33, s. 151.

7 Anna Mituś, Piotr Stasiowski, *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, BWA Wrocław, Wrocław 2014, s. 77.

8 Tamże, s. 14.





we wrocławskiej dzielnicy Śępolno⁹. Jak pisze Anna Mituś, współautorka publikacji *Historia Grupy Luxus*, odbywały się tam prelekcje i spotkania, podczas których „każdy mógł wystąpić z własnym programem, np. puścić ze skopiowanej nielegalnie kasety płytę Boba Marleya i opatrzyć ją wstępem na temat pokojowego i antyrasistowskiego przesłania nauk ruchu Rastafari albo podzielić się swoimi spostrzeżeniami na temat lektury pism Jiddu Krishnamurtiego”¹⁰.

TPPI udostępniało także bibliotekę pism związanych z tradycją hinduistyczną oraz ideami z kręgu Towarzystwa Teozoficznego. Wrocławskie przedsięwzięcie popularyzowało wiedzę dotyczącą praktyk i kultury Indii, które znalazły zainteresowanie wśród młodzieży. Wspominając wczesne lata 80., Ewa Ciepielewska przywołuje swoje doświadczenie z jogą: „To było w stanie wojennym. Dziewczyny przyjechały do mnie do Szczawna [...]. Robiliśmy wtedy ćwiczenia jogiczne. Stawałyśmy na głowie i śmiałyśmy się tak, że w końcu przysła sąsiadka. Przez cały ten czas smarowałyśmy się olejkiem paczuli. Jak wracałyśmy do

⁹ Tamże, s. 43.

¹⁰ Tamże, s. 46.

Wrocławia taksówką [...], to kierowca się tym zapachem paczuli dusił. Była zima, a on cały czas otwierał okna”¹¹.

Olejki eteryczne oraz wspomniane wcześniej konopie indyjskie były materialnym wymiarem popularnie przyswanego kanonu hinduistycznego. W opowieściach o polskiej kontrkulturze tamtego okresu marihuana figuruje jako istotny element życia towarzyskiego. Palona podczas imprez, koncertów, w klubach studenckich i kawiarniach, pochodziła głównie z hodowli domowych. Określana po polsku jako „trawka”, była nie tylko kojarzona z ruchem rastafari i indiańską fajką pokoju, ale była też po prostu popularna i swojska¹². Stawała się pretekstem do dzielenia się, podtrzymywania więzi i bycia razem. Dawała więc odwrotny efekt niż izolujący alkohol, który, jak mówi Ciepielewska, nie był tak popularny wśród luksusowców jak marihuana¹³.

Oprócz konopi indyjskich innymi miękkimi narkotykami dość powszechnie dostępnymi w Polsce od lat 80. były grzyby halucynogenne. To w tych latach nieformalny handel

¹¹ Rowek, dz. cyt., s. 153.

¹² Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 244.

¹³ Rowek, dz. cyt., s. 153.



1



2



3

1 Ewa Ciepielewska, *New Age*, lat 33, 1993, olej na płótnie

2 Ewa Ciepielewska, *Yantra*, 1987, olej na płótnie

3 Ewa Ciepielewska, *Portret Krzysia*, 1986, akryl na płycie pilśniowej

zagraniczny zaowocował pojawieniem się na lokalnym czarnym rynku szerszej gamy tego rodzaju towarów. Według wspomnień Ciepiewskiej przed jej dyplomem, jesienią 1984 roku, artyści zażywali wspólnie właśnie grzyby psychoaktywne¹⁴. Doznane wtedy wizje rzutowały na estetykę obrazów malowanych w Tychach, gdzie artystka przeprowadziła się kilka lat po ukończeniu studiów. To tam powstały „astrologiczne, trochę nawet wtkacowskie rysunki – akwarele, dziwne, wykrzywione potwory popijające herbatę albo prowadzące dyskusje”¹⁵ – jak opisała je Anna Batko. Do tej stylistyki nawiązują także

Pod koniec lat 80. Ciepiewska zainicjowała tworzenie cyklu kart kalendarza astrologicznego, rozpoczynającego się w roku 1989 – roku węża. Wiązało się to z jej zainteresowaniem filozofią Wschodu i lekturą *Księgi Przemian I Ching*, kanonicznej lektury konfucjanizmu i taoizmu.

tworzone przez Ciepiewską kalendarze, które opatrywała wizerunkami zwierząt symbolizujących kolejne lata księżycowe. Pod koniec lat 80. artystka zainicjowała tworzenie cyklu kart kalendarza astrologicznego, rozpoczynającego się w roku 1989 – roku węża. Jak sama przyznaje, wiązało się to z jej zainteresowaniem filozofią Wschodu i lekturą *Księgi Przemian I Ching*, kanonicznej lektury konfucjanizmu i taoizmu¹⁶. Zaznajomienie się z nią w tych latach możliwe było między innymi dzięki książce *Podróż na Wschód* Carla Gustava Junga, zawierającej psychoanalityczną interpretację *Księgi*¹⁷.

Celebracje roku księżycowego w kręgu wrocławskich artystów urosły do wydarzenia większej rangi. W 1992 grupa urządziła trzydniowe obchody nowego chińskiego roku, które odbyły się w ramach wystawy *Prawdziwy Luxus w Krakowie* w Galerii Zderzak. Wydarzenie to skomentowała Anna Baranowa na łamach „Dekady Literackiej”, zauważając, że w „roku Wodnej Małpy wszystko może się zdarzyć”¹⁸. Podczas obchodów uczestnikom zaserwowana została makrobiotyczna uczta, przygotowana w oparciu o zasady diety, której reguły wywodzą się z buddyjskiego prawa harmonii energii *yin* i *yang*. Makrobiotyka została spopularyzowana w Europie w lat 70., natomiast w Polsce wiedza o niej zaczęła się rozpowszechniać od końca lat 80. Wówczas dietę makrobiotyczną zaczęli stosować także członkowie Luxusu. Jej reguły zakładają zbalansowanie przyjmowanego pokarmu, opierającego się na lokalnych, ekologicznie przetworzonych produktach – głównie ziarnach zbóż i warzywach,

z wykluczeniem produktów mięsnych. Baranowa po pierwszym dniu krakowskiej imprezy zachwalała: „Polecam zwłaszcza zieloną fasolkę z kiełkami – pyszna do sałatek!”¹⁹. Istotnym elementem diety makrobiotycznej jest także sama technika jedzenia, zalecająca niekiedy dokładne przeżuwanie pokarmu, które ma wpłynąć na jakość jego trawienia.

Wegetarianizm, którego makrobiotyka jest jedną z wariacji, był szczególnie popularny wśród członków ruchów kontrkulturowych w Polsce od lat 80. Zaczął zyskiwać rozgłos już wcześniej, kiedy przez młodzież z kręgów

punkowych, anarchistycznych i rastafariańskich został uznany za doktrynę proekologiczną, chroniącą istoty pozaludzkie oraz wykazującą troskę o środowisko²⁰. Makrobiotycznym daniom zaserwowanym przez Luxus towarzyszyła prezentacja Marka Czechowskiego, który zademonstrował – jak głosił napis umieszczony w galerii – „Jak żuć”. Artykuły spożywcze, które zostały wykorzystane podczas tego występu, a także posłużyły do przygotowania poczęstunku dla gości Luxusu, zapewnił krakowski piekarz Czesław Meus. Przedsiębiorca znany był jako pionier produkcji chleba ekologicznego, którego recepturę oparł między innymi na badaniach wspomnianego już prof. Juliana Aleksandrowicza²¹. Trzydniowa impreza oprócz Meusa miała także innych sponsorów. Wśród nich znalazły się Zakłady Przemysłu Cukierniczego „Wawel”, Zieleń Miejska oraz krakowskie kasyno. Autorka artykułu w „Dekadzie Literackiej”, wymieniając fundatorów wydarzenia, chwaliła zaradność wrocławskich artystów w pozyskiwaniu środków na jego organizację. Notatkę prasową kończy gorzka konstatacja, że sutość i bogactwo wydarzenia są jedynie iluzją dostatku, którego polskie społeczeństwo tak łaknie i poszukuje. Baranowa, strofując samą siebie za ten zbyt emfaticzny komentarz, swoje negatywne emocje kładzie na karb wyczuwalnych pod Wawelem „posepnych, ezoterycznych fluidów”²². Galeria Zderzak, goszcząca obchody roku Wodnej Małpy, znajdowała się bowiem w bezpośredniej bliskości legendarnego czakramu wawelskiego. Jego oddziaływanie być może nie pozostało bez wpływu na atmosferę wydarzenia.

14 Tamże, s. 155.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 Tadeusz Czarnik, *Starożytna filozofia chińska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 24.

18 Anna Baranowa, *Karmawał w „Zderzaku”*, „Dekada Literacka” 1992, nr 5, s. 11.

19 Tamże.

20 Łukasz Smaga, *Jarstwo w PRL-u*, „Dzikie Życie” 2021, nr 3.

21 <http://m.mistrzbranzy.pl/artykuly/pokaz/id/4395> [dostęp: 15.11.2021].

22 Anna Baranowa, dz. cyt., s. 11.



Luxus fra Polen, strona z gazety codziennej, artykuł zapowiadający wystawę koncert, Oslo, Strykejernet, 1988, grupa Luxus w składzie (od lewej): Ewa Ciepiewska, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Marek Czechowski, fot. Harald Medboe

Jesteś kolorem, kolorem tęczy

Miejsce mocy, które według podań ulokowane miało być na terenie nieistniejącego współcześnie kościoła św. Gerona na wzgórzu wawelskim, wzbudzało zainteresowanie już w pierwszej połowie XX wieku. Legenda miejska głosi, że w pierwotnej zabudowie zamku królewskiego znajduje się obiekt emitujący szczególną energię, która zwróciła uwagę pielgrzymujących do niego w latach 20. zagranicznych mistyków. Historie dotyczące przybyszów, okoliczności oraz szczegółów wydarzeń związanych z tym miejscem przybierały różne formy na przestrzeni lat²³. Co znaczące, czakram wawelski stał się popularnym tematem również w latach 80., na co wpływ miały upowszechniające się idee New Age. Jego nazwa nawiązywać miała do tantrycznych *ćakr*, czyli ośrodków energetycznych umiejscowionych w ciele człowieka. Pojęcie energii oraz przekonanie o odczuwalnych siłach emanujących z obiektów, wydarzeń i ludzi jest jednym z tych przeświadczeń, które stały się powszechne dzięki popularnej recepcji mistyki i ezoteryki w ostatnich dekadach XX wieku. Wiązało się to z oddziaływaniem poglądów ruchu *hippie*, głoszącego nastanie nowego porządku społecznego, mającego się spełnić dzięki uniwersalnej przemianie ludzi oraz ich zjednoczeniu pod egidą hasła miłości, pokoju i równości.

23 https://pl.wikipedia.org/wiki/Czakram_wawelski [dostęp: 15.11.2021].

Według książki Annie Wilson i Lili Bek *Jesteś kolorem*, opublikowanej przez Pusty Obłok w 1993 roku, barwa indygo, która określa centralny punkt kompozycji obrazu *New Age, lat 33*, przyporządkowana jest wewnętrznemu Trzeciemu Oku – odmiennym stanom świadomości.

Takie przepowiednie, właściwe poglądom spod znaku Nowej Ery, szerzone były między innymi przez międzynarodowy ruch Rainbow Family of Living Light, którego coroczne zgromadzenia odbyły się w latach 1991 i 1992 w Bieszczadach. Ich uczestniczką była także Ewa Ciepielewska. Jak wspominają organizatorzy zgromadzenia, dolina Tworylne, gdzie odbył się pierwszy polski zjazd tęczowej rodziny, „emanowała niezwykłą mocą, miała wręcz magnetyczne przyciąganie”²⁴. Przygraniczny pas ziemi, naznaczony tragiczną historią przesiedleń i podziałów, w lipcu 1991 roku stał się przystanią dla gości z Europy i innych kontynentów. Wiązał ich „pewien rodzaj wspólnoty duchowej, połączenia poprzez wyznawanie tych samych wartości”, kształtowanych przez „uczenie się życia w symbiozie z przyrodą”, a także przez „zasady wzajemnej pomocy, wspólnej sakwy, pracy dla dobra ogółu”²⁵. Nieformalna wspólnota, której korzenie sięgają pierwszych ruchów hipisowskich, pojawiła się w Polsce wraz z rozpadem bloku sowieckiego na przełomie lat 80. i 90. Zakładane przez członków tego zgromadzenia ekologiczne wioski były oparte na zasadach zaczerpniętych z kodeksu rdzennych ludów amerykańskich, a swoją strukturą i organizacją odżegnywały się od wzorów nowoczesnego, stechniczowanego społeczeństwa.

Ewa Ciepielewska, wspominając swój pobyt na bieszczadzkiem zgromadzeniu, deklarowała: „Jako zwolenniczka naturyzmu czułam się wreszcie wolna i w odpowiednim miejscu. Mogłam bez problemu spacerować godzinami po łąkach, bez jednego fatalaska na sobie, i mieć pewność, że nikt nie zwróci mi uwagi”²⁶. Bieszczadzką dolinę odwiedzili także podróżujący w taborze Holendrzy, którzy zagościli na wschodzie Polski na dłużej i w następnych latach osiedlili się w okolicach wsi Ruskie.

Grupa dzierżawiła teren przez kilka lat, zamieszkując w zabudowaniach pozostałych po byłej osadzie. W lecie 1995 roku nowych mieszkańców wsi wizytował zaznajomiony kobiecy zespół teatralny. W tym czasie Ciepielewska otrzymała zlecenie od dyrektora lokalnej szkoły na wykonanie obrazu, mającego ozdobić płaszczyznę o wymiarach trzy na cztery metry. Artystka postanowiła malować w otoczeniu bieszczadzkiej przyrody i przenieść pejzaż na pokaźny blejtram. Przedstawiła na nim fragment pasma górskiego Dwernik, znajdującego się w okolicach wsi Ruskie. Nie chcąc dopuścić do zniszczenia

pracy, Ciepielewska czuwała przy niej także nocami, śpiąc w jej pobliżu oraz wykonując codzienne czynności, a także rozpalając rytualne paleniska²⁷. Artystka twierdzi, że to właśnie dzięki tym zabiegom obraz uniknął uszkodzenia przez deszcz, który zaczął padać od razu po zakończeniu pleneru. Obecność malarki wzbudziła zaciekawienie mieszkających nieopodal imigrantów z Holandii. Tytuł *Holenderskie Ruskie* nawiązuje właśnie do tej komuny oraz, oczywiście, do nazwy samej osady. Gdy Ciepielewska skończyła pracę nad pejzażem, zorganizowała wernisaż, na którym pojawili się tytułowi bohaterowie, mieszkańcy z okolicznych wsi oraz artyści towarzyszący tworzeniu tego przedstawienia. Niespodziewane wydarzenie artystyczne spotkało się z aprobatą miejscowego sklepikarza, dyrektora szkoły oraz innych mieszkańców i w efekcie różnorodne grupy wspólnie celebrowały powstanie obrazu. Podczas wydarzenia odbył się także występ wspomnianej kobiecej trupy teatralnej. Wszystkiemu towarzyszyła muzyka puszczana z głośników. Jak wspomina artystka, były to utwory grane przez lubelską Orkiestrę św. Mikołaja, inspirującą się przede wszystkim łemkowskim i huculskim folklorem muzycznym, a także piosenki modnych wówczas zespołów Cypress Hill, Massive Attack oraz Prodigy. Wydarzenie szybko przemieniło się w wielogodzinną imprezę, która zintegrowała różne środowiska. Rave w scenarii bieszczadzkiej polan został uwieczniony na amatorskim filmie przez trzynastoletniego syna artystki. O niezwykłym spotkaniu przypominał także sam obraz, który zdobił lokalną szkołę aż do 2015 roku²⁸.

Wizyjny pejzaż w zastosowanych zabiegach malarskich przypomina wcześniejszy o dwa lata autoportret artystki *New Age, lat 33*. Jego wymiary, choć mniejsze od bieszczadzkiego blejtramu, także są ponadprzeciętne (180 na 130 cm). Centralna postać, rozświetlona niebieską barwą, wyciąga przed siebie dłonie złożone w modlitewnym geście. Dookoła niej zawieszono symbole



Ewa Ciepielewska, *Mistrz Namkhai Norbu z kotem*, 1993, olej na płótnie

grzybów halucynogennych, elfa, ptaka, wszystkowidzącego oka, a także buddyjskie *thigle* oraz *dordze*. Według książki Annie Wilson i Lili Bek *Jesteś kolorem*, opublikowanej przez Pusty Obłok w 1993 roku, barwa indygo, która określa centralny punkt kompozycji obrazu Ciepielewskiej, przyporządkowana jest wewnętrznemu Trzeciemu Oku – odmiennym stanom świadomości. Według autorki jest to „czarodziejski mechanizm operujący na tyłu poziomach świadomości, że pozwala nam doświadczyć całego przebiegu ewolucji; z jego pomocą możemy podróżować we wszystkich kierunkach czasu i przestrzeni”²⁹.

Czas i przestrzeń wyznaczone przez Nową Erę, w którą weszła Ciepielewska w chwili swych trzydziestych trzecich urodzin, określiły także nowy okres w dziejach kraju. Przełom lat 80. i 90. był czasem, gdy za sprawą przemian społecznych, gospodarczych i kulturowych, które dokonały się w Polsce wraz z wygasaniem polityki realnego socjalizmu, artyści i artystki zostali skonfrontowani z wyzwaniem nowej rzeczywistości. Transformacja ustrojowa wprowadziła w Nową Erę zarówno Polskę, jak i całe pokolenie młodych twórców i twórczyń. Wyznaczenie odmiennych wartości i wzorów dokonane przez uczestników i uczestniczki kontrkultury było przejawem mającej nadejść kolejnej epoki. Nie astralnej czy globalnej, ale specyficznie lokalnej: III Rzeczypospolitej Polskiej.

24 Cyt. za: Krzysztof Potaczala, *Bieszczady w PRL-u*, cz. 3, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2015, s. 114.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 126.

27 *Rowek*, dz. cyt., s. 157.

28 Informacje o przebiegu wydarzenia zweryfikowała Ewa Ciepielewska w maju 2021 roku.

29 Annie Wilson, Lilla Bek, *Jesteś kolorem. Joga, aura i energie*, tłum. Teresa Tarkowska, Pusty Obłok, Warszawa 1993, s. 55.

Tekst: Karolina Majewska-Güde

Ryzykowna zabawa dla wtajemniczonych

Sztuka feministyczna w NRD wobec komunizmu i kapitalizmu

Spodnie mają na sobie spódnice. Grupa Artystek Erfurt 1984–1994 [Hosen haben Röcke an. Künstlerinnengruppe Erfurt 1984–1994] neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Berlin 27 listopada 2021 – 30 stycznia 2022

Przejście

Po rzece płynie tratwa, a na niej roztańczone kobiece postacie ubrane w kostiumy z puszek po coca-coli i plastikowych pudełek po jogurtach. Nie, to nie performans współczesnych ekofeministek. Mamy rok 1991, a na pokładzie tańczy i śpiewa grupa wschodnioniemieckich artystek, realizująca akcję *Przejście (Die Überfahrt)*, która w ten specyficzny sposób wita system kapitalistyczny. Künstlerinnengruppe Erfurt, powstała z inicjatywy Gabriele Stötzer w 1984 roku, funkcjonowała pod różnymi nazwami – AvantFemme, ExTerra XX, Undine, Atlantis – do roku 1994.

Künstlerinnengruppe Erfurt: Monika Andres, Gabriele Göbel, Gabriele Stötzer, Ingrid Plöttner, Verena Kyselka, 1989. Fot. © Christiane Wagner, archiwum Gabriele Stötzer dzięki uprzejmości Franziska Schmidt

Fotografie dzięki uprzejmości neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) w Berlinie.



Jej członkinie to, oprócz wspomnianej Stötzer, Monika Andres, Verena Kyselka, Monique Förster, Gabriele Göbel, Ina Heyner, Ingrid Plöttner, Elke Karl i Harriet Wollert. Później do grupy dołączyły także Bettina Neumann, Sylvia Richter, Claudia Räther, Tely Büchner, Angelika Hummel i Birgit Quehl.

W ulotce towarzyszącej wystawie *Spodnie mają na sobie spodnicę* w berlińskim Neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), na której obejrzeć można między innymi filmową dokumentację akcji *Przejsie*, cechy grupy opisane zostały w następujący sposób: „demokratyczna kolektywność, koncentracja na procesualności, eksperymenty społeczne ze wspólnotowymi formami życia i ekspresji, feministyczna postawa samouzdrawiania i polityczność”.

Słowa te mogłyby z powodzeniem służyć za manifest jednemu z powstających dziś kolektywów feministycznych, kierujących uwagę w stronę samoorganizacji, „miękkiej solidarności”, polityczności, *self-care* i otwartości na różnorodne formy i praktyki artystyczne. Co zatem specyficznego, lokalnego było w historii i propozycji artystycznej Künstlerinnengruppe Erfurt? Czy berlińska wystawa pomaga zrozumieć artystyczną specyfikę tej formacji? I w jaki sposób opowiada ona historię erfurckiego feminizmu?

Wystawa nie tyle pozwala zastanowić się, czy „wystawy sztuki kobiet” to nadal aktualne narzędzie feministycznej historii sztuki, ile wskazuje na konieczność realizowania tego rodzaju projektów w sytuacji, gdy stawką jest nie tylko uhistorycznienie konkretnego fenomenu, ale też wpisanie go w określoną tradycję feministycznego kuratorstwa.

Gdzie, jeśli nie tu?

Zacznijmy od miejsca, gdyż generuje ono istotne sensy wystawy. Odbywa się ona w nGbK, kolektywnej instytucji kultury o długiej tradycji wystaw feministycznych i społecznie zaangażowanych. W 1977 roku w nGbK zorganizowano – poprzedzoną kilkuletnimi badaniami – wystawę *Artystki międzynarodowe 1877-1977. Obrazy, grafiki, rzeźby, obiekty, akcje*¹, która była jedną z pierwszych w Europie wystaw sztuki kobiet. Na pewno pierwszą na taką skalę. O jej wyjątkowości przesądziły nie tylko prace, które na niej pokazano, ale też sposób, w jaki to zrobiono, bowiem nowatorska była sama organizacja pracy i produkcji wystawy. Innymi słowy, nie była to po prostu wystawa prezentująca feministyczną treść (tylko jej część poświęcono zresztą drugofalowej zachodniej sztuce feministycznej), ale wydarzenie kuratorowane w feministyczny sposób. We wstępie do katalogu kuratorki pisały: „Dobór obrazów, obiektów, zdjęć, akcji, filmów jest determinowany składem naszej grupy, czyli jest subiektywny, ale z drugiej strony nie jest, dlatego że postrzegamy siebie jako część publiczności. Wszystkie od niedawna lub od dłuższego czasu zaangażowane jesteśmy w ruch kobiecy i ten fakt wpłynął na kształt wystawy [...]. Wypracowanie kryteriów selekcji było procesem, który jeszcze się nie zakończył, a wystawa jest etapem tego procesu, a nie skończonym rezultatem, którego nie można podważyć”².

1 Archiwum projektu dostępne na stronie: <https://archiv.ngbk.de/en/projekte/kuenstlerinnen-international-1877-1977/> [dostęp: 15.12.2021].

2 Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfel, *Vorword der Arbeitsgruppe*, [w:] *Künstlerinnen International 1877-1977. Gemälde, Grafik, Skulpturen, Objekte, Aktionen*, nGbK, Berlin 1977, s. 2.



Künstlerinnengruppe Erfurt: Verena Kyselka
Die Nachrichtensprecherin, 1989, maska i kostium
fot. Christiane Wagner, Archiv der Avantgarden – SKD

Autorki pisały też o warunkach pracy – nieodpłatnych godzinach spędzonych na kolektywnej działalności. Była to wprawdzie zasada organizacyjna nGbK, jednak ze względu na nierównomiernie obciążenie obowiązkami opiekuńczymi to kobiety – jak pisały kuratorki – ponosiły większe koszty. Warto zauważyć, że katalog wystawy stanowił ważne źródło informacji na temat zachodniej sztuki feministycznej i ruchu feministycznego w całej socjalistycznej Europie. Także dla autora pierwszego polskiego tekstu na temat sztuki feministycznej, Stefana Morawskiego, był on bezpośrednim źródłem wiedzy³.

Jeżeli w 1977 roku wystawy sztuki kobiet były użytecznym narzędziem feministycznej historii sztuki, pozwalającym uwidocznić marginalizowane praktyki artystyczne, to dziś ten „strategiczny esencjalizm” wydaje się dużo bardziej

3 Stefan Morawski, *Neofeminizm w sztuce*, „Sztuka” 1977, nr 4.



Hosen haben Röcke an. Künstlerinnengruppe Erfurt 1984–1994, widok wystawy, fot. © Ruppert Bohle

problematyczny⁴. Obecna wystawa nie tyle pozwala zastanowić się nad tym, czy „wystawy sztuki kobiet” to nadal aktualne narzędzie feministycznej historii sztuki, ile wskazuje na konieczność realizowania tego rodzaju projektów w sytuacji, gdy stawką jest nie tylko uhistorycznienie konkretnego fenomenu, ale też wpisanie go w określony tradycję feministycznego kuratorstwa.

Na wystawie *Spodnie mają na sobie spódnice* zaprezentowana została sztuka grupy kobiet, jak również wspólna praca grupy kuratorek. Takie rozwiązanie zaproponowała Gabriele Stötzer, która w 2019 wpadła na pomysł realizacji wystawy jako kolektywnej pracy badawczej. Co istotne, w tekstach towarzyszących wystawie nie znajdziemy słowa *curated*, bowiem „kuratorowanie” – wbrew swojej etymologii – uważane jest za akt indywidualistycznej przemocy i wyraz dominacji ego. Tutaj części wystawy są *attended to by*, to znaczy znajdują się pod opieką poszczególnych członkiń grupy projektowej.

Od sztuki przykościelnej NRD-style do testowania Zachodu

Chociaż wystawa nie stawia na chronologiczną, linearną narrację – raczej na problemowe asamblaże, łączące tematycznie poszczególne filmy, obiekty, teksty i dokumenty – warto przywołać historię Künstlerinnengruppe Erfurt. A ściślej rzecz biorąc: przejście od autonomicznych działań w przestrzeni prywatnej – które w kontekście inwigilacji społeczeństwa NRD miały oczywiście wymiar polityczny – do interwencji w przestrzeniach publicznych. Trzeba jednak dopowiedzieć, że biorąc pod uwagę społeczno-polityczny kontekst działań Künstlerinnengruppe, obydwa etapy jej funkcjonowania należy

4 Bardzo ciekawy przyczynek do dyskusji o wystawach sztuki kobiet z perspektywy historycznej sztuki stanowi artykuł Agaty Jakubowskiej poświęcony wystawom, które odbyły się w Polsce w 2017 roku. Zob. Agata Jakubowska, *Politics of all-women exhibitions today: The case of Poland*, „European Journal of Women's Studies”, 14.07.2020, vol. 28, no. 4, <https://doi.org/10.1177/1350506820941249> [dostęp: 15.12.2021].

postrzegać jako działanie w sferze publicznej. W historiografii niemieckiej dotyczącej sztuki Niemiec Wschodnich pisze się często o drugiej sferze publicznej⁵. Określenie to zastosować można także do opisanego niezależnej kultury wielu krajów Europy Środkowo-Wschodniej – jest ono zresztą powszechnie używane w licznych publikacjach dotyczących sztuki tego regionu⁶. Jeżeli w odniesieniu do PRL-u mówimy o działaniach na marginesach oficjalnego systemu, na których funkcjonowała na przykład sztuka neoawangardowa, to w NRD cezurą między działaniami *on* i *off* była dość wyraźna. Niemniej jednak, jak pokazują nowsze badania, poza binarnym, czarno-białym światem sztuki NRD istniała także cała gama szarości. Do tej szarej strefy⁷ zaliczyć można między innymi prace artystów i artystek pracujących na oficjalne zlecenia, ale jednocześnie działających poza oficjalną infrastrukturą świata sztuki. W przypadku Künstlerinnengruppe Erfurt mamy do czynienia ze zdecydowanym „ruchem oporu” przeciwko państwowym strukturalom, ale nie przeciwko samej idei socjalistycznego państwa. Feministyczny projekt samoorganizacji był raczej celową i dosłowną realizacją postulatów, którą w sferze kultury – teoretycznie – miało gwarantować państwo. Do tego problemu powrócę w dalszej części tekstu.

Pierwsze lata aktywności grupy (1984–1988) to działania w przestrzeniach codziennych, domowych i miejskich – na ławkach, ulicach i dachach. Jak podkreśla w wywiadach Gabriele Stötzer, nie chodziło o teoretyzowanie na temat specyfiki

5 Przykładem takiego podejścia jest książka Angeliki Richter *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Transcript, Bielefeld 2019.

6 Por. np. *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, ed. by Katalin Cseh-Varga, Adam Czizak, Routledge, London–New York 2018.

7 Por. np. Kathleen Reinhardt, *Can the Artists Help Survive? – New Approaches to Art of the GDR, Looking Back while Moving Forward*, „Mezosfera”, January 2019, [nr] 6, <http://mezosfera.org/can-the-artists-help-survive-new-approaches-to-art-of-the-gdr-looking-back-while-moving-forward/> [dostęp: 15.12.2021].



Hosen haben Röcke an. Künstlerinnengruppe Eruur 1984-1994, widok wystawy, fot. © Ruppert Bohle



Künstlerinnengruppe Erfurt, Erfurt, 1990, fot. Gabriele Stötzer, © archiwum Gabriele Stötzer

kobiecego doświadczenia, ale o faktyczną ucieleśnioną wspólnotę; o coś, co za Geraldem Raunigiem nazwalibyśmy dzisiaj społecznością zorganizowaną poprzez afekt (*community organized by affect*⁸) czy też, jak pisze monografistka wschodnioniemieckiej artystycznej sceny feministycznej Angelika Richter – „wspólnotą solidarnościową” (*solidarische Gemeinschaft*)⁹.

Warto na chwilę zatrzymać się przy postaci Gabriele Stötzer, inicjatorki wystawy w nGbK, założycielki Künstlerinnengruppe Erfurt, a także autorki słów, które posłużyły za tytuł wystawy. Zdanie „spodnie mają na sobie spódnice” jest cytatem z tekstu utworu założonego przez nią punkowego zespołu Erweiterte OrGasmus (Orgazm Poszerzony)¹⁰. Stötzer, jak pisze Angelika Richter, była jedną z nielicznych – obok malarek Annemirl Bauer i Angeli Hampel – wschodnioniemieckich artystek, która „w swoich pracach przyjęła wyraźnie feministyczny język i krytykowała wizerunek kobiet w sztuce tworzonej przez artystów, a także patriarchalne struktury systemu artystycznego i społecznego, wprowadzając w ten sposób do sztuki problematykę płci”¹¹.

8 Gerald Raunig, *What is Critique? Suspension and Recomposition in Textual and Social Machines*, „Transversal”, VIII 2008, <http://eipcp.net/transversal/0808/raunig/en> [dostęp: 02.02.2017].

9 Angelika Richter, dz. cyt., s. 116.

10 Od 30 września do 27 listopada 2021 roku w warszawskiej Galerii Monopol można było oglądać indywidualną wystawę Stötzer *Pochodzę z kraju, którego już nie ma*, której kuratorką była Monika Branicka.

11 Angelika Richter, *Self Directing. Women Artists from the GDR and the Expansion of their Art in Performance and Actions*, [w:] *Re.Act. Feminism. A Performing Archive*, ed. by Bettina Knaup, Beatrice Ellen Stammer, *Moderne Kunst*, Nürnberg 2014, s. 50.

Powiedzmy też nieco o kwestii feminizmu w Niemczech Wschodnich. Podobnie jak w innych krajach bloku wschodniego, przez pierwszą dekadę po upadku muru berlińskiego niemieckie historyczki sztuki tropiły przejawy artystycznego feminizmu, poszukując powiązań sztuki tworzonej przez artystki z NRD z praktykami drugofalowych zachodnich feministek. W ostatnich kilkunastu latach ta zrozumiała, ale jednak mająca charakter samokolonizacji strategia metodologiczna została zweryfikowana. Badania kultury życia codziennego prowadzone z perspektywy społecznej historii sztuki pozwoliły postawić nowe pytania – właśnie o język, metody i lokalne wymiary emancypacji kobiet oraz politykę socjalistycznego państwa w tym zakresie. W tym kontekście postrzegać należy także wystawę o Künstlerinnengruppe Erfurt. Nie odwołuje się ona bowiem do koncepcji drugofalowego feminizmu, lecz za kontekst dla działań grupy obiera sferę życia i aktywności twórczyń, a także replikuje sposób ich pracy, tworząc kolektywną wypowiedź na temat sztuki politycznej i codzienności w NRD.

Künstlerinnengruppe Erfurt miała charakter transdyscyplinarny – albo raczej adyscyplinarny – i wykorzystywała w swoich akcjach różnorodne konwencje prezentacji, media i materiały. Pierwsza publiczna prezentacja jej działań odbyła się podczas kongresu zorganizowanego przez Kościół protestancki w Turynii, gdzie położony jest Erfurt. Podobnie jak w Polsce czasu „smutku i nadziei”, kościoły w Niemczech Wschodnich otworzyły swoją przestrzeń dla działań artystycznych i kulturotwórczych. W Turynii chodziło przede wszystkim o subkulturę punków i kręgi pacyfistów, którzy nie podejmowali raczej tematów martyrologicznych, ale zajmowali się aktualnymi problemami społecznymi, co było zgodne z polityką tamtejszego Kościoła. Przykładem tego rodzaju działań jest właśnie kongres z 1988 roku, w którym uczestniczyły erfurckie artystki. Poświęcony był on obecności kobiet w Kościele i został zorganizowany pod hasłem „Kobiety interpretują Biblię inaczej”. Na kongresie artystki zaproponowały działanie performatywne *Moda dla kobiet tworzona przez kobiety*, w którym wykorzystały, jak sugeruje tytuł, konwencję pokazu mody. Co istotne, pierwsza wystawa, która oficjalnie zaakceptowała formułę performansu i sztukę akcji, prezentując ją obok tradycyjnych mediów, takich jak malarstwo i rzeźba, odbyła się w Niemczech Wschodnich dopiero rok później – w 1989 roku¹². Na kongresie nie pojawiło się zatem ani określenie „sztuka”, ani tym bardziej „performans”, a akcja artystek została wpisana w zapożyczoną i pozornie politycznie niewinną konwencję pokazu mody.

Po prezentacji w 1988 roku Künstlerinnengruppe pokazywała swoją sztukę publicznie jeszcze na dwóch wystawach w 1989 roku – w lipskiej Galerie Nord oraz w Paryżu, na wystawie zbiorowej o proroczym tytule *Niemcy poza murami*. Chociaż, jak dziś już wiemy, rok 1989 nie jest ostrą cezurą artystyczną (na co wskazują też lata funkcjonowania Künstlerinnengruppe), to jednak dopiero po tej dacie, czyli w roku 1990, kiedy rozwiązano oficjalne struktury wschodnioniemieckiej Federacji Artystów Plastyków, artystki mogły zarejestrować grupę jako stowarzyszenie, co umożliwiło im na przykład ubieganie się o stałą siedzibę. Jednocześnie zaczęły serię nowych akcji pod znamienym tytułem *Test the West* oraz, już w 1992 roku, zorganizowały międzynarodowy Festiwal Performerek (Performance Festival für Künstlerinnen), na którym ich grupa występowała pod nazwą ExTerra XX.

Archiwum (w) akcji

Wystawa w nGbK nie jest zatem pierwszym *show* erfurckich artystek, ale z pewnością jest pierwszym pokazem dotyczącym archiwum tej grupy. Została podzielona na kilka części.

12 Chodzi o Permanente Kunstkonferenz, wydarzenie zorganizowane przez Eugena Blumego i Christophę Tannerta z ramienia VBK (Federacji Artystów Plastyków NRD) w Galerii Weißer Elefant i Erhard Monden Studio.

W centrum każdej – zarówno wizualnie, jak i tematycznie – znajdują się kolorowe filmy kręcone kamerą 8 mm, wyświetlane bezpośrednio na ścianie¹³.

Prace grupy wprowadzają widza w temat sztuki niezależnej w NRD, jednak wystawa nie kształtuje jednoznacznie binarnej opowieści, powielającej schemat my – oni. Jak wcześniej wspomniałam, wielu wschodniemieckich artystów i wiele artystek identyfikowało się z systemem socjalistycznym i nie dążyło do jego zmiany, a raczej usprawnienia. Na wystawie zobaczyć można zatem także listy wysyłane przez artystki do władz, w których opisują różne nieprawidłowości systemu i domagają się pomocy dla siebie i innych. Nie są to próby ironicznego obnażenia absurdów systemu, ale nawiązania autentycznego dialogu. Samoorganizacyjna, kolektywna działalność artystek była bowiem nie tylko „dysydencka”, ale także świadomie wymierzona w kapitalistyczne modele produkcji. Jak wiemy, po 1990 roku artystki szydziły z kapitalizmu i konsumpcjonizmu, co nie było wówczas postawą wyjątkową, jednak jej geneza – co warto podkreślić – sięgała czasów komunizmu (o tej tendencji we wschodnioeuropejskiej sztuce performance opowiadała między innymi wystawa *Left Performance Histories* z 2018 roku, na której pojawiły się także prace Künstlerinnengruppe¹⁴).

Na wystawie w nGbK nie ma zatem żadnej postprodukcji. Żadnych powiększeń, ulepszeń, przepisywania na bardziej połyskliwe nośniki. Prace pokazywane są tak, jak wyszły z prywatnych archiwów, czasami w swojej pokracznej materialności. Co więcej, teksty umieszczone na ścianach oraz tytuł wystawy pomazane zostały czarną farbą. Można je wprawdzie odczytać, ale gest ten obrazuje ambiwalentny stosunek organizatorek wystawy do prób muzealizacji materiału grupy. Oprócz filmów, fotografii, obiektów, obrazów i kostiumów prezentowane są także nośniki: kasety

Wystawa w nGbK nie jest pierwszym *show* erfurckich artystek, ale z pewnością jest pierwszym pokazem dotyczącym archiwum tej grupy. Prace grupy wprowadzają widza w temat sztuki niezależnej w NRD, jednak wystawa nie kształtuje jednoznacznie binarnej opowieści, powielającej schemat my – oni.

magnetofonowe, magnetofon, kamera 8 mm. To wszystko symuluje atmosferę pokoju kreatywnej nastolatki z lat 80. Wszystko się tu porusza, przemieszcza – nie tylko na filmach, ale także pomiędzy ich projekcjami. W przestrzeni galerii te same obiekty pojawiają się wielokrotnie – na zdjęciach, rysunkach, w opisach, filmach czy wreszcie jako rzeczywiste artefakty. Ta wizualno-materialna multiplikacja wywołuje efekt swoistej re-animacji kolektywnej praktyki artystycznej.

W pracach, a także w sposobie ich organizacji w przestrzeni wystawy pojawiają się ekspresjonistyczne, kontrastowe zestawienia, które sygnalizują, że za karnawałową maskaradą czai się mroczny wymiar zawłaszczony przez system rzeczywistości.

13 W tym kontekście warto wspomnieć, że pochodząca z Niemiec Wschodnich Angela Merkel na woj-skową uroczystość zakończenia swojej szesnastoletniej kadencji na stanowisku Kanclerki Niemiec wybrała punkową, wschodniemiecką piosenkę *Du hast den Farbfilmvergessen* [Zapomniałeś kolorowego filmu].

14 Zob. też *Left Performance Histories: Recollecting Artistic Practices In Eastern Europe*, ed. by Judit Bodor, Astrid Hackel, nGbK, Berlin 2018. Archiwum projektu dostępne na stronie: <https://archiv.ngbk.de/en/projekte/left-performance-histories/> [dostęp: 15.12.2021].

Uwagę zwraca zwłaszcza audioperformans wykonany przez Erweiterte OrGasmus, w którym artystki przechodzą od histerycznego śmiechu do szloch. Idąc tym tropem, kuratorki obok kolorowych baloników (pojawiających się też w filmach artystek) pokazują listy i prace dotyczące odbierania dzieci kobietom, które zostały uznane przez system za niespełniające warunków do bycia matką.

Kolejne asamblażowe części wystawy zorganizowane są wokół filmów dokumentujących spontaniczne i reżyserowane choreografie, będące efektem montażu wielu oddzielnych akcji. W filmie *Sny/marzenia kobiet (Frauenträume, 1986, opieka: Franziska Schmidt)* artystki performują do kamery swoje wyobrażenia, marzenia i sny, wykorzystując w tym celu codzienne przedmioty, ale też fantazyjne maski i kostiumy. *Dotykać ducha (Die Geister berühren, 1987, opieka: Sonia Voss)* traktuje o ukrytych lękach i fobiach kobiet. Monika Foerster energicznie rozbija szklane butelki, opowiadając w ten sposób o lęku przed przemocą. W małym pomieszczeniu za ścianą znajduje się góra rozbitych butelek, która staje się scenografią odbioru wspomnianej pracy dźwiękowej Erweiterte OrGasmus. Takie przejścia organizują całą wystawę.

Film *Sygnaly (Signales, 1989, opieka: Susanne Altman)*, zrealizowany w odpowiedzi na proces politycznej dezintegracji kraju po sfałszowanych wyborach w maju 1989 roku, zapowiada to, co stało kilka miesięcy później – upadek muru i koniec NRD. Tematem *Komicznego komiksu (Komik-komisch, 1988, opieka: Christin Muller)* jest natomiast transgresja artystycznej tożsamości i polityczny charakter używanej przez artystki estetyki. To podczas realizacji tego filmu produkcja kostiumów stała się dominującym elementem praktyki erfurckich artystek. Na wystawie prezentowane są nie tylko lśniąco, wykonane z czerwonego lateksu kostiumy, ale też stroje zrobione z gazet, które wyraźnie nawiązują do kontekstów politycznych. Jak podkreślają kuratorki

Oprócz filmów, fotografii, obiektów, obrazów i kostiumów prezentowane są także nośniki: kasety magnetofonowe, magnetofon, kamera 8 mm. To wszystko symuluje atmosferę pokoju kreatywnej nastolatki z lat 80. Wszystko się tu porusza, przemieszcza – nie tylko na filmach, ale także pomiędzy ich projekcjami.

w opisie *Sygnalów*, to w właśnie w tym filmie pojawiły się pierwsze wspólne sceny, a niedługo po jego realizacji artystki zaczęły występować na żywo w klubie Galerie Nord w Lipsku. W filmie tym po raz pierwszy widzimy także specyficzną formułę protestacyjną wypracowaną przez artystki, czyli pokaz obiektowo-modowy.

Ostania część wystawy (*Finale*), oprócz tego, że prezentuje wielokanałowe wideo *ExTerra XX* VerenyKyselki z 2008 roku, przedstawiające serię performansów z lat 1990–1993, opowiada także bardzo ważny, determinujący znaczenie pozostałych artefaktów i akcji fragment historii grupy. W wideo Gabriele Stötzer z 2009 roku *W jaki sposób okupować centralę Stasi? (Wie besetzt man eine Stasi Zentrale?)* artystki opowiadają o wydarzeniach z 4 grudnia 1989, kiedy przedostały się do budynku Stasi w Erfurcie i zajęły go. W ten sposób zabezpieczyły dokumenty i archiwum oraz dały sygnał do przeprowadzania podobnych akcji w całej NRD. Obok filmu widzimy też archiwalne dokumenty z archiwum Stasi dotyczące poszczególnych artystek grupy, które były permanentnie inwigilowane. Archiwum Stasi staje się w ten sposób częścią dokumentacji ich pracy artystycznej. Przejęcie go wyznacza polityczną sprawczość tej sztuki.

Specyficzne formy

Praca erfurckich artystek polegała też na życiu razem. Dlatego w ich projektach dominują codzienne obiekty: kalendarze, talerze, kostiumy, ubrania. Poniżej chciałabym przyjrzeć się formule produkcji i prezentacji sztuki wypracowanej przez artystki – pokazowi obiektowo-modowemu. Jeżeli z czymś kojarzą nam się Niemcy Wschodnie, to na pewno nie z modą. Moda jednak często stanowiła punkt odniesienia i medium we wschodnioniemieckich performansach i działaniach kontrkulturowych. Kostium pełnił ważną rolę na przykład w akcjach dreźnieńskiej grupy Auto-Perforations-Artistik (Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görß, Via Lewandowsky i inni) działającej w latach 1982–1991. W akcjach łączących działanie, obiekty, instalacje i malarstwo grupa często wykorzystywała kostiumy, bandaże i maski. O ile jednak tworzący ją artyści poruszali tematy egzystencjalne, nawiązując do agresywnej estetyki sado-maso, o tyle artystki erfurckie nie traktowały swoich przebierańek tak serio. Przyjęły formułę bardziej ironiczną, prześmiewczą i być może dlatego dysponujemy dzisiaj całkiem sporą bibliografią na temat Auto-Perforations-Artistik¹⁵, a monografia grupy erfurckiej jak dotąd nie powstała. Na szczęście wystawa w nGbK ma na celu wypełnić tę lukę.

Powracając do specyficznej estetyki Künstlerinnengruppe Erfurt, nazwałabym ją przedszkolno-punkowym DIY, wymierzonym w ponurą i poważną oficjalną estetykę władz NRD i zarazem w martyrologiczno-symboliczną sztukę dysydencką. Co istotne, pokaz mody był hybrydyczną formą kojarzącą się z kulturą konsumpcyjną, mógł zatem zmylić potencjalnego przeciwnika – cenzora czy agenta Stasi.

Stasi w celu inwigilacji jednej z członkiń grupy przysyłała do artystki modeli, którzy mieli jej pozować. Ta podejmowała z nimi współpracę, ale wymyślała ryzykowne aranżacje, w których ich życie narażone było na niebezpieczeństwo. Agenci musieli wdrapywać się na fasady budynków czy wykonywać inne niebezpieczne zadania.

Poza tym artystki były w większości autodydaktyczkami – zajmowały się nienazwaną jeszcze praktyką performatywną bez żadnych formalnych ograniczeń i przedwstępnych teorii. W jednym z wywiadów Stötzer stwierdziła, że pierwszą koncepcję performansu artystki wypracowały w 1989 roku, wcześniej zaś „po prostu to [tj. działania artystyczne – przyp. K.M.-G.] robiły”¹⁶. W podobnym tonie wypowiada się wspomniana wcześniej Angelika Richter, analizując dużą zmienność praktyk erfurckich artystek. Badaczka twierdzi, iż „zwłaszcza dlatego, że nie istniał żaden oficjalny ani naukowy język opisujący działania lub sztukę zorientowaną na proces, a sztuka bez z góry określonego rezultatu mogła ewoluować we wszystkich kontekstach, dla wielu artystów w systemie totalitarnego nadzoru NRD wydawała się ona idealnym medium. W improwizowanych i spontanicznych aranżacjach mogli pojawiać się w różnych

15 Zob. np. katalogi wystaw: *Autoperforationsartistik*, ed. by Christoph Tannert, Moderne Kunst, Nürnberg 1991; *Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik*, ed. Constanze von Marlin, Moderne Kunst, Nürnberg 2006.

16 Angelika Richter, *Self Directing...*, s. 53.



Künstlerinnengruppe Erfurt: Gabriele Stötzer, *Sheep Wool*, 1989, maska i kostium, fot. Claus Bach Weimar, © archiwum Gabriele Stötzer

miejscach, takich jak domy, studia czy nieliczne «galerie producentów»¹⁷, i szybko zniknąć [...] razem z publicznością, zanim uderzył w nie zakaz działania. Improwizacja była strategią przetrwania na co dzień i dominującą praktyką w sztuce”¹⁸.

Ten element gry z systemem i w ogóle rozumienie działalności artystycznej jako gry nie jest oczywiście bez znaczenia dla estetyki Künstlerinnengruppe Erfurt. Kwestia ta ma być może związek z artystyczną biografią Stötzer, która była wcześniej pisarką. Dopiero ponadroczny pobyt w więzieniu sprawił, że podjęła decyzję o uprawianiu sztuki. Stötzer została skazana w 1977 roku (po pięciu miesiącach aresztu tymczasowego) na rok więzienia za „zniesławienie państwa”, to znaczy za to, że podpisała protest przeciwko ekspatriacji Wolfa Biermanna¹⁹. Po wyjściu z więzienia powróciła do pracy pisarskiej, ale zaczęła także pracować w takich mediach jak fotografia, film, grafika i tkactwo. Jej indywidualna praktyka artystyczna często przybierała postać specyficznej gry ze Stasi²⁰, o czym opowiadała niedawna wystawa *Artists & Agents. Performance Art and Secret Services*, w ramach której

17 Termin „Produzentengalerien” odnosi się do wschodnioniemieckich niezależnych galerii, takich jak Clara Mosch w Karl-Marx-Stadt (obecnie Chemnitz), tworzących niezależny obieg sztuki.

18 Angelika Richter, *Self Directing...*, s. 54.

19 To ważne dla wschodnioniemieckich twórców wydarzenie zostało opisane na przykład w tekście na blogu East German Cinema: <https://eastgermancinema.com/2017/09/17/the-expatriation-of-wolf-biermann/> [dostęp: 15.12.2021].

20 Więcej na temat artystki i jej sztuki w kontekście działań Stasi w: Kathleen Reinhardt, *Conscious Inability: Gabriele Stötzer's Archive at Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig*, „ArtMargins Online”, 27.09.2019, <https://artmargins.com/conscious-inability-gabriele-stotzers-archive-at-galerie-fur-zeitgenossische-kunst-leipzig/> [dostęp: 15.12.2021].



Künstlerinnengruppe Erfurt, *Frauenträume*, kadr z filmu
kamera: Gabriele Stötzer, 1986, © archiwum Gabriele Stötzer

archiwa służb specjalnych potraktowane zostały jako alternatywna forma dokumentacji sztuki performance w Europie Środkowo-Wschodniej²¹. Stasi w celu inwigilacji Stötzer przysyłała do artystki modeli, którzy mieli jej pozować. Ta podejmowała z nimi współpracę, ale wymyślała ryzykowne aranżacje, w których ich życie narażone było na niebezpieczeństwo. Agenci musieli wdrapywać się na fasady budynków czy wykonywać inne niebezpieczne zadania. Podobnie praktyka artystyczna Künstlerinnengruppe Erfurt, krytykując patriarchy i kapitalizm, ale także oficjalną i nieoficjalną wschodnioniemiecką wizję sztuki, proponowała, by traktować ją jako ryzykowną zabawę dla wtajemniczonych.

Oczywiście, w dzisiejszym świecie do rozwiązania pozostają inne realne problemy polityczne – takie jak neofaszyzm czy kryzys humanitarny na granicach Unii Europejskiej – zatem prezentowanie postaw podobnych do postawy Stötzer traci rację bytu i jawi się jako eskapizm. Warto jednak przy wartościowaniu tego rodzaju strategii pamiętać o tym, co Tania Bruguera nazywa dobrym politycznym *timingiem*, koniecznym dla konstruowania znaczeń sztuki performatywnej²². Chodzi o to, że odtwarzanie pewnych akcji, gestów czy prac nie ma sensu w zmienionych okolicznościach politycznych, co jednakże nie oznacza, że dane performanse są politycznie nieskuteczne. Ich skuteczność ograniczona jest do konkretnego historycznego czasu i kontekstu. Dlatego sądzę, że zamiast re-performowania, odtwarzania i powtarzania akcji – czyli strategii powszechnej we współczesnej praktyce kuratorskiej zdominowanej przez *performative turn* – w przypadku Künstlerinnengruppe Erfurt dużo bardziej efektywna jest właśnie strategia wystawy historyczno-archiwistycznej. Tak czy inaczej, ciągłość praktyk grupy jest instytucjonalnie zabezpieczona poprzez istniejące do dzisiaj Kunsthau Erfurt – dom sztuki powołany do życia przez erfurckie artystki²³.

Powracając do postawionego na początku pytania o specyfikę grupy oraz to, w jaki sposób opowiada o niej wystawa, należy stwierdzić, że kuratorkom udało się odtworzyć materialno-wizualną atmosferę działań erfurckich artystek. Jednocześnie, bez nachalnych metod aktualizacji znaczeń ich dorobku, udało się pokazać go jako kontrobraż kultury Niemiec Wschodnich schyłkowego socjalizmu i początków kapitalizmu, które na wystawie płynnie przechodzą jeden w drugi.

Tekst powstał w styczniu 2022, przed atakiem Rosji na Ukrainę.

21 Wystawie towarzyszy obszerna (686 stron), dwujęzyczna i godna polecenia publikacja: *Artists & Agents: Performance Art and Secret Services*, ed. by Kata Krasznahorkai, Sylvia Sasse, Hartware Medien Kunst Verein, Dortmund 2019. Archiwum projektu dostępne na stronie: <https://www.hmkv.de/exhibition/exhibition-detail/preview-artists-agents-performance-art-and-secret-services.html> [dostęp: 15.12.2021].

22 Tania Bruguera, *Notes on Political Timing Specificity*, „Arforum”, May 2019. Por. też *Lecture by Tania Bruguera: Political Timing Specific*, <https://msu.mk/lecture-by-tania-bruguera-political-timing-specific/> [dostęp: 15.12.2021].

23 Por. <https://www.kunsthau-erfurt.de/> [dostęp: 15.12.2021].

Tekst: Piotr Policht

Braci się nie traci

*Twarde pięści i ciekące łzy
Dużo trzeba siły
W domu i na ulicy*

Piernikowski, *Trwamy*

Piotr Marzec, *Słodkie chłopaki*, Kultura Gniewu, 2021.
Bartosz Zaskórski, *Postapoland*, Hollow Press, 2021.

Patrząc na komiksy wydawane okazjonalnie w Polsce przez artystów wizualnych, można dojść do wniosku, że jest to medium znajdujące się w idealnym punkcie rozwoju. Z tradycją na tyle długą, by przy okazji wydania takich albumów jak *Słodkie chłopaki* Piotra Marca i *Postapoland* Bartosza Zaskórskiego nikt nie poczuł palącej potrzeby ogłaszania kolejnego „zwrotu”, a jednocześnie na tyle krótką, żeby na autorach i autorkach komiksów nie ciążył niewypowiedziany przymus siłowania się z Tradycją Medium.

Skoro już jednak mowa o stosunku do medium, to trzeba zaznaczyć, że wydane niemal równolegle pod koniec 2021 roku komiksy Marca i Zaskórskiego – lokujące się w umownej kategorii komiksów tworzonych przez artystów wizualnych – są biegunowo odmienne. Zaskórski używa nowego dla siebie formatu w sposób bliski Wilhelmowi Sasnalowi (*Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001*, *Lawa*), a więc wykorzystuje go jako okazję do opowiedzenia konkretnej historii, trzymając się



przy tym ściśle języka wizualnego stosowanego w autonomicznych, galeryjnych rysunkach. Marcowi z kolei bliżej do artystów takich jak Mikołaj Tkacz, Agnieszka Piksa czy Jakub Woynarowski, funkcjonujących w rozkroku pomiędzy obiegiem wystawienniczym i wydawniczym, a nawet silnie osadzonych w tym drugim. Wydanie *Słodkich chłopaków* nakładem Kultury Gniewu, jednej z największych oficyn komiksowych w kraju, a jeśli chodzi o publikacje rodzimych autorów – właściwie najważniejszej, wyznacza *de facto* moment przejścia Marca z pozycji artysty „galeryjnego” do świata komiksu.

Oba albumy różni prawie wszystko – konwencja gatunkowa, sposób prowadzenia narracji, kreska. Warto jednak czytać je równoległe choćby ze względu na zaskakującą zbieżność fabularnego motywu przewodniego, który można określić jako – mówiąc słowami Leszka Millera – „szorstką męską przyjaźń”.

Oba albumy różni prawie wszystko – konwencja gatunkowa, sposób prowadzenia narracji, kreska. Warto jednak czytać je równoległe choćby ze względu na zaskakującą zbieżność fabularnego motywu przewodniego, który można określić jako – mówiąc słowami Leszka Millera – „szorstką męską przyjaźń”.

Mordo, czy coś się stało?

Słodkie chłopaki to właściwie nie tyle premiera, co wydana na bogato, rozbudowana reedycja komiksu wypuszczonego wcześniej w *selfpublishingu* pod angielskim tytułem *Sweet-ass dudes like us*. Jak wielu z czołowych dziś twórców komiksów, którzy debiutowali w ostatnich kilkunastu latach, Marzec zaczynał bowiem od publikacji zinoowych. W obiegu komiksu niezależnego, mającego własne hierarchie, klasyków i konkursy, *Sweet-ass dudes like us* przyjęty został z wielkim entuzjazmem, czego ukoronowaniem była nagroda na festiwalu komiksu niezależnego Złote Kurczaki (organizowanym od 2014 roku i biorącym nazwę od imienia bohatera komiksu Filipa „Fila” Wiśniowskiego, współtwórcy niezależnego wydawnictwa Bazgrolle). Wydana przez Kulturę Gniewu dopieszczona wersja 2.0 to rzecz niezmiennie aktualna – bo osobista i oparta na wspomnieniach autora – ale i w dużej mierze uniwersalna.

Baza *Słodkich chłopaków* to motyw stary jak świat, niezmiennie sprawdzający się we wszelkich formach okołoliterackich jako kanwa debiutu – portret (ziomków) artyści z czasów młodości. W tym przypadku przybiera on formę luźno zszytej antologii

anegdotek i wspomnień mniej lub bardziej krzywych akcji, związanych ze szwendaniem się i piciem w plenerze. Tłem dla nich staje się niedookreślone miasto, w którym można rozpoznać Myślenice, gdzie Marzec dorastał (baner z logiem miasta dumnie witał widzów i widzki na zorganizowanej przy okazji premiery komiksu wystawie Marca w Galerii Komputer). Już na tym poziomie historia trafia na podatny grunt – małomiasteczkowy *setting* to motyw chętnie podchwytywany w ostatnich latach zarówno przez artystki i artystów wizualnych (Maciej Cholewa, Małgorzata Mycek), jak i pisarki i pisarzy (Dominika Słowik, Łukasz Barys), a przy tym chętnie analizowany w kontekście badań nad ludową historią Polski i studiów nad transformacją.

Już w pierwszych kadrach Marzec nie pozostawia wątpliwości co do stosunku, jaki do owego małego miasta mają jego bohaterowie – w odróżnieniu od tego, do czego przyzwyczało nas rodzime kino i literatura, jest to stosunek skrajnie

entuzjastyczny. Wszystko jest tu piękne – kościół, fabryka guzików, niepozorna rzeczka, strażacy w galowych mundurach stojący na warcie i pałacy szluzi pod figurą św. Floriana. Nie ma tego wiele – w pierwszych rozdziałach Marzec zarysowuje topografię miasta (rozpiętą między ławeczką przy kawałku nowej drogi a parkingiem), w którym „ludzie sami sobie muszą zrobić miejsce, którego dla nich nie ma”. Małomiasteczkowe *ennui* raczej ich jednak stymuluje, niż dusi. Bohaterowie mają swoje ulubione miejscówki i zwyczajowe nazwy dla każdej z nich, choć – podobnie jak w małych miastach w innych tekstach kultury – jest to sceneria w gruncie rzeczy bliźniaczo podobna do setek innych, tworząca przestrzeń „miasta-archipelagu”, zbudowanego z mocno ograniczonego zestawu klocków. Ich układ może się nieco różnić, niemniej dynamika procesów społecznych pozostaje niemal identyczna w każdym małym mieście.

Miasto zaludniają u Marca postaci humanoidalnych zwierząt rysowanych uproszczoną, czarno-białą kreską. Styl graficzny jest tu oszczędny, ale nie brak mu wyrazistości i subtelności. Gdyby chciał go dookreślić, można by

powiedzieć, że sceny z bohaterami o twarzach kaczek, psów, a nawet muminków wyglądają jak miks wczesnych komiksów o Kaczorze Donaldzie Carla Barksa i rysunków Tove Jansson, przepuszczony przez filtr ekspresjonistycznego drzeworytu. Jednocześnie Marzec wplata w pojedyncze kadry szereg pomniejszych nawiązań – od akwareli Williama Blake’a po malarstwo Magritte’a, przy czym nigdy nie służą one czystej zabawie w mnożenie cytatów, lecz wzbogaceniu narracji. Przykładem tego scena poświęcona niebezpieczeństwom pracy w gazowni (gdzie w każdej chwili „mogło jebnąć”), w której pojawia się wielki szkielet rodem z drzeworytu Utagawy Kuniyoshiego.

Sama historia prowadzi nas od jednej anegdoty do kolejnej. Zamiast linearnej opowieści czy misternej szkatułkowej formy Marzec serwuje nam konstrukcję, do której najbardziej zdaje się pasować określenie – dygresyjna. Rytm opowieści podporządkowany jest jej charakterowi –

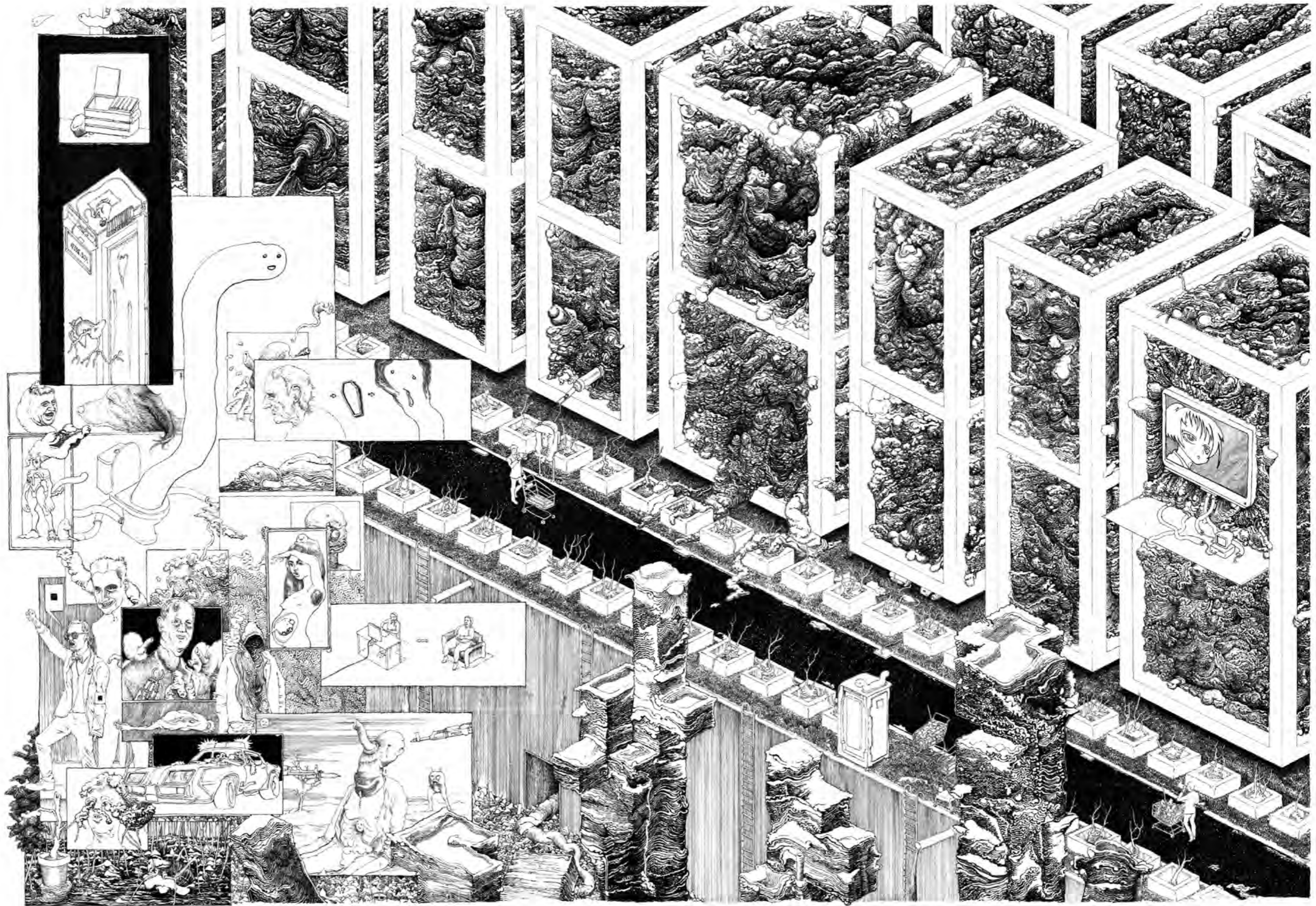
Już w pierwszych kadrach *Słodkich chłopaków* Marzec nie pozostawia wątpliwości co do stosunku, jaki do małego miasta mają jego bohaterowie – w odróżnieniu od tego, do czego przyzwyczało nas rodzime kino i literatura, jest to stosunek skrajnie entuzjastyczny.

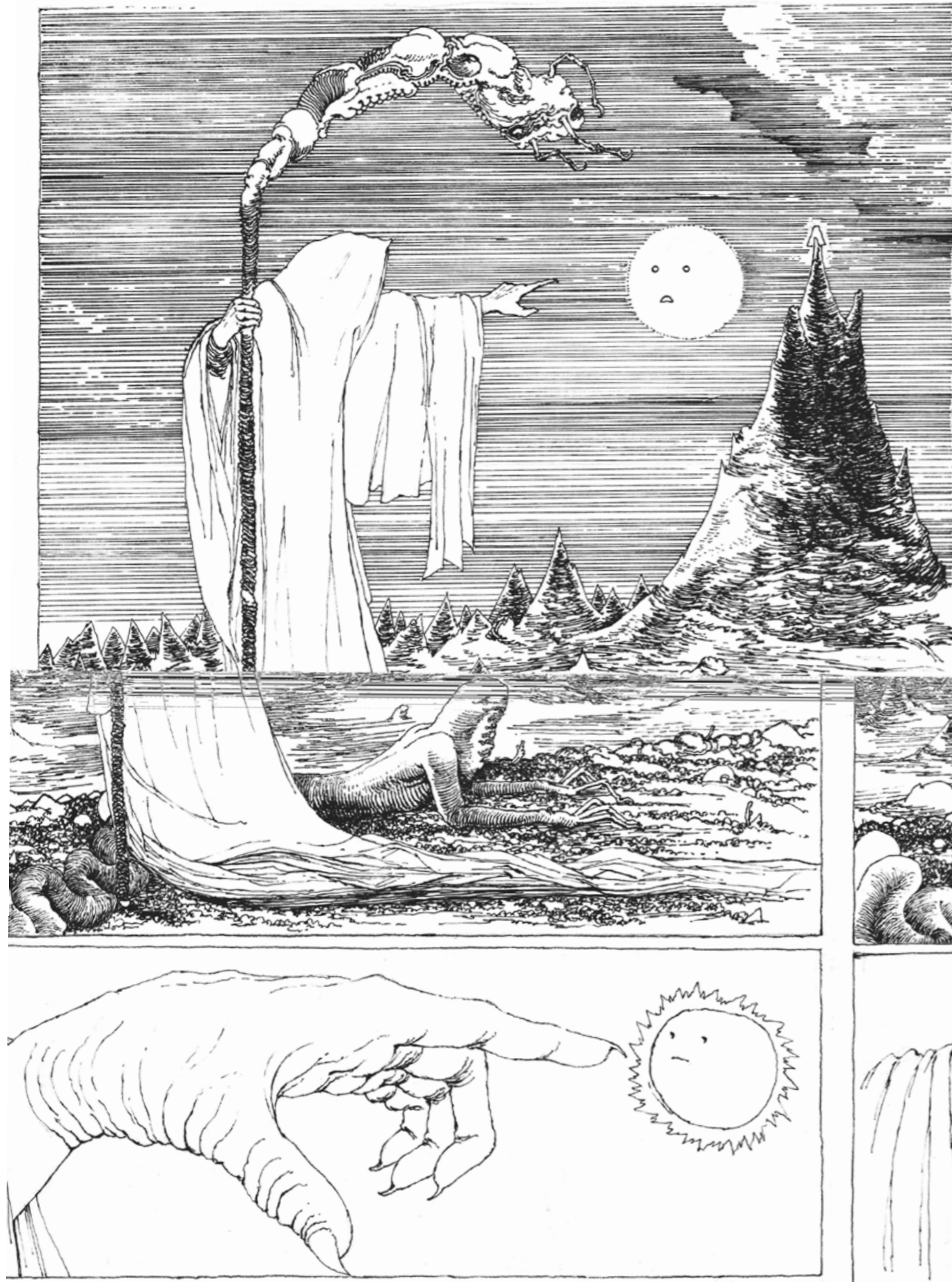
skoro *Słodkie chłopaki* są opowieścią o imprezowych przygodach z ziomeczkami, to i jej konstrukcja przypomina imprezową anegdotkę, w której historia rozgałęzia się, jedna dygresja prowadzi do drugiej, wątki płaczą się, urywają i niespodziewanie powracają. Ta pełna dezynwoltury szkicowość nie zamienia się jednak w niechlujność, przede wszystkim dzięki wyrazistości poszczególnych bohaterów, na których koncentrują się kolejne rozdziały. Jako autonomiczny epizod szczególnie dopieszczony jest rozdział rozgrywający się na stacji benzynowej, która „w nocy jest jak wielka żarówka, która przyciąga pokurwienców”. Rysunkowa swoboda łączy się tu ze znakomitym wycuciem języka potocznego w dialogach i introspekcjach dorabiającego na stacji Koptiego, a zamiast anegdotek o picciu w plenerze dostajemy miniaturę socjologiczną.

O ile sceneria w małomiasteczkowych literaturze i komiksie pozostaje bliźniacza, o tyle znamienne jest to, jak różne sytuacje i refleksje prowokuje. Weźmy rozgrywane się w Pabianicach *Kości, które nosisz w kieszeni* Łukasza Barysa, naturalistyczne i katastroficzne, naznaczone wszechobecnym rozkładem – społecznym i dosłownym. O ile dla bohaterki

książki tegorocznego laureata Paszportu „Polityki” cmentarz jest „kinem dla biedaków”, których rodziców nie stać na posłanie dzieci na szereg pozalekcyjnych zajęć, o tyle dla postaci z komiksu Marca własnoręcznie wykopany grób staje się miejscem prowadzenia najintymniejszych rozmów o związkach, uczuciach i przyjaźni. Bo choć imprezowe akcje, podlane fantazjami rodem z przywoływanego kilkakrotnie filmu *Bellflower* Evana Glodella i rozgrywające się w akompaniamencie utworów Roberta Piernikowskiego i Rycha Pei, stanowią kanwę całej opowieści, to *Słodkie chłopaki* są nie tylko zbiorem zabawno-nostalgicznych dykteryjek. W recenzjach komiksu Marca powraca stwierdzenie, że odnajdą się w nim przede wszystkim czytelnicy, u których historie słodkich chłopaków uruchomią nostalgiczne wspomnienia o własnych doświadczeniach nocnego objazdu miasta i picia piwka z ziomkami gdzieś na pustym parkingu. Ważniejsze od samej oprawy wydają się jednak relacje między bohaterami.

„– Kocham cię, mordo. – Ja też cię kocham, mordo” – w tej wymianie zdań, poprzedzonej równie oszczędną rozmową o zakończonej niedawno relacji miłosnej jednego z bohaterów, a odbywającej się we wspomnianej scenerii własnoręcznie wykopanego grobu, zdaje się zawierać *clou* opowieści Marca. Przesadą byłoby stwierdzenie, że *Słodkie chłopaki* to jakaś wielka rozprawa z „toksyczną męskością”, zwłaszcza że termin ten został już tak przetyrany, że praktycznie jest wyzuty ze znaczenia. Wisienkę na torcie postawił niedawno Drake, przywoływany w kontekście podważania owych wzorców niezliczoną ilość razy, który terminem „toksyczna męskość” posłużył się w opisie swojego najnowszego albumu *Certified Lover Boy*, reprodukującego – jak na ironię – cały szereg toksycznych postaw. Tak czy siak idealizację małego miasta Marzec zdaje się rozciągać na idealizację chłopackiej przyjaźni, akcentując wzajemną troskę bohaterów i bezpośrednie, nawet jeśli nieporadne, okazywanie przywiązania. Innymi słowy, słodkie chłopaki płaczą (nawet jeśli udają, że to z powodu iskry ze spawarki, która wpadła do oka) i – zgodnie z przykazaniem Taco Hemingwaya z gościnniej zwrotki w kawałku Bedoesa – uczą się używać słów.



Bartosz Zaskórski, *Postapoland*, kadr z komiksu, wyd. Hollow Press, 2021

Rytm opowieści podporządkowany jest jej charakterowi – skoro *Słodkie chłopaki* są opowieścią o imprezowych przygodach z ziomeczkami, to i jej konstrukcja przypomina pełną dygresji imprezową anegdotkę.

Życie codzienne mutantów w Postapolsce 2022

O ile Piotr Marzec operuje oszczędną formą i rozbudowaną fabułą, o tyle w przypadku *Postapoland* Bartosza Zaskórskiego rozkład akcentów jest dokładnie odwrotny. Jak zawsze detaliczne rysunki artysty – zarówno spektakularne rozkładówki, jak i pojedyncze kadry – kontrastują z prostotą opowiedzianej historii. Wydarzenia rozgrywane się na przestrzeni całego kilkudziesięciostronicowego komiksu można w gruncie rzeczy streścić jednym zdaniem. Oto tajemnicza zakapturzona postać sprowadza na świat uwięzione wcześniej w piramidzie złe Słońce, które nagle zmienia poukładaną rzeczywistość w wypełnioną mutantami scenię postapokaliptycznego horroru, gdzie chaos i ślepa przemoc rządzią do czasu, aż dwaj spośród mutantów dochodzą do wniosku, że w sumie nie ma się o co napierdalać. Tak z grubsza przedstawia się zarysowana tu historia.

Choć światem Postapolski rządzi skrajny darwinizm i wszystko, co żyje (?), chce się tu nawzajem wymordować, przełom następuje w momencie spotkania dwóch mutantów, którzy odtąd stają się protagonistami fabuły. Co prawda znajomość nawiązują, gdy jeden z nich dekapituje drugiego, ale skoro jesteśmy w świecie, w którym zasady zostają zawieszane, a rozczłonkowanie – niby w *Śmierci na gruszy* Witolda Wandurskiego – oznacza jedynie drobną niedogodność, a nie śmierć, skrócenie o głowę staje się początkiem pięknej przyjaźni. Im bliżej końca, tym bardziej potęguje się groteskowość historii. Zaskórski, rozkochany w kadrach przedstawiających zawieszony w pustce wycinek świata w rzucie izometrycznym rodem z klasycznych RPG-ów i gier strategicznych, wykorzystuje też growe *glitche* jako narzędzie fabularne. Opowieść kończy się więc (uwaga, spoiler!), gdy bohaterowie dosłownie wypadają z planszy i lądują w limbo, gdzie spotykają pięknego pieska i ruszają go pogłaskać. Tu historia się urywa. W ramach epilogu Zaskórski serwuje nam jeszcze wyłożony wprost morał – nie kupujcie psów, tylko adoptujcie, bo inaczej autor przyjdzie do waszego domu i pożre wasze dzieci.

Absurdalna wręcz prostota fabuły nie wynika rzecz jasna z nieporadności – wystarczy sięgnąć po liczne słuchowiska artysty, by zorientować się, że opowiadać historie Zaskórski potrafi równie swobodnie, co rysować. Tym razem jednak opowieść ogranicza właściwie do minimum, jakby próbował przywołać wrażliwość dzieciaka

rysującego pierwsze obrazkowe historyjki, w których wszystko jest przesadzone i nawet mutanty muszą być „hipermutantami” czy „megabestiami”. Bo też *Postapoland* jest niewątpliwie nostalgicznym tripem do czasów młodości, inaczej jednak pojmowanym niż w *Słodkich chłopakach* Marca. O ile ten drugi z perspektywy dojrzałego artysty ubiera wspominki w autorską formę, o tyle Zaskórski tworzy coś w rodzaju pastiszu pulpowych historii rodem z lat 80., w których fabuła była pretekstem do zanurzenia się w drobiazgowo wykreowanym makabrycznym świecie.

Na podobnej zasadzie powstała kasetka *Насчать на мир* (*Naszczuć na świat*), wydana w 2020 roku przez kalifornijską wytwórnię Not Not Fun, w której brudne, postpunkowe, syntezatorowe dźwięki zostały obudowane dodatkową metanarracją, sugerującą, że jest to dzieło fikcyjnego podróżnika w czasie, który został „zapętłony” w roku 1987. Tego rodzaju stylizacja idealnie wpisuje się w profil wydawcy komiksu. *Postapoland* ukazało się nakładem włoskiej oficyny Hollow Press, specjalizującej się w wydawaniu niezależnych, eksperymentalnych tytułów utrzymanych w mrocznej stylistyce, autorstwa twórców z Europy, USA i Japonii. Są wśród nich zarówno debiutanci, jak i tacy klasyki mangi z gatunku ero-guro (skrót od *erotic grotesque*) jak Suehiro Maruo i Shintaro Kago.

W przypadku *Postapoland* retrostylizacja objawia się choćby na poziomie typografii – nieco niewyraźnej, przerywanej, o postrzępionych brzegach, sprawiającej wrażenie, jakby utrzymany blisko zinowej konwencji komiks został odbity na powielaczu. Wizualne inspiracje ograniczają się z kolei nie tylko do komiksów w rodzaju *Gore Shriek*. W projektach monstrów i świata, który przemierzają, widać wiele fascynacji Zaskórskiego – od *The Thing* przez *Obcego* i liczne dzieła filmowego body horroru po *Dark Souls* i malarstwo Beksińskiego. Zaskórski należy do nielicznych fanów tego ostatniego w polu sztuki, sam jednak cieszy się zdecydowanie większym środowiskowym uznaniem, bo choć chętnie operuje podobnymi formami, to rozszczelnia balonik przegiętej makabry autoironią – w końcu jest dzieckiem czasów, w których postmodernizm to nowy klasycyzm.

Postapokalipsa w duchu *gore* pełna jest zatem akcentów komediowych. Podglądamy na przykład życie codzienne jednego z mutantów

W optyce Zaskórskiego toksyczne są nie tylko genderowe wzorce kulturowe, ale ludzkość jako taka. Wymowa *Postapoland* jawi się więc mocno mizantropijnie – Zaskórski raczej fantazjuje o apokalipsie, niż przed nią przestrzega, skoro jako gatunek ewidentnie na nią zasłużyliśmy.

(który uwił sobie gniazdko we wnętrzu innego – gigamutanta) czy rozmowy duszków-robali o uśmiechniętych buźkach, podziwiających złe Słońce, które zyskuje na moment twarz przypominającą mordkę mopsa. Przy tej okazji owe duszki z ulgą odnotowują, że ludzkość, która za pomocą inżynierii genetycznej doprowadziła do wyhodowania tych biednych, zdeformowanych i skazanych na problemy z oddychaniem stworzeń, już wymarła. W optyce Zaskórskiego toksyczne są bowiem nie tylko genderowe wzorce kulturowe, ale ludzkość jako taka. Wymowa *Postapoland* jawi się więc mocno mizantropijnie – Zaskórski raczej fantazjuje o apokalipsie, niż przed nią przestrzega, skoro jako gatunek ewidentnie na nią zasłużyliśmy. Usytuowanie akcji w postapokaliptycznej, ale wciąż Polsce, której nowi, zmutowani mieszkańcy szybko przechodzą do akceptacji otaczającego ich chaosu, układają sobie życie na nowo i spacerują wśród pożerających się nawzajem monstrów, pogwizdując wesoło i ciesząc się piękną wiosenną pogodą, można przy okazji czytać jako groteskowy komentarz polityczny na temat polskich realiów AD 2022, w których tkwimy dotknięci syndromem gotującej się żaby.

Dwie przepełnione nostalgią historie o przyjaźni odgrywają zupełnie inne role w dorobku ich autorów. O ile dla Marca wydanie *Słodkich chłopaków* w Kulturze Gniewu stało się przepustką do komiksowego mainstreamu – niedawno jego rysunki pojawiły się na łamach „Pisma”, a w tej chwili artysta pracuje nad kolejnym albumem, horrorową historią zatytułowaną *Smoła* – o tyle dla Zaskórskiego komiks to jeszcze jedno medium uzupełniające spójne estetycznie uniwersum budowane obrazem, dźwiękiem i narracją. Z Marcem, absolwentem Pracowni Działań Przestrzennych na stołecznej ASP, jest trochę jak z twórcami z grupy OuLiPo – formalne ograniczenia okazują się dla niego stymulujące. O ile we wczesnych, czysto wizualnych pracach nie mógł odnaleźć własnej formy, a próby literackie skończyły się napisaniem powieści do szuflady, o tyle komiks, w którym narracja tekstowa musi zostać zredukowana do dialogów, monologów i niezbyt rozbudowanych elementów opisowych, a obraz podporządkowany samej opowieści, pozwolił artyście złapać idealny balans.

Z kolei dla twórcy *Postapoland* – artysty, muzyka, kuratora, twórcy gier – komiks to kolejny przyczółek do zdobycia. Jego język formalny pozostaje od lat na tyle dookreślony, że Zaskórski, by nie stać się taśmowym producentem obrazków z dziwnymi zmutowanymi ryjcami, skazany jest na uprawianie wiecznego płodozmianu – a to wystawa, a to komiks, a to słuchowisko, a to gra wideo, a to album muzyczny... Tak jak trudno sobie wyobrazić, by w tym momencie Marzec wykonał zwrot z powrotem w kierunku obiegu galeryjnego, tak samo raczej nie należy się spodziewać, by Zaskórski przedziergnął się w twórcę *stricte* komiksowego.

Piotr Marzec, *Słodkie chłopaki*, kadz z komiksu, wyd. Kultura Gniewu, 2021



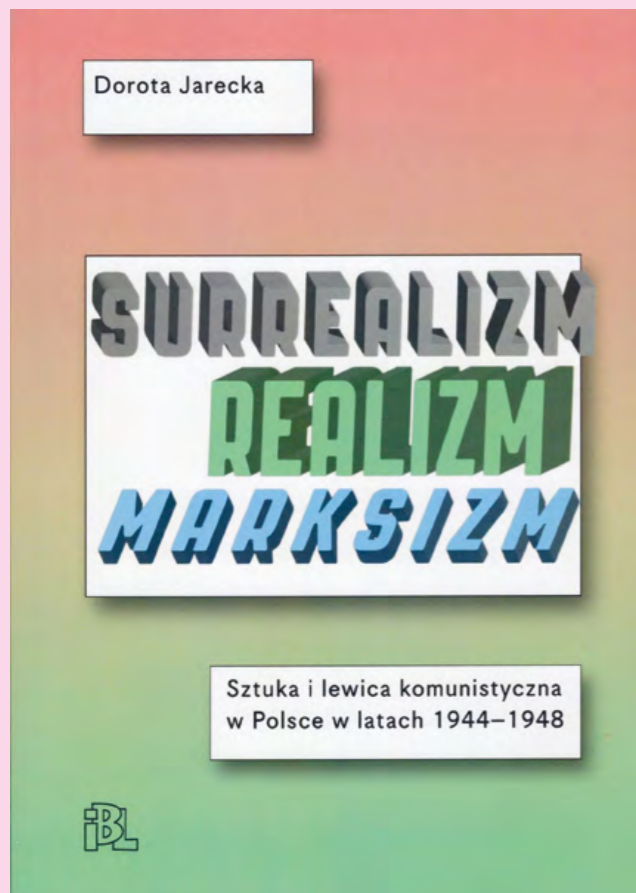
Tekst: Aleksy Wójtowicz

Witajcie na pustyni realizmu

Dorota Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w latach 1944–1948*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021

„Wierzę w *zeitgeist*” – zadeklarowała Dorota Jarecka podczas dyskusji, która towarzyszyła wystawie prac Erny Rosenstein w warszawskiej Fundacji Galerii Foksal. Bodźcem do tej deklaracji była zarówno monograficzna wystawa artystki, jak i fakt wydania przez badaczkę książki *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Obszerna publikacja wydana przez Instytut Badań Literackich PAN w 2021 roku, pomimo precyzyjnie zakreślonych w tytule ram czasowych, wykracza daleko poza okres 1944–1948. Z jednej strony Jarecka sięga do początków lat 30., śledząc ówczesną recepcję surrealizmu i realizmu jako zjawisk artystyczno-intelektualnych, z drugiej zaś omawia konsekwencje ugruntowania się oficjalnego kształtu realizmu socjalistycznego w latach 50. Wymienione w tytule surrealizm, realizm i marksizm pełnią funkcję punktów węzłowych w skonstruowanej przez Jarecką sieci relacji pojęć i postaw, dzięki którym polska sztuka drugiej połowy lat 40. zostaje przedstawiona w nowym świetle. Perspektywa ta współgra z próbami pogłębiania i niuansowania obrazu epoki. Ideologiczne i polityczne zaangażowanie





nie jest tu traktowane jako obciążenie, lecz jako fakt historyczny, w ramach którego negocjowane są zależności pomiędzy przeszłością a przyszłością, istotne dla prób poszukiwania i kształtowania języka po Zagładzie i kluczowe dla wysiłku budowania innego świata. W odróżnieniu od wielu wypowiedzi (podnoszonych głównie z konserwatywnych pozycji), przedstawiających ideologię jako kwestię pozostającą w niedającym się rozwiązać konflikcie ze sztuką, Jarecka przedstawia ją jako czynnik wspierający rozwój sztuki. W kontekście tytułowej triady ideologia stanowi niezbędny punkt odniesienia, umożliwiający odczytanie intencji artystów i artystek oraz założeń wpisanych w krytykę artystyczną drugiej połowy lat 40. Jarecka skupia uwagę na lewicy komunistycznej nie tylko dlatego, że chce „wywabić” pejoratywne skojarzenia związane z tą formacją ideową. Jak pisze, dla polskiej sztuki awangardowej z lat 1944–1948 komunizm, wraz z całą złożonością postaw w jego obrębie, jest kontekstem, którego nie da się pominąć. Zwrócenie uwagi na tę składową postaw ideowych i artystycznych tamtego okresu jest działaniem z obszaru

mediacji doświadczenia, a także mediacji pamięci. To zarówno wyzwanie rzucone współczesnej antykomunistycznej obsesji pielęgnowanej przez polską politykę kulturalną, jak i wyzwanie, które stawia dzisiejszy *zeitgeist*.

Problemy z realizmami

Publikacja Jareckiej jest przeredagowaną dysertacją doktorską, która powstała w Instytucie Badań Literackich PAN. Bogate literaturoznawcze zaplecze badaczki w połączeniu z badaniami nad sztuką przyczyniło się do powstania książki o interdyscyplinarnych ambicjach, najzupełniej adekwatnych w stosunku do analizowanego materiału. Jak podkreśla Jarecka, książka nie dotyczy *stricte* polskiego surrealizmu (czy awangardy) w okresie „hybrydycznej czasowości” powojennego pięciolecia. W centrum zainteresowania badaczki znajduje się intensywna debata krytyczno-artystyczna na temat budowy nowej rzeczywistości w tużpowojennej Polsce. Triada surrealizm – realizm – marksizm odgrywa tu główną rolę; co więcej – w jej obrębie żaden z elementów nie istnieje samoistnie. Wspomniane pojęcia sąsiadują ze sobą w tekstach i wypowiedziach artystycznych, dopełniają się i ze sobą konkurują. Debata, którą rekonstruuje autorka, nie była wyłącznie reakcją na powstające dzieła sztuki. By o niej opowiedzieć, Jarecka korzysta z koncepcji dialogowości Michaiła Bachtina, która pozwala jej traktować dzieła jako odpowiedzi na teksty, zdolne kształtować język i – mówiąc po Marksowsku – aktywnie modelować świat. Zwrot ku genezie – to jest: Marksowskiej analizie języka oraz potencjału mediacji zawartego w sztuce – współgra u Jareckiej z próbą opisania realizmu jako pojęcia o niedookreślonych ramach. Płynność rozumienia realizmu, o którym pisze badaczka, najlepiej oddaje przywołana przez nią anegdota o Fedorze Panferowie. Otóż radziecki pisarz w odpowiedzi na pytanie „czym jest realizm?”, zadane przez krakowskich intelektualistów, odpowiedział: „nie wiem”¹. Rozbrajająca szczerść Panferova, do której nawiązywał między innymi Julian Przyboś w swojej walce o obronę dziedzictwa awangardy, jest właściwie streszczeniem chaosu definicyjnego, który stał się zarzewiem debaty na temat tego, jak tworzyć, aby budować nowy świat. To znaczy – rzeczywistość po katastrofie i wobec niej.

W ujęciu Jareckiej realizm jest „fluktuującym zespołem przekonań, dyskursem i strategią”², posiadającym trzy zasadnicze znaczenia.

1 Dorota Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w latach 1944–1948*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021, s. 186.
2 Tamże, s. 189.

Utożsamianie ich ze sobą skutkuje daleko idącymi konsekwencjami. Roman Jakobson, przywoływany w tym miejscu przez badaczkę, definiuje realizm jako: (1) dążność artystów do jak najwierniejszego – wedle ich zapatrywań – oddania rzeczywistości; (2) dążność odbiorców do oceny tekstów kultury poprzez kategorię „prawdziwości” i „realności” zbieżnej z ich odczuciami oraz (3) historyczny nurt artystyczny z XIX wieku³. Realizm socjalistyczny natomiast, jak wskazuje Jarecka, od swoich początków sięgających lat 20. i 30. XX wieku zachowuje się jak „grzybnia – jest rozrastającym się i zmiennym układem terminów, a nie jedną ideą”⁴. Przede wszystkim jednak funkcjonuje w układzie z innymi terminami, rozpoznawanymi wówczas jako wszystko, co nim nie jest. W ten sposób, obok między innymi formalizmu, naturalizmu, idealizmu i innych dogorywających form starego świata kapitalistycznego, pojawiają się tu trockizm i surrealizm. Niedookreślonymu realizmowi towarzyszy „lawa metafor”, która sprawia, że konkretne pojęcia odłączają się od swoich pierwotnych znaczeń. Badaczka trafnie interpretuje realizm jako puste znaczące, które w koncepcji Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe pełni funkcję „symbolicznej identyfikacji dla różnych grup i podmiotów o różnych tożsamościach i interesach”⁵, która domyka granice wspólnoty i pozwala na

Jarecka skupia uwagę na lewicy komunistycznej nie tylko dlatego, że chce „wywabić” pejoratywne skojarzenia związane z tą formacją ideową. Jak pisze, dla polskiej sztuki awangardowej z lat 1944–1948 komunizm, wraz z całą złożonością postaw w jego obrębie, jest kontekstem, którego nie da się pominąć.

stabilizację zbiorowego podmiotu. To właśnie w jego imieniu wysuwa się żądania. W kontekście tej teorii próba skonstruowania nowego podmiotu i jego sztuki w socjalizmie opiera się na mechanizmie tożsamości negatywnej, która pozostaje zawsze w relacji do Innego. W tym przypadku Innym jest wszystko, co nie jest realizmem, a co orbituje wokół „realistycznej metafory”. W wyniku tego surrealizm konsekwentnie wiązany jest z pejoratywnymi znaczeniami. Krytykuje się go pod kątem czysto formalnym, zarzuca rzekomą alienację wobec świata i obserwatora (tym samym surrealizm staje się podejrzanym o reprezentowanie wrogich klasowo interesów), wysuwa skojarzenia *stricte* ideologiczne: od trockizmu i socjaldemokracji po faszyzm włącznie.

Istotną i wartą podkreślenia wartością publikacji Jareckiej jest drobiazgowo odtworzenie procesu kształtowania

3 Tamże, s. 74.
4 Tamże, s. 77.
5 Paweł Przyłęcki, *Założenia teorii dyskursu Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe*, „Przegląd Socjologiczny” 2013, t. 4, s. 17.

się realizmu jako pustego znaczącego i przedstawienie surrealizmu jako głównego zagrożenia dla nowego języka sztuki po 1949 roku. Języka, co ważne, ukazanego w odmienny sposób, niż zwykle się to dotychczas robić. Autorka wychodzi bowiem poza „makrostrukturę fabularną”, w której osią napięć jest podział władza / społeczeństwo, partia / obywatele, artyści i artystki / system. Silnie tkwiąca w ówczesnym polu sztuki siatka napięć i pęknięć kształtowała się – jak dowodzi Jarecka – poprzez manifesty i polemiki, dzieła i wystawy, partykularne interesy oraz różnorodność i intensywność metafor krążących wokół pustego znaczącego.

Niepewność nowych konstrukcji

Zgodnie ze spostrzeżeniem Pierre’a Bourdieu, w strukturze pola sztuki odbija się jego historia, a w ustanawianych hierarchiach i toczonych w jego obrębie walkach widoczne jest zakorzenienie w przeszłości, która stanowi punkt odniesienia. Rzecz jasna jest to punkt odniesienia pozytywny i negatywny zarazem – chętnie inkorporowana i przekształcana tradycja, jak i dziedzictwo,

które należy zanegować. Założenie, jakie postawiła przed sobą Jarecka – czyli zerwanie ze sztywnymi cezurami, oddzielającymi poszczególne okresy (w tym z podziałem na przedwojnie i powojnie), przywraca ciągłość historii polskiej sztuki i krytyki artystycznej. W tej perspektywie napięcia charakterystyczne dla lat 40. XX wieku są kontynuacją sporów i rozpoznań z wcześniejszej dekady, uzupełnioną o kontekst wojny i Zagłady. Wobec tego „pojawienie się” doktryny realizmu socjalistycznego nie wynika wyłącznie z odgórnej ingerencji pola władzy, nie objawia się *ex nihilo*. Autorka osadza realizm socjalistyczny w konkretnych ramach wewnętrznych dysput środowiskowych dotyczących tego, czym on właściwie jest i jakie

formy awangardowe powinien przybierać. A jeżeli w ogóle powinien, to zasadne staje się kolejne pytanie: która awangarda artystyczna współgra z awangardą polityczną? Z socjologicznego punktu widzenia zależności pomiędzy podmiotami lokującymi się w ramach ówczesnego pola sztuki wyznaczają kierunek walk o możliwą autonomię i prawo do rozsądzania o tym, czym właściwie jest sztuka. A w tym szczególnym przypadku – sztuka ściśle osadzona w ideologii marksistowskiej, która za punkt wyjścia ma emancypację i budowę podwalin nowego świata. Dla tak zdefiniowanej sztuki oskarżenie o epigonizm nie tylko wiązało się z formalną nieodpowiednością, ale pociągało za sobą również etyczne i polityczne konsekwencje. Choć *Surrealizm*, *realizm*, *marksizm* nie ma ambicji zarysowywania szczegółowego obrazu ówczesnego pola sztuki, to i tak jest doskonałym punktem wyjścia do uzupełnienia wiedzy na temat ciągłości historii polskiego pola sztuki i krytyki artystycznej. Dzieje się tak głównie ze względu na skupienie się na wewnętrznych hierarchiach i sporach z lat 40., który to temat dotychczas nie znalazł zainteresowania rodzimych naukowców i naukowców.

Silnie tkwiąca w ówczesnym polu sztuki siatka napięć i pęknięć kształtowała się poprzez manifesty i polemiki, dzieła i wystawy, partykularne interesy oraz różnorodność i intensywność metafor krążących wokół pustego znaczącego.

Badaczka, której przyświeca idea horyzontalnej historii sztuki, nie tylko analizuje skutki wewnętrznych sporów i negocjacji, ale również zarysowuje sieć przepływów idei pomiędzy centrami ówczesnego świata kulturalnego Europy – Paryżem i Moskwą – a Polską jako obszarem (pół)peryferyjnym. Stosunkowo dużo miejsca poświęca dominacji specyficznie rozumianej materialistycznej teorii odbicia, zależnościom sytuacji w Polsce od przebiegu rewolucji kulturalnej w ZSRR, ale także stosunkowi francuskiej Partii Komunistycznej do surrealizmu po wojnie czy przemianom w surrealistycznym polu sztuki. Jarecka zarysowuje strategię adaptacji i autokolonizacji ideowo-artystycznej oraz omawia próby konstruowania możliwie

autonomicznego języka nowoczesności w duchu marksistowskim, podejmowane w ramach „nieistniejącego” polskiego ruchu surrealistycznego. Ścierające się tutaj koncepcje internacjonalizmu i nacjonalizmu stanowią kanwę do rozpoznania własnej tożsamości artystycznej w szczególności poprzez lokalne (zarówno polskie, jak i – szerzej – środkowoeuropejskie) doświadczenie II wojny światowej: zbombardowane miasta, Zagładę, nagie życie w wojennej zawierusze. Właśnie tej kwestii dotyczy Bretonowska maksyma: „Nie mogę traktować sztuki inaczej jak okno, stąd moje pierwsze pytanie, na co ono wychodzi”⁶. Mając ją na uwadze, należy postawić pytanie o to, na co wychodziło polskie okno tuż po wojnie.

Odnalezienie rękawiczki w gruzach

Jak wspomina Jarecka, Adam Ważyk, „gdy przybył tuż po wojnie do Warszawy, nie mógł inaczej pomyśleć o ruinach Dworca Głównego niż jak o surrealizmie”⁷. Jan Kott o rzeczywistości wojny pisze: „prześcignęła najśmielsze marzenia nadrealistów”⁸, a Andrzej Wróblewski maluje *Rozstrzelanie surrealistyczne* (1949)⁹. Wystawa *Warszawa oskarża* (1945–1946), zaprojektowana między innymi przez Wojciecha

i Stanisława Zameczników, korzysta ze strategii surrealistycznych, chcąc w pełni oddać charakter wojennych zniszczeń i nazistowskiej destrukcji. *Wystawa Ziem Odzyskanych* (1948) również buduje własne „przeustrzenie ideologiczne” językiem surrealizmu. Jeszcze w 1945 roku Kazimierz Wyka konstatuje jednak: „po takim niszczycielskim eksperymencie, już nie stać naszej kultury na dalsze eksperymentatorstwo”¹⁰.

Choć surrealizm wydawał się naturalnym językiem ocalałych z katastrofy drugiej wojny światowej (co Jarecka doskonale analizuje w trzeciej części książki, poświęconej Marianowi Boguszowi, Wojciechowi Dłubakowi i Ernie Rosenstein), wspomniane „eksperymentatorstwo” zaczynało wadzić oficjalnej polityce pamięci

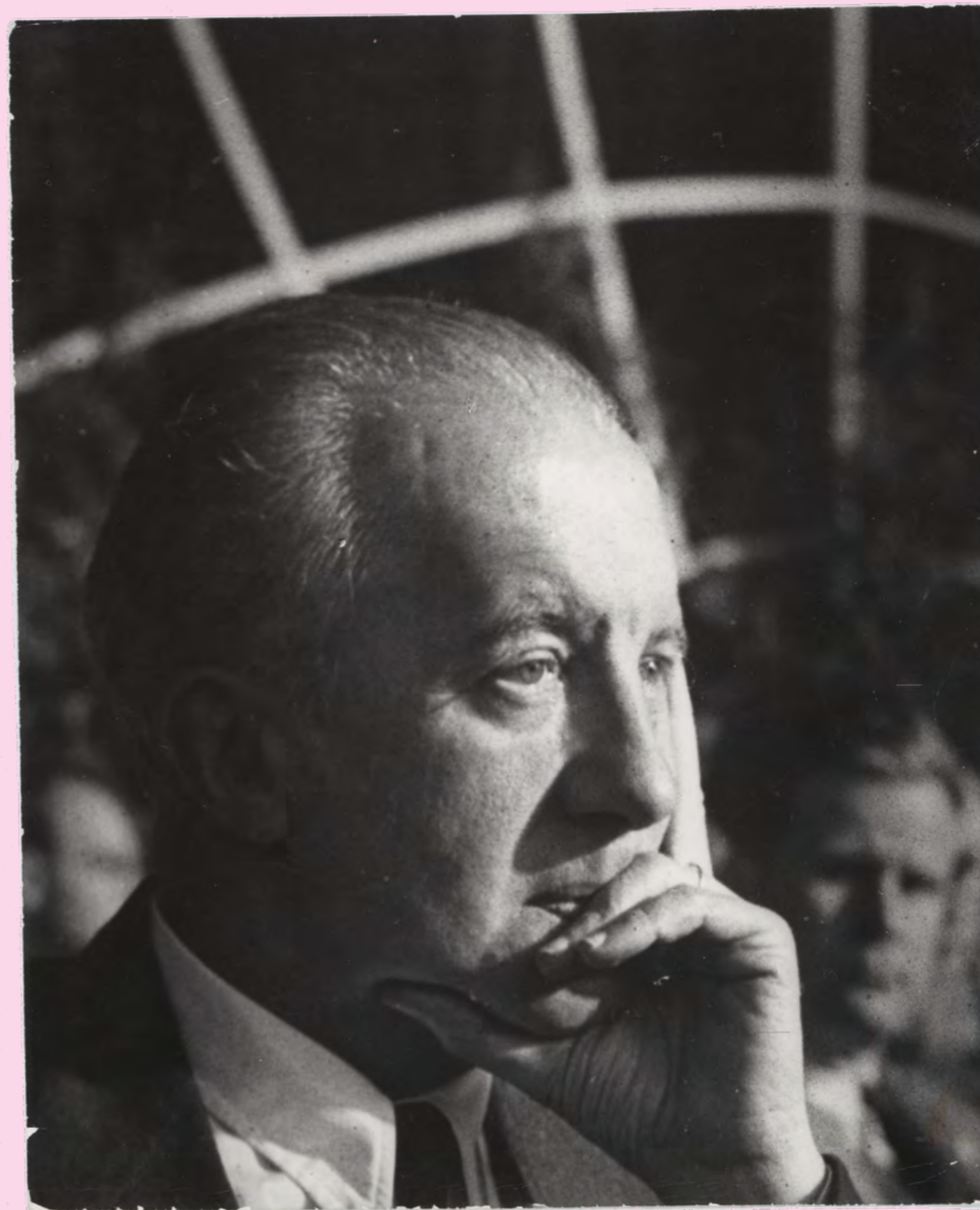
6 Dorota Jarecka, dz. cyt., s. 349.

7 Tamże, s. 82.

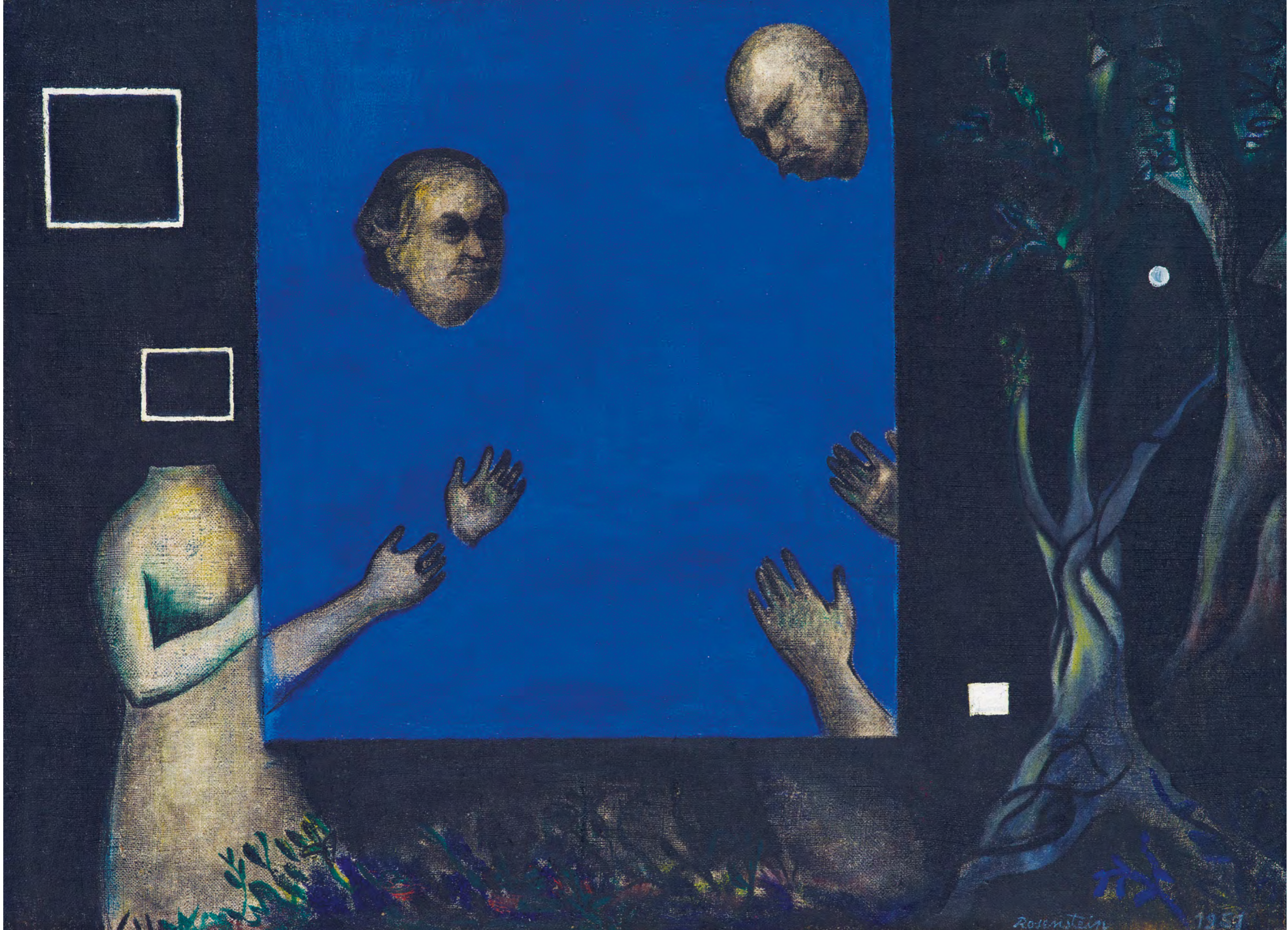
8 Cyt. za: tamże.

9 Por. tamże, s. 81–82.

10 Tamże, s. 122.



Julia Pirotte, *Portret Paula Éluarda*, Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju, Wrocław, 1948 dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie





Marian Bogusz, *Radość nowych konstrukcji*, 1948, olej na płótnie
dzięki uprzejmości Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

o wojnie. Rozpoznanie Bretona na temat dyfuzyjnego charakteru relacji realizmu i surrealizmu dotykało istoty rzeczy – było sugestywnym świadectwem rzeczywistości, potęgowało ją i przesączało przez indywidualność artystki/artysty, umożliwiało mediowanie doświadczenia traumy wojennej. Surrealistyczne świadectwa są, jak zauważa Jarecka, obciążone złożonym procesem transformacji pamięci i jej

Powojenna krytyka surrealizmu nie dotyczyła właściwie jego samego. Najważniejsza była natomiast sprawa wyczerpania się modeli współpracy ruchów artystycznych z politycznymi, tarcie pomiędzy modernizmem a modernizacją.

sublimacji w język form artystycznych¹¹. Świadectwa te najczęściej zupełnie nie współgrają z oficjalną kulturą wizualną. Stają się przeszkodą dla petryfikacji pamięci zbiorowej – nie pozwalają na pośpieszną stabilizację podmiotu i scalenie społecznego ciała. Tropem, który podrzuca autorka, jest odwołanie do pojęcia „obrazów-wspomnień” zaczerpniętego z prac Maurice’a Halbwachsa i koncepcji świadectwa w ujęciu Jerzego Jedlickiego. Sugerują one, że „w pracy pamięci nie chodzi o przepędzenie duchów czy o spokojny sen, lecz o to, by nazwać doświadczenie snu, wprawić je w ramy tożsamości, włączyć je w zakres wypowiedzi”¹². W tym ujęciu samo świadectwo „jest rezultatem (i samym aktem) napierających na podmiot obrazów i snów, którymi nie jest on w stanie kierować ani ich kontrolować”¹³. W obliczu powojennej rzeczywistości oficjalne zrytualizowane formy pamięci i próba zagwarantowania „spokojnego snu” wiązały się z żądaniem bezwzględnie pozytywnego programu dla nowego świata. W nim miejsca dla surrealizmu już nie było. Po wojnie po obu stronach żelaznej kurtyny program ten próbowano konstruować, powołując się na „nawróconego surrealiste” Louisa Aragona, który drastycznie oddzielał surrealizm od realizmu, a przede wszystkim na zacieklą, antymodernistyczną krucjatę Györgya Lukácsa. Jak pisze Jarecka, krytyka surrealizmu jako nurtu elitarystycznego, trockistowskiego i burżuazyjnego (a nadto zdolnego do inspirowania ruchów faszystowskich) była w istocie kwestią drugorzędą; zaledwie pretekstem. Najważniejsza była natomiast sprawa wyczerpania się modeli współpracy ruchów artystycznych z politycznymi, tarcie pomiędzy modernizmem a modernizacją. Rozpoznanie Karela Teigeego stało się podwójnie problematyczne, bowiem twierdził on, że wizerunek rewolucji nie powinien być wolny od wizji rozpadu, gdyż rozpad jest jej powodem i motorem napędowym¹⁴. We Francji powszechne było już rozczarowanie faktem, że planetarna rewolucja świadomości nie osiągnęła zamierzonych efektów; w strefie wpływów ZSRR uważano zaś, że długie trwanie surrealizmu już „po

rewolucji” jest wyrazem wsteczniczych tendencji, wzbudzających nieufność wobec nowych konstrukcji i horyzontów. Wzięte z Waltera Benjamina „odurzenie w służbie rewolucji” w obu przypadkach obciążone zostało nieufnością, która przerodziła się w otwartą wrogość do surrealizmu. Rękawiczka, która wyposaża w klucz do Pamięci¹⁵ – jak niegdyś nazwał surrealizm Breton – w żadnym razie nie została podniesiona.

Odkrywczy zjawiają się i jednak coś po nich zostaje

Książka Doroty Jareckiej w kompleksowy sposób przedstawia wielość czynników, które zaważyły na recepcji realizmu i surrealizmu w kontekście polskiej sztuki powojennej. Publikacja naświetla także obraz walk toczonych o tytułową triadę z pozycji artystycznych, politycznych i krytycznoliterackich. Jarecka podzieliła książkę na trzy części, które pomimo tego, że stanowią spójną całość, dają się czytać oddzielnie. Zaproponowała poszerzony horyzont czytania realizmu i jego cienia (*double uncanny*) w postaci surrealizmu w kontekście ideologii marksistowskiej. Interesująca jest także podjęta w książce próba odczytania surrealizmu jako postawy artystyczno-ideowej w kategoriach postkolonialnych, feministycznych czy posthumanistycznych. Autorka często przywołuje też przekrojową wystawę *Surrealism Beyond Borders* (2021–2022, Tate Modern, Londyn; Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork), która do kanonu współczesności chce wprowadzić na równoprawnych warunkach surrealizmy uznawane dotąd za „peryferyjne”. Na wystawie jedyną reprezentantką polskiej „sprawy surrealistycznej” była Erna Rosenstein, która obok Bogusza, Dłubaka i Mieczysława Porębskiego jest jedną z głównych bohaterek *Surrealizmu, realizmu, marksizmu*. Na wystawie Rosenstein została ukazana jako ocalała z Zagłady, która sublimuje swoje doświadczenie w surrealistyczne świadectwo. Tymczasem Jarecka pokazuje, że konteksty środowiskowe i ideowe, w które obfituje twórczość artystki, otwierają pole

11 Por. tamże, s. 339–340.

12 Cyt. za: tamże, s. 353.

13 Cyt. za: tamże, s. 352.

14 Zob. tamże, s. 73.

15 Zob. tamże, s. 12.



do wielowątkowej eksploracji środkowoeuropejskiej surrealistycznej sieci relacji.

Imponujący wysiłek, jaki przedsięwzięła Jarecka w celu zniuansowania wizerunku okresu od lat 20. do 50. XX wieku i przedstawienia go z perspektywy historii twórców i twórczyń lewicujących czy komunizujących oraz pola krytycznoliterackiego, z pewnością stanie się zachętą do dalszych badań. Myślę, że nie tylko *stricte* historycznych, zanurzonych w samym XX wieku, ale także tych jak najbardziej współczesnych. Jednym z najciekawszych wątków poruszanych przez Jarecką jest bowiem „estetyczny dyskurs degeneracji”. Termin ten autorka tłumaczy jako „wypowiedzi, w których

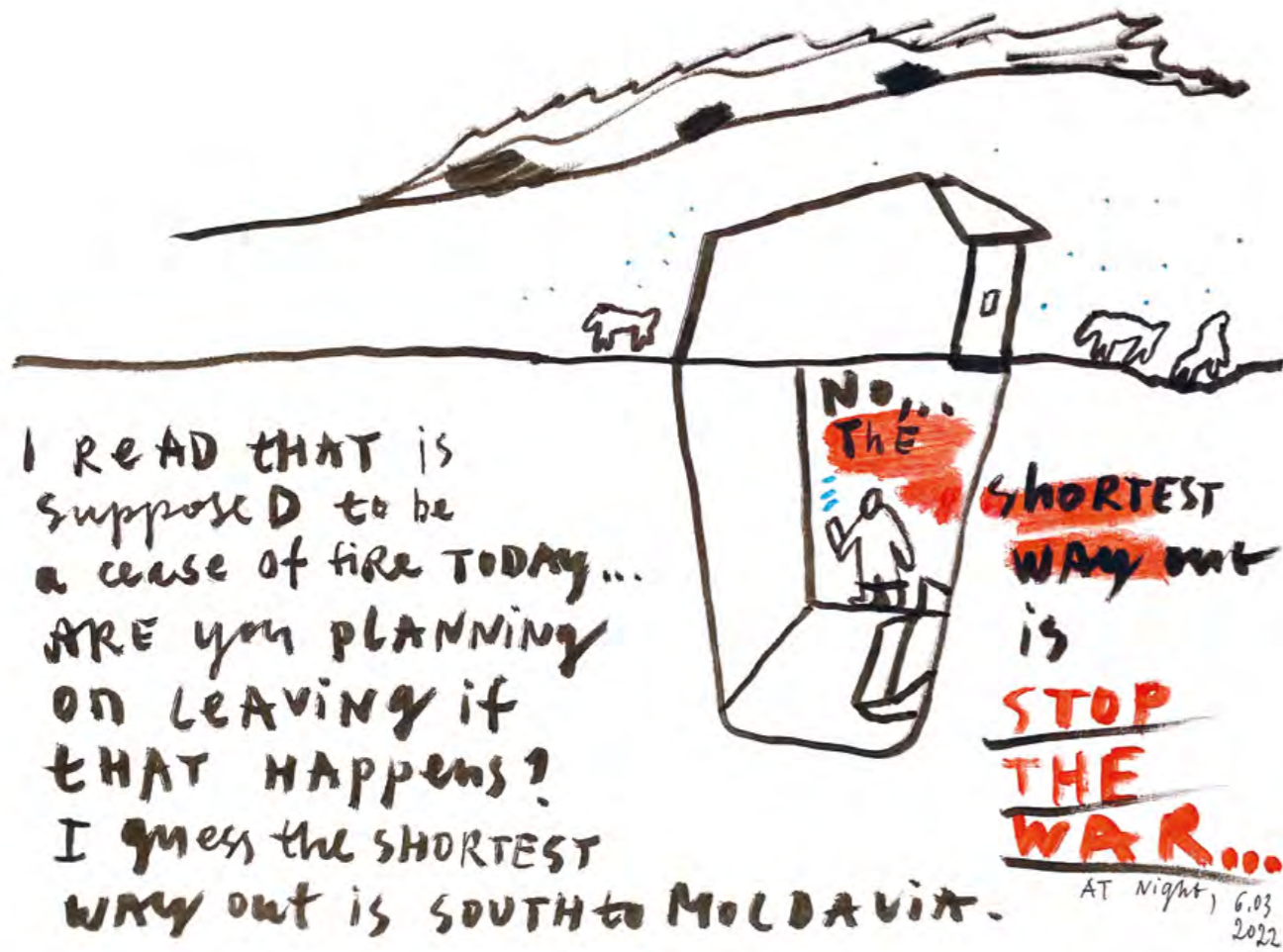
sztuka współczesna/awangardowa lokowana jest po stronie zepsucia lub upadku, odczytywana jako szkodliwa etycznie i politycznie, zaś jako jej antytezę wskazuje się model pozytywny, różnorodnie określany”¹⁶. Z perspektywy obecnego przekłętą *zeitgeistu* program pozytywny, który ma działać w oparciu o puste znaczące realizmu, znów pojawia się w polskiej polityce kulturalnej, próbującej dookreślić wspólnotę poprzez konstruowanie Innego. I znów – tak jak przed osiemdziesięcioma laty – mamy na horyzoncie widmo „drugiej Norymbergi” i życie w cieniu katastrofy, ale już z możliwością „pamięci wielokierunkowej”.

16 Cyt. za: tamże, s. 21.

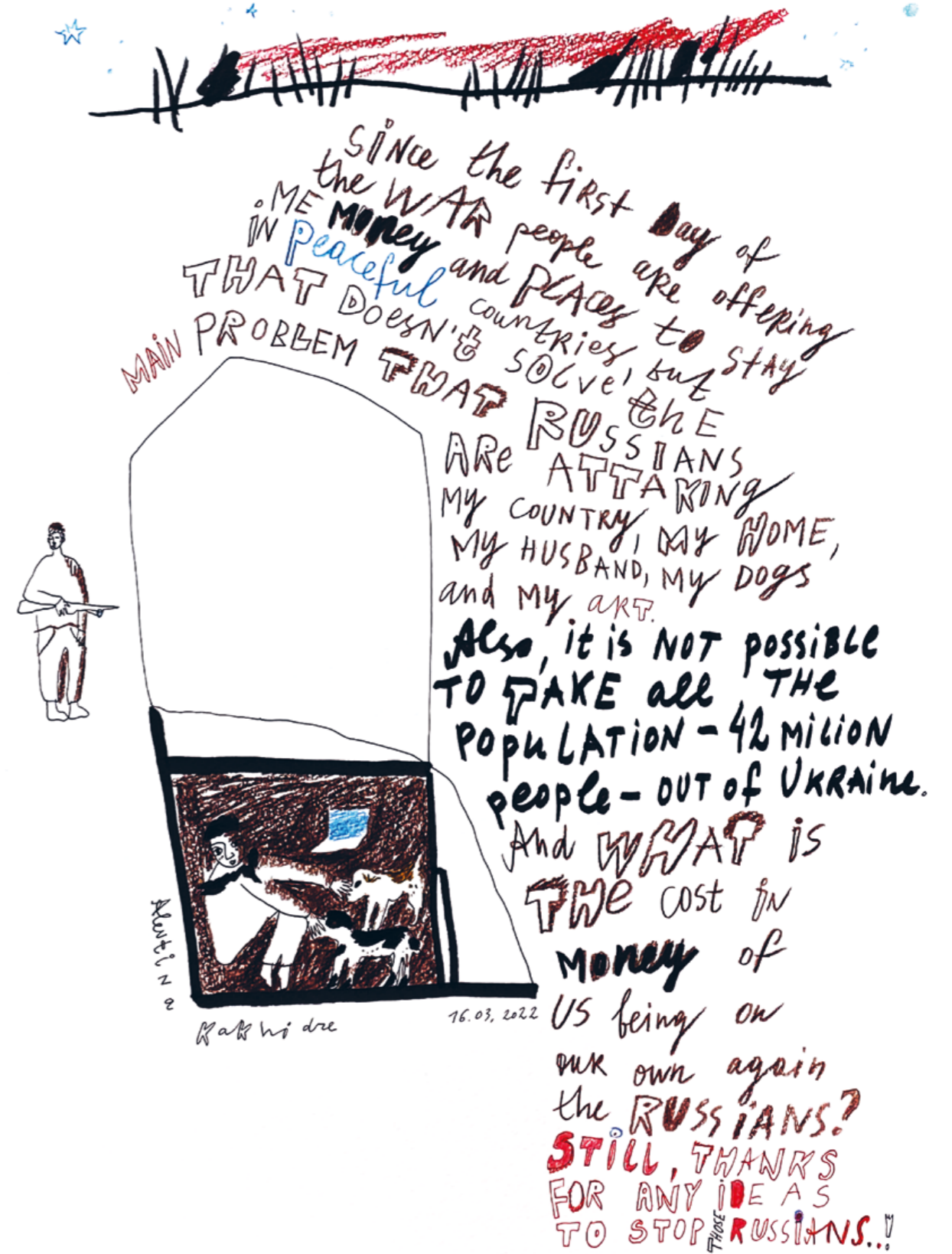
Alevtina Kakhidze



Alevtina Kakhidze, 2022-03-25, Russian Culture is looking an alibi that it is not a killer



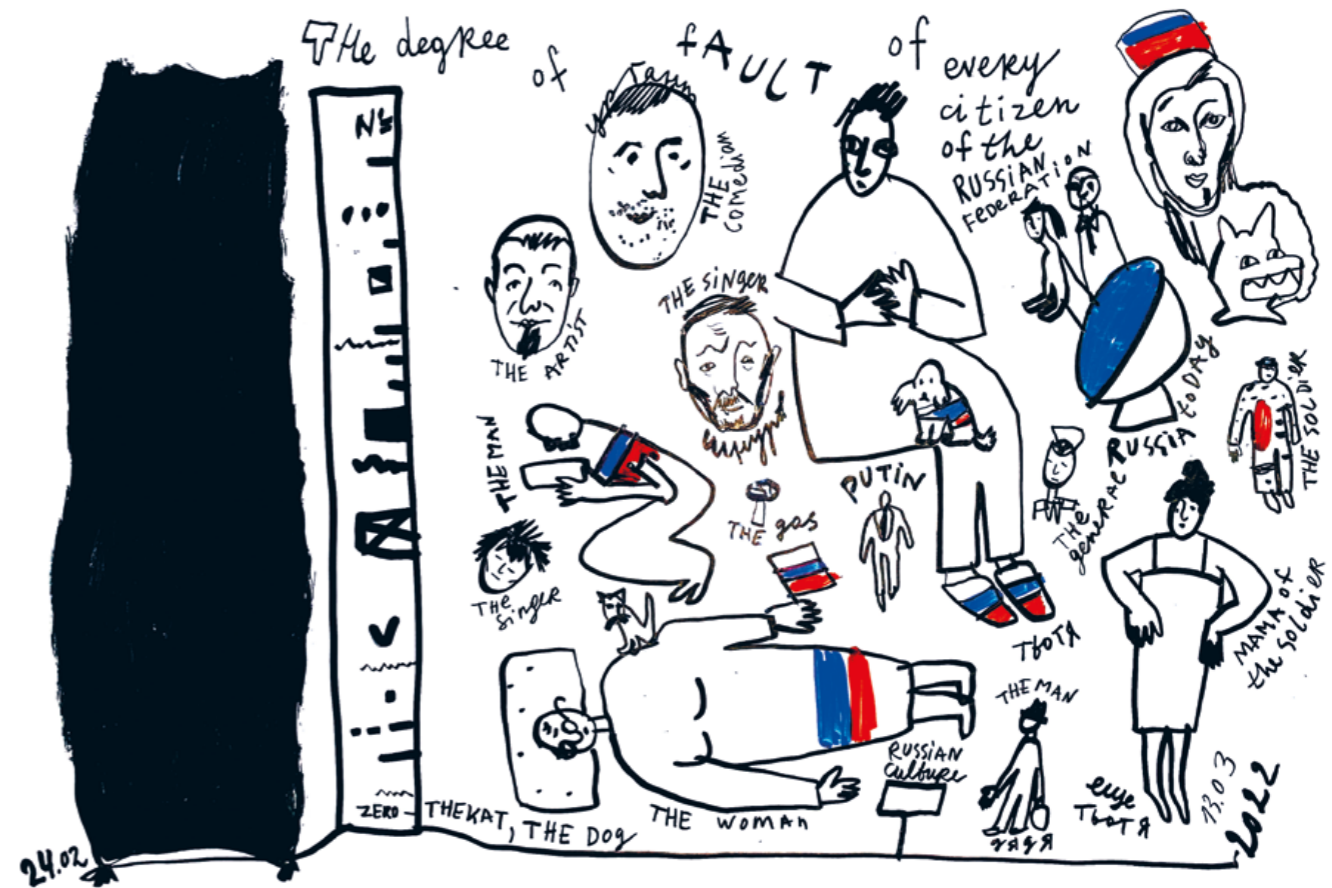
Alevtina Kakhidze, 2022-03-06_A conversation with a friend from the West on 6.03.2022



Alevtina Kakhidze, 2022-03-16.03



Alevtina Kakhidze, 2022-02-26_Thinking about Immanuel Kant on 26.02.2022



Alevtina Kakhidze, 2022-03-13_The Degree Of Fault Of Every Citizen of the Russian Federation

Z Grzegorzem Klamanem rozmawia Jakub Banasiak

Fotografie: Mira Boczniewicz

Boję się słowa „profesjonalizm”

Zaproponowałem ci tę rozmowę, kiedy wręczyłeś mi mój pokreślony wywiad z Anetą Szyłak, który ukazał się w 35. numerze „Szumu”. Jak powiedziałaś, zaznaczyłeś fragmenty nieprawdziwe. Spróbujmy więc zrekonstruować historię gdańskiej sceny instytucjonalnej z twojej perspektywy. Jak trafiłeś do Gdańska?

Chodziłem do liceum Kenara w Zakopanem, które utrzymywało relacje z Gdańskiem. Po pierwszym rozpoznaniu spodobała mi się atmosfera uczelni, więc postanowiłem się przenieść. Zresztą byli tam już moi koledzy.

W Kenarze uczył jeszcze Hasior?

Mnie nie, ale po zajęciach chodziliśmy do jego pracowni, gdzie robił dla nas wykłady – był bardzo otwartym człowiekiem. Mocno na mnie wpłynął. Nauczył mnie stosunku do studenta. Tego, że trzeba traktować go poważnie, jak partnera, a nie ucznia, że nie można mieć przed nim tajemnic, lecz wszystko mu pokazywać. Zawsze starałem się tak robić. Moi studenci – ci, którzy zechcą – uczestniczą w tym, co robię poza uczelnią. Tak było jeszcze w Wyspie na Chlebnickiej, później w Łażni, Modelarni, Wyspie w stoczni. Studenci mieli i mają dostęp do całego zaplecza, do wszystkiego, co się tam dzieje. Ta otwartość raz mi wychodziła lepiej, raz gorzej,



Na pierwszym roku studiów pracowałem przy chrupocie wozów pancernych SKOT. Jeździły na Tkackiej, gdzie odbywały się też strajki, które wybuchły zaraz po tym, jak przyjechałem na egzaminy. Wkrótce wprowadzono stan wojenny. Nasz akademik nie został wykwaterowany, więc mieszkaliśmy praktycznie w centrum tych zamieszek.

ale nie nigdy nie zakładałem żadnych blokad, nie limitowałem relacji. Nauczyłem się tego od Hasióra, który nie był za tę otwartość lubiany – kadra wypychała go z Kenara.

W Gdańsku trafiłeś na gorący czas. Epicentrum rewolucji.

Na pierwszym roku studiów pracowałem przy chrupocie wozów pancernych SKOT. Jeździły na Tkackiej, gdzie odbywały się też strajki, które wybuchły zaraz po tym, jak przyjechałem na egzaminy. Wkrótce wprowadzono stan wojenny. Nasz akademik nie został wykwaterowany, więc mieszkaliśmy praktycznie w centrum wydarzeń. Naprzeciwko był tak zwany „Klub Pod Pałą”, czyli klub milicyjny, gdzie przyjeżdżali zomowcy po akcjach, pili wodę, odreagowywali, a myśmy to wszystko oglądali z okien. Stan wojenny był dla mnie formującym doświadczeniem. Brałem czynny udział w akcjach na ulicy, żeby jakoś rozładować wściekłość. Jeszcze w liceum z moim kolegą, poetą Markiem Kozielskim, założyliśmy w Nowym Targu nielegalną oficynę imienia Stanisława Brzozowskiego i wydawaliśmy bibułę z literaturą Orwella i dysydentów. To było działanie na małą skalę i odbywało się w moim mieszkaniu w Nowym Targu. Ktoś nas zakapował do SB i mój przyjaciel poszedł siedzieć, bo wziął winę na siebie. Dostał trzy lata, a siedział dwa jako więzień polityczny.

W którym momencie zaczęliście organizować się instytucjonalnie?

Już po stanie wojennym. Mieliśmy potrzebę przeniesienia działań kolektywnych na sztukę. Zaczęliśmy działać jeszcze w czasie studiów w piwnicy akademika, gdzie założyliśmy na nielegalu Galerię Underground. Tam spotykaliśmy się i piliśmy wódkę. W tej piwnicy odbyło się kilka pokazów – moich, Kazia Kowalczyka, Wojtka Zamiary czy Gena Szczudły. Odwiedzał nas też Rysiek Ziarkiewicz. Szkoła nas tolerowała, a my czuliśmy, że możemy wyrwać sobie coś własnego. Najważniejsza była samoorganizacja. Gdańsk był niezwykle konserwatywnym środowiskiem.

Jak wspominasz studia?

Studiowałem u Franciszka Duszeńki, znanego rzeźbiarza, który zrobił między innymi pomnik Obrońców Wybrzeża na Westerplatte i pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince – jedno z ciekawszych rozwiązań kommemoratywnych dotyczących Holocaustu. Duszeńko był bardzo otwartym człowiekiem. Osoby takie jak ja mogły realizować w jego pracowni projekty, które wychodziły poza standard akademicki. Ten standard

polegał na tym, że dyplom składał się z odlewów gipsowych głowy, popiersia, płaskorzeźby i pełnego aktu – tak wyglądał dyplom na uczelni w 1980 roku, kiedy na nią zdawałem. Pracownia była miejscem dużej swobody. Pracowaliśmy non stop, często do północy, a potem wyrzucał nas portier. W Gdańsku nie było tradycji awangardowej, nie licząc epizodu z Galerią OUT Witka Czerwonki. Ona jednak zaistniała i zniknęła, nie miała żadnego wpływu na środowisko. W Gdańsku funkcjonowała jeszcze DESA, która była zresztą filią BWA Sopot. Żadnej innej galerii sztuki współczesnej! Byli też spadkobiercy szkoły sopockiej: Kiejstut Bereźnicki, Maciej Świeszewski i cała plejada innych artystów, ale ich pozycja się właśnie wyczerpywała, szczególnie w kontekście tego, co w latach 80. działo się w sztuce w Polsce i na świecie. Dla naszego pokolenia wysmakowane, estetyczne sztuczki były po prostu nie na miejscu. Skoro więc nie było galerii ani środowiska młodej sztuki, to należało stworzyć własne. Tak powstała idea galerii rotacyjnej, z którą mogliśmy przemieszczać się po całym Gdańsku. Zarazem rodziła się potrzeba konkretyzacji takiego działania. Szczęśliwym trafem Duszeńko zaprosił mnie do opieki nad pracownią plenerową PWSSP na północnym cyplu Wyspy Spichrzów.

Jaki dokładnie był status Wyspy Spichrzów? Czym wtedy było to miejsce?

Szkoła pod koniec lat 70. otrzymała działkę ze spichlerzem, który został zamieniony na plenerową pracownię rzeźby. Obok były zakłady Pracowni Konserwacji Zabytków, a jeszcze głębiej był cypel, kompletnie pusty, porośnięty trawą. Duszeńko razem z PKZ-ami wykonywał tam elementy pomnika na Westerplatte. Ten teren był pusty, nie należał ani do PKZ-u, ani miasta – szczerze mówiąc, nie wiedzieliśmy, kto nim zarządza. Bodajże pod adresem Chmielna 115 szkoła utworzyła pracownię plenerową rzeźby.

Którą się opiekowałeś.

Tak. Szybko przekuliśmy ją w miejsce permanentnego eksperymentu pod gołym niebem – galeria bez dachu, tylko spalone ściany spichlerzy. Pisałem wówczas aneks teoretyczny do pracy magisterskiej, który dotyczył land artu, sztuki poza miastem, poza galerią.

W tym czasie napisałeś też słynną *Archeologię odwrotną*, w której przedstawiłeś projekt sztuki jako wydarzenia, a nie obiektu, i doświadczenia, a nie kontemplacji. Pisałeś, że od estetyki ważniejsza jest wizualność, która obejmuje nie tylko dzieło,



ale także jego otoczenie, uczestników danego zdarzenia etc. Wszystko to zanurzone w przestrzeni miasta i przyrody. Nie zestarzało się do dziś.

Nie zależało nam na tworzeniu obiektów galeryjnych. Tworzyliśmy prace, które następnie były dewastowane, palone, niszczone, ulegały destrukcji. Eksplorowaliśmy teren cypla: karczowaliśmy, wycinaliśmy, kopaliśmy w ziemi. W warstwach ziemi, na której wcześniej płonęły spichlerze, znajdowaliśmy różne skarby. Robiłem też akcje z zakopywaniem książek. To było jeszcze dosyć intuicyjne działanie, ale w ten sposób powstał model pracy, który sprawdza się do dzisiaj. Jednak największym „wynalazkiem” tamtych lat było działanie kolektywne. Najważniejsze było to, że na Wyspie kręciła się grupa ludzi takich jak Geno Szczudło, Kazio Kowalczyk, potem Wojtek Zamiara, Jarek Bartołowicz, Jarek Fliciński, Robert Rumas, Zbigniew Sajnog... Właściwie trudno było powiedzieć, co to jest – galeria bez dachu, wydarzenie, happening czy zjazd wariatów? Tu się paliły ogniska, tam ktoś puszczał projekcje, piło się wódkę z wiadra, ludzie wykonywali jakieś akcje i performanse. W dodatku rozgrywało

się to w dość niezwykłym miejscu – wielkiej przestrzeni ruin w centrum starego miasta. Te wszystkie aspekty tworzyły pewną aurę, która przyciągała wielu ludzi. W reakcji na nasze pierwsze projekty wielokrotnie wzywano milicję. Milicjanci przyjeżdżali razem z SB, ale kiedy już zobaczyli nasze instalacje, machali ręką i jechali dalej, bo nie było tam żadnych bezpośrednich haseł politycznych, więc nie mieli się do czego przyczepić. Ludzie dzwonili na milicję, twierdząc, że to zjazd satanistów czy coś w tym rodzaju – rzeczywiście, na Wyspie stał wtedy *Golem*, moja rzeźba z ogromną czerwoną flagą uszytą z pierwszomajowych flag z odzysku, który mógł się tak kojarzyć.

Jakie znaczenie miały w waszych działaniach na Wyspie takie kwestie jak gnoza czy mistycyzm? Ostatnio przypomniał o tym Maksymilian Wroniszewski; to niezwykle ciekawy i zapomniany aspekt waszej działalności.

Najpierw to działało na zasadzie luźnych inspiracji – chodziło o postrzeganie rzeźby w kategoriach materii, która rezonuje, wyzwala energię. W rzeźbie materiał jest niezwykle



1 *Kolekcja niemożliwa*, widok wystawy Laboartorium (dawna Stocznia Gdańska) Gdańsk, 2021, fot. Jarosław Bartolowicz

2 Klub Buffet, Gdańsk, 2010, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress

3 Grzegorz Klaman, otwarcie *Warsztatu pracy Lecha Wałęsy*, maj 2010, fot. Michał Szlaga

1



3



2

istotny, a jeżeli to nie jest rzeźba klasyczna, to tym bardziej. Jeśli kopiesz w ziemi i zakopujesz mięso, to stajesz się – jako organizm, biologiczny komponent – częścią procesu, który cię wyprzedza. Z kolei moje rzeźby z drewna modelowałem tak, aby niejako przyjmowały na siebie ciosy. Chodziło o to, żeby w jakiś sposób, poprzez brutalność gestu, obrócić te figury – praktycznie „obedrzeć je ze skóry”, ujawnić ich nihilistyczny wymiar. To była manifestacja nadwrażliwości. Wtedy czułem coś podobnego względem samego siebie. Do tego doszło doświadczenie martwego ciała – na pierwszym roku studiów mieliśmy anatomię na Akademii Medycznej w Gdańsku. W jednej sali znajdowały się preparaty w słojach, a w sali obok leżały ciała na różnym etapie anatomicznej obróbki – mogliśmy je oglądać lub nie. Część studentów nie chciała tam przychodzić, bo fetor formaliny, spirytusu i ciał był... specyficzny. Niektórzy się tego brzydzą, a mnie to jakoś pociągało, fascynowało: otwarte ciało, które leży rozcięte na stole i które oglądasz od środka. Czułem, że z martwego ciała płynie potężna informacja, jakiś przekaz; że kontakt z nim to wyjście poza normatywność tego, czym jest ciało rozpoznane, ciało zamknięte, gładkie. To było dla mnie niezwykle formatujące doznanie, które

To pytanie nadal jest aktualne. Gnostycy byli pierwszymi, którzy boską sprawczość postrzegali jako siłę przewrotną, ponurą, wieloznaczną i znajdującą się poza ludzką pojmowalnością. Wizja boskiej potworności, która przenika każdy aspekt życia, jest niewątpliwie przerażająca. To właśnie chciałem uzyskać na wystawie *Gnosis*: wizję sprawczości, która jest spoza świata ludzkiego, ale w której człowiek jest zanurzony i którą próbuje wysledzić w każdym kawałku materii, nawet w martwym ciele, w mięsie.

W 1989 roku i na początku lat 90. bierzesz jednak udział w wystawach Janusza Boguckiego, które próbowały zdefiniować model sztuki sakralnej w nowych realiach systemowych.

Bogucki nigdy nie forsował własnej perspektywy wobec artystów, z którymi współpracował. Niczego nie narzucał, za co mam do niego ogromny szacunek. Cechowała go niezwykle wysoka kultura współpracy. Byłem wówczas bardzo młodym człowiekiem, chyba najmłodszym w tym środowisku, i towarzyszył mi pewien niepokój, który mną cały czas miotał. Bogucki był dla mnie kimś, kto wychodził poza katolicką ortodoksję.

Gnostycy byli pierwszymi, którzy boską sprawczość postrzegali jako siłę przewrotną, ponurą, wieloznaczną i znajdującą się poza ludzką pojmowalnością. Wizja sprawczości, która jest spoza świata ludzkiego, ale w której człowiek jest zanurzony i którą próbuje wysledzić w każdym kawałku materii, nawet w martwym ciele, w mięsie – jest niewątpliwie przerażająca.

równoległe opisała wtedy Jolanta Brach-Czaina w słynnym esej *Metafizyka mięsa* – inspirującej i otwierającej lekturze. I to wszystko odzwierciedliło się ewidentnie na wystawie *Gnosis* w 1989 roku, na której zbudowałem coś w rodzaju ofiarnych ołtarzy bez boga, a na pewno w opozycji do judeochrześcijańskiej matrycy. Wiesz, ja pochodzę z religijnej rodziny.

No tak, Podhale.

Owszem, Podhale jakie było, takie jest nadal. Brałem udział w rytuale katolickim, w którym bardzo wyraźna jest pewna nihilistyczna powłoka. W tym jest jakiś rodzaj dramatu i nienasycenia, które nic nie daje, przynajmniej mnie. Z drugiej strony jest poczucie niemocy w zderzeniu z całym cierpieniem świata. Dlatego ważna stała się dla mnie gnoza, czytanie o wszystkich wywrotowcach, którzy starali się wyjść z Kościoła, szukali innych rozwiązań – jak katarzy. Pociągała mnie wizja boga jako złego, perwersyjnego demiurga, który stworzył świat oparty na pokrewnych, brutalnych zasadach. W tej perspektywie metafizyczna sprawczość sytuuje się poza ludzką etyką i jest nie do ogarnięcia w judeochrześcijańskich kategoriach dobra i zła. Dla mnie kwestia boga jako matrycy etycznej wydaje się wyczerpana. To jest to, co mówili Żydzi po Holocauście: jeżeli jest bóg, to jaki on w zasadzie jest?

Jego interesowały wątki podobne do tych, które rozwijał Kazio Piotrowski – czyli nie tyle religijność, ile irreligijność. Oczywiście Bogucki, który był chyba człowiekiem wierzącym, nie definiował tego wprost. Niemniej dawał szansę na pracę z wątkami religijnymi w sposób, jakiego nie dawał nikt inny w Polsce. Kilka lat później pojawił się Foucault, który dla mnie zmienił wszystko. Dzięki niemu zacząłem rozumieć działanie struktur społecznych, dekodować ciało jako pewien konstrukt społeczny, polityczny i tak dalej.

Te przemiany pokrywają się z niezwykle dynamicznym rozwojem trójmiejskiej sceny. W 1990 roku przy PWSSP powstaje Galeria Wyspa, w 1992 zaczyna działać Fundacja Otwarte Atelier, którą powołały Galeria C14, Wyspa i Totart. Siedziba znajdowała się w dawnej łaźni miejskiej. Wtedy też Państwowa Galeria Sztuki, którą zaczyna kierować Ziarkiewicz, przeżywa swój gwiazdny czas. Opowiedz o tym momencie, unikalnym w skali kraju.

W 1990 roku, dzięki wsparciu dyrektora administracyjnego Żuka, dostaliśmy od PWSSP zdewastowaną świetlicę na pierwszym piętrze Domu Angielskiego. Tak powstała Galeria Wyspa, którą stworzyliśmy w jedną noc. Dysponowaliśmy odtąd



przestrzeń, w której było ciepło, mogliśmy mieć biuro i telefon, prowadzić archiwum, przechowywać prace, zapraszać ludzi, żeby wygłosili wykład. Wtedy to wystarczało, bo ciągle działała Wyspa Spichrzów. Jednak w pewnym momencie pojawiła się potrzeba posiadania miejsca które wreszcie nie byłoby okradane, demolowane, podpalane i tak dalej. Galeria Wyspa była stosunkowo niewielką przestrzenią, a my chcieliśmy mieć przede wszystkim pracownię i zaplecze dla własnej twórczości. Dlatego nawiązaliśmy ze sobą współpracę. Nazywało się to Otwarte Atelier, chodziło więc o pracownię, a nie żadną galerię. Zresztą ten permanentny niedobór odpowiednich pracowni to zjawisko, które trwa do dziś. Artyści albo wynajmują na złych warunkach budynki w bardzo złym stanie, albo w ogóle nic nie dostają, albo miasto oferuje im zalaną, spleśniałą suterynę. Uznaliśmy, że razem możemy więcej. Spotkaliśmy się z Totarzem – oni robili głównie akcje, koncerty i wydarzenia, poza tym raczej pisali, ale Zbigniew Sajnog solidarnie nas wspierał. Międzymiastówka Anarchistyczna również. Byli też młodszy koledzy, na czele z Markiem Rogulskim, który z Andrzejem Awziejem i Joanną Kabałą założył Galerię C-14~~~. Fundację powołaliśmy właściwie w jednym celu – samoorganizacji artystycznej. Dzięki temu mogliśmy powiedzieć: „zobaczcie, coś się dzieje, są nowe sytuacje społeczne, polityczne, dajcie

nam jakiś pusty, opuszczony budynek”... A takich w Gdańsku nie brakowało. I to zadziało. Pod uwagę była brana Mała Zbrojownia, koszary na ulicy Łąkowej i dawna łaźnia miejska przy Jaskółczej, którą ostatecznie przejęliśmy.

Funkcjonowało to zaledwie dwa lata. Co się stało?

Trochę pokłóciliśmy się z Rogulusem. W tym czasie blisko współpracowałem z Ryskiem Ziarkiewiczem, który wtedy był chyba najważniejszą postacią na scenie trójmiejskiej. Przyjaźniliśmy się, więc zaproponowałem mu, żeby łaźnia była offem PGS-u, żebyśmy się wzajemnie uzupełniali. Ironia losu polegała na tym, że Ryska, który był bardzo skupiony na Sopocie, to nie zainteresowało, natomiast bardzo zdenerwowało Rogulusa, który uznał to za zdradę idei niezależności i postanowił odejść z fundacji. Nie udało się go przekonać, że to bez sensu i że Rysiek jest naszym sojusznikiem, a nie „figurą instytucjonalną”. Potem powołaliśmy Fundację Wyspa Progress, bo chcieliśmy stworzyć nową strukturę, inną niż Galeria Wyspa. W skład zarządu weszli Piotrek Wyrzykowski, Jacek Niegoda i ja.

To naprawdę było takie proste? Rozwaliło się przez jednego Rogulusa? Interesuje mnie ten moment – najpierw następuje niezwykła synergia różnych

Teraz jest teraz widok wystawy cyfrowej Wyspy Spichrzów, Gdańsk 1988, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress



Chcieliśmy stworzyć CSW Łaźnia tak, jak robi się to w demokratycznym świecie. Chodziło o zreformowaną instytucjonalizację, opartą o trójwarstwową strukturę: organizacja pozarządowa, gmina i wojewoda. A zatem – niezależna organizacja, miasto i państwo. Taki model daje poczucie sprawstwa, jest sprawiedliwy, znacznie zmniejsza możliwość ręcznego sterownia.

środowisk, a raptem po kilkunastu miesiącach wszystko się sypie. Dlaczego?

To oczywiście było bardziej skomplikowane i wiązało się z naszym podejściem do definicji instytucji sztuki. Wyobraź sobie, że żyjesz w systemie totalitarnym i nagle pojawia się coś, co nazywa się wolnym systemem demokratycznym. Zaczynasz wtedy rozpoznawać związane z nim modele aktywności. Jednym z nich było tworzenie organizacji pozarządowych, struktur, które stają się dla władz miejskich i samorządów partnerami. Pytanie brzmiało: czy chcemy stać się aktywnymi graczami-podmiotami, czy nie? Oczywiście uznaliśmy, że chcemy. Jakie mieliśmy możliwości działania? Mogliśmy założyć firmę, przejąć PGS, założyć coś swojego – idąc za znanym zawołaniem: „nie palcie komitetów, zakładajcie własne”. A więc i my postanowiliśmy nie palić, lecz założyć swój – to był ten trop. Próbowaliśmy skonstruować adekwatną do ówczesnej rzeczywistości platformę. Zależało nam na uzyskaniu pewnej sprawczości. Jednak wszystko weryfikuje się w praktyce. Dopóki jest sam plan, jest ładnie, ale jak się okazuje, że trzeba wykonywać masę czynności poza robieniem sztuki, na przykład wstać o szóstej rano i wpuścić ekipę budowlaną, posprzątać, włożyć drelich i robić porządkę – to wtedy zaczynają się schody. I życie zaczyna weryfikować wielkie plany. Pojawia się materialność, codzienność, krzątaństwo.

Łaźnia to późne dziecko Otwartego Atelier. Dlatego nie mogę się zgodzić ze stwierdzeniem, że to Aneta Szyłak odegrała decydującą rolę w powołaniu CSW – ona została wydelegowana do pewnych funkcji przez fundację. Początkowo nawet nie miała być dyrektorką, dopiero potem stwierdziliśmy, że ma to sens.

Te wszystkie aspekty, które są na marginesie, w półcieniu, w szarej strefie aktywności artystycznej, a które – jak się okazuje – są kwintesencją działalności organizacyjnej. I cóż – okazało się, że nie wszyscy potrafili temu sprostać. Wielu moich sympatycznych kolegów było megalomanami, mitomanami i po prostu ludźmi, którzy lubili przyjść na wernisaż i się najarać, ale na pewno nie chodzić w drelichu i pracować od rana. Ten konflikt po prostu musiał zaistnieć, bo ja traktowałem tę sprawę bardzo poważnie, tak jak to robię do dzisiaj. Mieliśmy statut, określiliśmy warunki brzegowe, a ja trzymam się takich ustaleń literalnie. W statucie zaś stało, że możemy współpracować z galeriami w Polsce, na świecie, wszędzie – jedną z tych galerii był PGS. Tymczasem Rogulus twierdził, że nie możemy pracować z Ziarkiewiczem, bo miał z nim jakąś kose i to mu nie pasowało. Nie dało mu się racjonalnie wytłumaczyć, że to jest nasz wspólny interes. Wbrew pozorom nie byliśmy wtedy tacy mocni – to był 1992 rok.

A ty? Miałbyś sobie coś do zarzucenia, skoro mowa o silnych osobowościach? Nie dociskałeś za bardzo?

Nie wiem, być może tak. W każdej grupie dochodzi do konfliktów, każdy preferuje pewien styl pracy i ja to rozumiem. Mój radykalizm może być trudny do zaakceptowania. Nawet się już nie dziwię, że tak było. Zastanawiam się, czy mogło być inaczej. Czy mogliśmy wtedy wybrać jakąś inną formułę i czy ona by się powiodła. Nie wiem. Wiem za to, że zawsze mówię to, co myślę, wyraźnie artykułuję swoje poglądy i jak na coś się umawiam, to staram się dotrzymać słowa. Może to jest za sztywne. Może za dosłownie to traktuję. Trzeba czasami machnąć ręką, w ogóle się nie przejmować – niech to sobie płynie. I może powinienem częściej tak robić. Ale wtedy pojawia się taki zarzut, jaki postawiła Aneta [Szyłak] w waszej rozmowie – że jesteśmy nieogarnięci, nieprofesjonalni i że dopiero ona nam to wszystko ogarnęła.

A więc pojawia się Aneta. Kim była wtedy w środowisku Wyspy? Jak ty to widzisz?

Wtedy, w 1992 roku, w naszym środowisku jeszcze jej nie było. Prawda jest taka, że dwa lata kręciła się wokół Wyspy, jak sama mi to potem powiedziała – obserwowała nas. Ale nie wiedziała, jak do nas podejść. Nikt z Wyspy o nią nie zabiegał. Aneta widziała, że robimy interesujące rzeczy – i nic dziwnego, bo wówczas nie było w Trójmieście nic ciekawszego. Więc siłą rzeczy przyciągnęła ją do nas.

I pomogła wam ogarniać.

Po rozpadzie Otwartego Atelier cały ciężar likwidacji spadł na mnie, wszystkie kwestie organizacyjne. Aneta zaczęła mi w tym pomagać. Ale to zupełnie co innego niż wizja nieogarniętych koleś, których wybawia z opresji rzutka menedżerka. Chyba za bardzo uzależniliśmy się od osób, które obiecywały nam rodzaj intelektualnej nadbudowy, interpretacji tego, co robimy. A my byliśmy „robotnikami sztuki”, żeby użyć tego może już zużytego pojęcia. Byliśmy w *action directe*. I bardzo nam się podobało, że Aneta Szyłak czy Agnieszka Wołodźko pisze jakiś tekst, komentuje nasze projekty. Wiesz, kiedy pracujesz cały dzień fizycznie, zasuwasz, robisz rzeźbę, potem odwalasz gruz, to nie bardzo masz czas i siłę jeszcze potem usiąść i coś napisać.

Nie rozumiem, co w tym złego.

Nic. Tylko Aneta przedstawia to teraz mniej więcej tak: „Ja was stworzyłam, sformatowałam całe zjawisko, nadałam mu kształt”. Nie mogę sobie wyobrazić nic bardziej aroganckiego. Bo nie byłoby o czym pisać, gdybyśmy nie wytworzyli

przedmiotu tego opisu – po prostu. Szyłak nadal pisałaby o malarstwie i martwych naturach Macieja Świeszewskiego, z którym wtedy intensywnie współpracowała, Kiejstuta Bereźnickiego, Władysława Jackiewicza i innych profesorów z akademii. O to mi chodzi. O pomniejszanie i zniekształcanie wkładu innych osób. Tymczasem to była praca zespołowa: Piotrek Wyrzykowski robił filmy z naszych projektów, Jarek Bartołowicz świetną dokumentację fotograficzną, Aneta pisała teksty, ja wymyślałam koncepcje wystaw, tytuły i obszary, w których działamy, próbowałam to zorganizować. Kilka lat intensywnie wyciągałam łaźnię z ruiny, a teraz słyszę, że ktoś, kto pojawiał się tam raz na pół roku, zrobił tyle samo, co my przez cztery czy pięć lat. Wiedza na ten temat jest znikoma, bo teraz nie można już tego wyskalować, za to można generować dowolne narracje na temat przeszłości.

Mówisz o odgruzowywaniu dawnej łaźni, o tej całej prozaicznej pracy. Aneta zarzuca ci, że całe dorosłe życie pracujesz na etacie na uczelni, a od innych

wymagasz pełnej dyspozycyjności i ofiarności. To jest oczywiście zarzut do pewnego stopnia ahistoryczny, bo wtedy nikt nie myślał o działalności w trzecim sektorze jako o pracy, za którą należy się wynagrodzenie, ale może coś jest na rzeczy? Może również dlatego ci ludzie się wykruszyli?

Tak, to jest ahistoryczne. Pamiętaj, że to nie zaczęło się w 1992 roku, tylko wcześniej, na Wyspie Spichrzów. Przecież nie byłoby tych wszystkich instalacji i obiektów, gdybyśmy sami ich nie finansowali. Nikt nam tego ani nie dawał, ani nie sponsorował. Wtedy wszystko się „załatwiało”. Ale to była drugorzędna kwestia, po prostu chcieliśmy coś zrobić i to robiliśmy. Chęć działania i potrzeba realizacji była silniejsza niż stawianie warunków, że zrobię coś za coś, że dostanę to lub tamto. Oczywiście widzę różnicę między latami 80. a 90., jednak ona nie była wcale wielka, na pewno nie na początku dekady. Mówisz, że miałem uczelnię, ale ja tam pracowałem latami na marginalnych stanowiskach, miałem swoje obowiązki, problemy i byłem outsiderem. Próbowano mnie z akademii wyrzucić

Zburzenie Modelarni, Gdańsk, 26 czerwca 2012, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress



BOJĘ SIĘ SŁOWA „PROFESJONALIZM”



Re-act.feminizm#2, performatywne archiwum, Instytut Sztuki Wyspa Gdańsk, 2012, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress

Przy okazji *Dróg do wolności* chcieliśmy pokazać, że przemianom politycznym lat 80. towarzyszyły zjawiska w obrębie sztuki. Gdańskie środowiska opozycyjne zareagowały niezwykłym oburzeniem i złością. Usłyszeliśmy od nich, że artyści nie będą robić karier na plecach bohaterów Solidarności. Cały projekt wylądował w koszu i do tej pory nie został zrealizowany.

za poglądy i sztukę krytyczną. Po 12 latach wyrzucono mnie z Galerii Wyspa z powodu wystawy Doroty Nieznalskiej. Nikt nie stał mi na akademii czerwonego dywanika, to była wieczna walka, mój doktorat przepadł w pierwszym głosowaniu, został przyblokowany. To, że stworzyłem kierunek intermedia na Wydziale Rzeźby, że prowadzę projekty dotyczące krytycznych praktyk sztuki współczesnej czy *science artu*, to było i jest wykonywanie ciężkiej, oddolnej roboty rozciągniętej na lata. Ja nie odbębniam pensum. Wyspa zachodziła na program uczelni, bo chciałem od razu stawiać moich studentów przed wyzwaniem, które niesie rzeczywistość sztuki tu i teraz, a których program uczelni nie uwzględniał. W Galerii Wyspa działała intermedialna ekipa, tam swoje pierwsze prace pokazywali Jacek Niegoda, Piotrek Wyrzykowski czy Robert Rumas. Później przyszły Dorota Nieznalska, Angelika Fojtuch, Ania Kalwajtys i inni. Mieliśmy pełną autonomię, jednak co dwa lata chcieli nas zamykać. Zdobywanie niemal wszystkich środków na prowadzenie galerii było na naszej głowie. Nie płaciliśmy za lokal, dostawaliśmy 200 złotych na rachunki telefoniczne – i to było wszystko. I w końcu, po *Pasji Nieznalskiej* w 2002 roku, rektor Krechowicz nas wyrzucił.

I ostatnia kwestia: praca na akademii wcale nie była wtedy dobrze płatna, to były skromne pieniądze, które po prostu pozwalały na funkcjonowanie. Więc po godzinach pracowałem jako wolontariusz, jak wszyscy, za darmo.

Równocześnie starałeś się, żeby Fundacja Wyspa Progress stała się współorganizatorem CSW Łaźnia, które ostatecznie udało się powołać w 1998 roku. O co chodziło?

Chcieliśmy działać tak, jak robi się to w demokratycznym świecie. Chodziło o zreformowaną instytucjonalizację, opartą o trójwarstwową strukturę: organizacja pozarządowa, gmina i wojewoda. A zatem – niezależna organizacja, miasto i państwo. Taki model daje poczucie sprawstwa, jest sprawiedliwy, znacznie zmniejsza możliwość ręcznego sterownia.

Ale?

Ale jesteśmy w Gdańsku. Środowisko liberałów bez dyskusji wycięło z tej trójki NGO, czyli Fundację Wyspa Progress. W rezultacie CSW Łaźnia powstało jako instytucja kierowana przez gminę i wojewodę.

Według Anety realna stawka była taka: chodziło o profesjonalizację pewnej efemerydy, wpięcie jej w struktury miejskie. Natomiast z twojej wypowiedzi wynika, że koncesja na rzecz miasta i wojewody była problematyczna. Dlaczego taka formuła miałaby być zła?

Jest zła, jestem o tym przekonany również dzisiaj. Boję się słowa „profesjonalizacja”. Niemniej uważam, że to, co robiliśmy, było bardzo profesjonalne. Było peryferyjne, ale peryferyjność nie zakłada braku profesjonalizmu. W naszym gronie wykłuł się pomysł, by CSW Łaźnia stało się instytucją mogącą w wymiarze programowym konkurować z wizją scentralizowanej sztuki, jaką wówczas symbolizował Zamek Ujazdowski. Chcieliśmy stworzyć wyraziste narzędzie, które artykułowałoby tę peryferyjność, ale na równoprawnych, partnerskich zasadach. Najkrócej mówiąc – taki był cel. Ale można było go zrealizować jedynie z udziałem komponentu pozarządowego, to znaczy środowiskowego, niezależnego. NOMUS, podobnie jak wtedy Łaźnia, nie ma tego komponentu, ponieważ liberalna polityka kulturalna w Gdańsku jest skażona arogancją wobec oddolnych inicjatyw i organizacji. Tak było w 1998 i tak jest w 2022 roku. Miasto nie ma do zaoferowania nic poza sloganami. Możemy sobie wyobrazić, jak wyglądałaby struktura i program instytucji, która powstałaby w oparciu o zachodnie standardy. Dobrym przykładem może być Kunst-Werke w Berlinie, które powstało mniej więcej w tym samym czasie co CSW Łaźnia. To całkowicie zmieniłoby sposób, w jaki program jest wdrażany, monitorowany, egzekwowany i realizowany. Tymczasem kiedy pozbywasz się założycieli, którzy przyszli z ideą, w istocie pozbywasz się rdzenia całego przedsięwzięcia. Tak było w naszym przypadku. Niedługo potem okazało się, że wojewoda nie wykazał zainteresowania instytucją, która w związku z tym przeszła pod zarząd jednoosobowy, czyli władzę prezydenta lub wiceprezydenta do spraw kultury. Ci ludzie tak naprawdę nie mieli pojęcia o sztuce. Łatwo przewidzieć losy miejsc, których funkcjonowanie zależy jedynie od widzimisię urzędników. Jeżeli w ich tworzeniu nie uczestniczą niezależne organizacje, to nie ma szans na w miarę demokratyczne, kompetentne kierowanie takimi instytucjami. I taki też był los Łaźni. Jeśli uwzględnimy zarówno błędy popełnione przez Anetę, która nieumiejętnie kierowała Centrum, jak i dość radykalny i kontrowersyjny program – dojdziemy do wniosku, że na efekty nie trzeba było długo czekać. A kiedy doszło do tego, że trzeba było zrobić ukłony w stronę prawicowych radnych – było po zabawie.

Jakie to były ukłony?

Prezydent Paweł Adamowicz na Radzie Miasta nie miał wotum zaufania i potrzebował głosów Zjednoczenia Chrześcijańsko-Narodowego, aby je zdobyć. ZChN chciał cenzurować program Łaźni; potem członkowie tej formacji przeszli do PO. Adam Landowski – wiceprezydent miasta do spraw polityki społecznej i kultury – nosił baldachim nad monstrancją w procesjach Bożego Ciała i to była jedyna umiejętność performatywna, jaką posiadał, więc trudno, żeby bronił programu Łaźni.

A może Paryż wart jest mszy? Czy tak radykalne postawienie sprawy było zasadne w sytuacji, w której po raz pierwszy od wielu lat pojawia się szansa na miejską instytucję sztuki współczesnej w Gdańsku? Galerie miejskie w innych miastach – Arsenal w Białymstoku, w Poznaniu, BWA w Zielonej Górze – też nie mają komponentu NGO-sowego.

Dlatego Monika Szewczyk ocenzurowała *Pasję* Doroty Nieznalskiej, a ja jej nie ocenzurowałem. To jest ta różnica. Wyobraź sobie teraz, ile projektów i prac nie pokazano z tego powodu.

Może, ale mnóstwo pokazano. Strukturalną cenzurę, którą sugerujesz, trudno ukryć. W zasadzie jest to niemożliwe.

Ja wolę ponieść klęskę niż firmować projekt kadłubowy. Wolę założyć sobie bardziej radykalne cele, a w razie ich niezrealizowania ponieść porażkę. W latach 90. należało podjąć wyzwanie i za wszelką cenę walczyć o trójczłonową strukturę CSW Łaźnia. Żeby było jasne – to jest ciągle niezrealizowany program. Po 24 latach, prawie ćwierćwieczu. Według mnie inercja wielu instytucji, zwłaszcza miejskich, jest przygnębiająca. I to nadal ma miejsce, również dzisiaj galerie są mało wyraziste i nie porywają się na trudne tematy, a to jest bardzo niedobre dla sztuki. Oczywiście, można mi zarzucać wiele, może naiwność, ale myślę, że miałem obowiązek proponować rozwiązania, na które pozwalało nam wówczas prawo. Chciałem stworzyć przestrzeń, w której bylibyśmy partnerami, a nie pariasami, którzy ciągle o coś proszą – a właściwie żebrzą. Chciałem wypracować silne narzędzia oddziaływania społecznego i spierać się za pomocą argumentów. Tymczasem zostałem przemocowo pozamiatany za pomocą narzędzi politycznych. Przed tymi narzędziami nie możesz się bronić, wystarczy niewielki błąd, żeby wymieciono cię do kąta.

Jak oceniasz dorobek Łaźni za dyrektury Anety Szyłak?

Nie będę wnikał w szczegóły programowe, bo każdy może je sobie prześledzić. Natomiast chcę bardzo wyraźnie podkreślić, że Łaźnia była dziełem kolektywnym. Łaźnia to jest późne dziecko Otwartego Atelier. Nasza grupa podejmowała decyzje wspólnie, chociaż każdy miał przydzielone zadania. Dlatego nie mogę zgodzić się z twierdzeniem, że to Aneta odegrała decydującą rolę w powołaniu CSW – ona została wydelegowana do pewnych zadań przez fundację. Początkowo nawet nie miała być dyrektorką, dopiero później stwierdziliśmy, że ma to sens. Nieprawdą jest też, że domagaliśmy się od niej jakichkolwiek funkcji – nikt nie upominał się o etaty i stołki. Działaliśmy, współpracowaliśmy, ale nic takiego nie miało miejsca. A nawet gdyby miało, to nie widzę niczego złego w tym, że ludzie, którzy stworzyli konkretne miejsce, partycypują w jego programie. Ale nie partycypowali. W każdym razie pierwszy rok współpracy z Anetą zakończył się tym, czym potem kończyły się wszystkie nasze relacje, czyli tupaniem nogą i mówieniem: „Ja jestem tu dyrektorem”. Na takie *dictum* zawsze odpowiadałem: „OK, oczywiście”, odwracałem się na pięcie i odchodziłem, bo wtedy istniała jeszcze Galeria Wyspa na Chlebnickiej, gdzie realizowałem swój program. Przy okazji warto też odbrzązować trochę kwestię zwolnienia Anety.

To znaczy? Zwolniono ją za wystawę *Kozyry*, pretekstem były jakieś zarzuty finansowe, z których potem ją oczyszczono.

Jasne. To był pretekst. Ale to Aneta dała im go na tacy. Ona zbyt często działała nonszalancko, zarówno pod względem ekonomicznym, jak i organizacyjnym. Gdyby trzymała dyscyplinę finansową, to pretekstu by nie było. Musieliby ją odsunąć za program, co miałyby swoją wymowę polityczną. Tymczasem ona dała im pretekst ekonomiczny. Niepotrzebnie. Przesunęła środki finansowe, a nie powinna tego robić.

Ale to było legalne. Nie złamała prawa.

Tak, ale zrobiła to bez akceptacji osób, od których dostawała pieniądze – czyli od miasta. Złamała dyscyplinę, dała pretekst do zwolnienia. Tylko i aż tyle. A poza tym to jej weszło w nawyk – to samo, tyle że już na większą skalę, robiła w Instytucie Sztuki Wyspa.

Do Instytutu zaraz przejdziemy. Jednak w międzyczasie, w 2000 roku, robicie *Drogi do wolności*. Pokazujesz tam *Bramy*, w twojej twórczości następuje wyraźny zwrot. Jak to wspominasz?

Organizatorem tego projektu była Łażnia, czyli Aneta i Bożena Czubak, a z drugiej strony Wyspa, a więc ja. Wystawę zleciło nam miasto, bo nie mogło znaleźć innego wykonawcy. Ponieważ temat był gorący politycznie – dwudziestolecie Sierpnia – nie było chętnych, żeby się wpackować na minę.

Przynajmniej tu jesteście z Anetą zgodni. Wchodzicie wtedy po raz pierwszy do stoczni, robicie wystawę w trzy miesiące.

Nikt nie chciał tego robić – ani Muzeum Historyczne, ani Muzeum Narodowe. Uważałem, że ta wystawa to szansa dla środowiska sztuki krytycznej. Bożena Czubak była niechętna, Aneta się wahała, ale w końcu to wzięła. Ja byłem od kwestii przestrzennych i projektowych – zbudowałem całą architekturę wystawy w Sali BHP i obiekty na zewnątrz. Wtedy nie tylko po raz pierwszy weszliśmy do stoczni, ale też po raz pierwszy zderzyliśmy się z całą elitą opozycyjnych, konserwatywno-liberalnych intelektualistów i ich horyzontem rozumienia sztuki, który okazał się niezwykle ograniczony. Zaczęły się naciski, żeby poszczególne projekty wyglądały tak, a nie inaczej, żeby sztuki było mniej, żeby była taka, a nie inna. Jednak główną osią sporu stało się wydawnictwo, którego publikację zaproponowaliśmy. Chcieliśmy pokazać, że zmiany w Polsce dotyczyły obszaru politycznego i kulturowego. Bożena Czubak, która była odpowiedzialna za redakcję, miała to już dość dobrze opracowane. To miała być dwutomowa publikacja. Jedna część pokazywała rozpoznany obszar – strajki, Wałęsę, okrągły stół, stocznice i tak dalej. Natomiast druga miała się skupić na kulturze niezależnej, czyli na undergroundowych działaniach artystów z całej Polski: Łodzi Kaliskiej, Gruppie, Kole Klipsa, Wyspie. Zależało nam, żeby pokazać, że przemianom politycznym towarzyszyły zjawiska w obrębie sztuki, która też miała w nie jakiś wkład.

Środowiska opozycyjne zareagowały niezwykle oburzeniem i złością. Usłyszeliśmy od nich, że artyści nie będą robić karier na plecach bohaterów Solidarności. Cały projekt wylądował w koszu i do tej pory nie został zrealizowany. Europejskie Centrum Solidarności konsekwentnie podtrzymuje tę linię – sztuka nie miała żadnych zasług, właściwie jej nie było, nas nie było! Całego undergroundu lat 80. i 90. nie było. Nie mieliśmy żadnego wpływu na polską rzeczywistość. Czyli tego pierwszego wymazania nie dokonał ani PiS, ani Kościół, ani skrajna prawica, ani neonaziści, tylko liberalna elita polityczna Gdańska. To był mój największy szok. Drugim szokiem była eliminacja robotników jako podmiotu przemian. Pamiętam moment, kiedy na bankiecie podczas otwarcia wystawy zobaczyłem stoczniowców, którzy ironicznie przyglądali się nam zza płotu... *Drogi do wolności* to był projekt elitarny, oparty na wyższościowym podejściu liberalnych intelektualistów. Ostatecznie wystawa też została przekonstruowana, bo nie podobała im się otwarta formuła, którą zaproponowałem.

Na czym polegała ta formuła? I w jaki sposób została przekonstruowana?

Na tym, że nie chciałem mówić ludziom, co mają myśleć. Mieli obejrzeć wystawę i sami ją zinterpretować. Ten pomysł wywalono do kosza, wystawa została opowiedziana poprzez bardzo wyrazistą, ukierunkowaną narrację polityczną. Poupychano mnóstwo zbędnych elementów wizualnych i opisowych, zabrakło za to przestrzeni do refleksji i oddechu. A na końcu wywalono też sztukę – *Hotel Victoria* grupy CUKT. Ponoć nie było to do niczego potrzebne. Wystawa *Drogi do wolności* miała być prototypem wystawy stałej w ECS-ie, a nie ma po niej śladu.

Czyli nie było warto?

Wykonaliśmy przy *Drogach do wolności* morderczą pracę. To było niezwykle trudne zadanie – budowanie obiektów w stoczni, remont Sali BHP, współpraca z historykami, pozyskiwanie prac, zdobycie sprzętu komputerowego, budowa drogi, zburzenie zrujnowanego szpitala... To jest praca na trzy miesiące?! To było niewykonalne. A my to zrobiliśmy. Tyle że na koniec zdaliśmy sobie sprawę, że bierzemy udział w projekcie, który jest czymś innym, niż zakładaliśmy. W reakcji na to doświadczenie zrobiłem *Subiektywną linię autobusową*, w której to robotnicy opowiadali historię stoczni. Jednak liberalne elity się nie uczą. Skutkiem pomijania robotników jest dzisiejsza populistyczna siła PiS-u i nierozliczone koszty transformacji.

To wtedy zacząłeś się interesować transformacją rozumianą już nie tylko jako solidarnościowy mit, ale też twarde przemiany ekonomiczne?

Tak. Nagle stanąłem w środku struktury symbolicznej, ale i materialnej, postindustrialnej – i zdałem sobie sprawę, że jestem do tego nieprzygotowany. Gdyby nie *Drogi do wolności*, być może zajmowałbym się dzisiaj czymś innym. Dzięki niej zdałem sobie jednak sprawę, że w stoczni zbiegają się kluczowe wątki. Po pierwsze mit Solidarności, struktury pamięci i kwestia zarządzania tą pamięcią, prawa do niej. Po drugie – stocznia to też niezwykle substancją urbanistyczno-architektoniczna w centrum miasta. A z tym wiążą się zagadnienia rewitalizacji, gentryfikacji,

Instytut Sztuki Wyspa nie był oczywiście autorskim projektem Anety Szyłak, tak jak i żaden inny projekt. Pracowaliśmy nad nimi wspólnie, razem też opracowywaliśmy koncepcję Instytutu. W każdym moim CV, jakie znajdziesz, zawsze piszę „my” – Aneta i ja. Nigdy nie powiedziałbym, że wymyśliłem Instytut w pojedynkę.



Grzegorz Klaman, *Big Man*, pracownia plenerowa PWSSP, cypel Wyspy Spichrzów, Gdańsk, 1987, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress

prywatnego kapitału, a przede wszystkim niesłuchanej wprost ignorancji i zaniechań władz miasta wobec tych wyzwań. *Subiektywna linia autobusowa*, a potem *Warsztat pracy Lecha Wałęsy* były próbami odwrócenia perspektywy. Próbowałem spojrzeć na Wałęsę jak na człowieka, który nie był jeszcze prezydentem, nie był wielkim Lechem, tylko siedział sobie w warsztacie, pracował i coś tam knuł. Jaki on wtedy był? Chodziło mi o spojrzenie na rzeczywistość oczami ludzi, którzy spędzili w stoczni 40 lat, o ich upodmiotowienie. Tam się kryją niesamowite historie. Na przykład historia grupy Dym, która była samozwańczym, zbrojnym ramieniem Solidarności. To byli ludzie, którzy palili opony, walczyli z zomowcami. Robili zadymy i może stąd wzięła się nazwa grupy. Jeden z jej członków, Zbyszek „Stefan” Stefański, legendarna postać, przyszedł na wystawę i tak się poznaliśmy. Stefan lubił walki na ulicach, bezpośrednie starcie. On jest dla mnie figurą permanentnego buntu, ze wszystkimi jego konsekwencjami: ryzykiem wykluczenia, marginalizacji, biedy, porzucenia przez wszystkich – bo jest zbyt szalony, zbyt radykalny i do niczego nie chce się doposażać. Jest odpadem transformacji. Na temat ludzi takich jako on powstał projekt *Solidność*. To były wideorozmowy

z prawicowymi i niszowymi radykałami, które dotyczyły ich poglądów, pretensji do transformacji i tego, na czym polega ich wykluczenie. Okazuje się, że z nimi wszystkimi da się rozmawiać, ale po prostu nikt ich nie słucha, bo zostali błyskawicznie wycięci – jako oszołomy. Liberalna elita w bardzo bezwzględny sposób eliminowała każde odstępstwo od normy – jak nie jesteście nasz, to wypad. Wyspę spotkało to po aferze z Łażnią. Pomimo tego, że Aneta odcinała się od Wyspy. Po wyrzuceniu jej z Łażni w 2001 roku miasto nadal kojarzyło ten projekt z nami i przez następne sześć lat udawało, że Fundacja Wyspa Progress nie istnieje, nie dostaliśmy wtedy od miasta ani złotówki. Zasadniczo sztuka krytyczna nie była czymś, co liberalne elity chciałyby wprowadzić jako istotny element kultury, uznać za wartościowe czy choćby interesujące. Dlatego ECS nigdy nie wszedł w żadną relację z Wyspą, nie powstał żaden wspólny projekt. Przy czym trzeba pamiętać, że po *Drogach do wolności* taka współpraca wydawała się naturalna. Pracowaliśmy przecież z tymi samymi tematami: pamięcią, historią, mitami Solidarności. ECS nie zainteresował się jednak ani *Subiektywną linią autobusową*, ani *Warszatem pracy Lecha Wałęsy*. Nawet to, że wersję *Warsztatu* zrealizowałem w Sztokholmie



Grzegorz Klamon, Izba pamięci Lecha Wałęsy, widok wystawy Straznicy dźwięku Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, 2005, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress

Opozycja „profesjonalista” i „amator” – to jest dopiero amatorszczyzna! Doskonale wiemy, że taki podział jest fikcją. Ja w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że ta „realna zmiana w zarządzaniu” to jest po prostu format zarządzania odgórnego. Ja tego nie akceptuję, bo to jest powielanie modelu hierarchicznego.

na zaproszenie Muzeum Noblowskiego, nie miało żadnego znaczenia. Fasada ECS-u jest symboliczna – jak pancernik odcina się od lokalnego kontekstu. ECS wciąż przetwarza wsobne narracje dość zamkniętej, elitarnej grupy. Próbuje wprawić w ruch coś, co już dawno znieruchomiło.

Po wyrzuceniu was z Łażni zostajecie w stoczni na dłużej. Jak to wyglądało?

Przy realizacji *Dróg do wolności* poznałem deweloperów i znalazłem interesujące miejscówki. Stocznia okazała się jedynym miejscem w mieście, gdzie można było szukać jakiegos oparcia lokalowego dla naszych działań. I tak w 2002 roku powstała Modelarnia, która była odświeżoną formułą Otwartego Atelier – też miała być przede wszystkim pracownią i też powstała w wyniku kooperacji artystów. Modelarnia była finansowana w stu procentach z prywatnych pieniędzy, naszych i sponsorów, podobnie jak Instytut Sztuki Wyspa w pierwszych sześciu latach swojego istnienia. To były projekty kompletnie niezależne od jakichkolwiek publicznych pieniędzy czy grantów.

Pomówmy o gentryfikacji. Aneta twierdzi, że wiedzieliście, w co wchodzić, znaleźliście przykłady zachodnie i mieliście pełną świadomość, że na końcu tej drogi jest gentryfikacja.

Mogę mówić za siebie. Ja nie wiedziałem, a przynajmniej nie do końca. Myśmy się tego po prostu uczyli na bieżąco, na żywym organizmie. Z czasem stało się to jasne, ale na początku jasne nie było. Bardzo nie lubię oceniania przeszłości z perspektywy tu i teraz. Aneta chyba zbyt często stosuje ten chwyt, ale to, co mówi, nie jest prawdą. Trudno przewidzieć skutki praktyk, które dopiero zaczynasz – wkraczasz w obszar, który chcesz zrozumieć, ale nie wiesz z góry, jak rozwinie się sytuacja. Aneta też tego nie wiedziała. Ale niewiedza wzmaga sensorykę. Dlatego stosowaliśmy strategie trawersujące, raczej powikłane i meandrujące, a każdym razie przeciwstawiające się jednoznacznym opozycjom projektowanym przez dwa wrogie obozy.

Czym zatem w kontekście gentryfikacji była Modelarnia?

Niezdefiniowanym organizmem-platformą. To był kolektyw bez przyszłości, ponieważ dostaliśmy ten budynek na dziesięć lat i w niego zbyt mało inwestowaliśmy. Były tam pracownie, magazyny, nielegalny bar, później zamieszkał tam ludzie. Wystawialiśmy tam również prace. Najkrócej mówiąc, to była platforma działań performatywnych, akcji,

spotkań, dyskusji. To było niesamowicie odświeżające! Nie było żadnego dyrektora. Jako szef fundacji byłem za Modelarnią formalnie odpowiedzialny, ale działaliśmy kolektywnie.

Jednak nie zeszkotowaliście tego budynku. Wynajmowaliście go?

Płaciliśmy za niego niewielki czynsz spółce Synergia 99. Czyli kultura zrzuty.

Czym zajmowała się ta spółka? Deweloperką?

Nie, to była spółka, która operowała gruntami. Deweloperzy budują. Synergia traktowała grunt jako długofalową inwestycję. Jej przychylność trwała znacznie dłużej niż przychylność typowego dewelopera – żaden deweloper nie czeka dekadę na rozpoczęcie budowy.

Czyli takie firmy skupują grunty i czekają, aż wzrosnie ich wartość?

Tak. Ale przede wszystkim obniżają wartość substancji historycznej, czyli pozwalają jej niszczyć i się degradować. Niejednokrotnie interweniowaliśmy, żeby ratować poszczególne obiekty, dźwigi, pochylnie – były protesty i akcje artystów. Wielka w tym zasługa Michała Szlagi. To przecież my zwróciliśmy uwagę opinii publicznej na to, czym jest Stocznia Gdańska, co się tam dzieje, kto o czym decyduje, dlaczego ktoś coś burzy i dlaczego miasto się tym kompletnie nie interesuje. Staraliśmy się wywierać presję i budować płaszczyzną debatę, zapraszaliśmy wszystkie strony: miasto, deweloperów, media, architektów. Zrobiliśmy, co było możliwe, żeby powstrzymać prywatyzację i gentryfikację stoczni. Bez współpracy samorządu to nie miało jednak prawa się udać. I się nie udało. Dziś tereny postoczniowe to głównie powstające osiedle mieszkaniowe, przypadkowo zaprojektowane, oderwane od charakteru budynków przemysłowych i brutalnie przecięte szosą dewastującą strukturę tych terenów. Co gorsza, ta anachroniczna koncepcja dzielnicy poprzemysłowej jest nadal bezkrytycznie realizowana.

Jednak po coś byliście potrzebni tym spółkom.

Pewnie tak. Zauważ jednak, że deweloperzy powołali i wspierali raczej Kolonię Artystów, chociaż i ją w końcu wywalili ze stoczni. Teraz wspierają B90 i WL4, ponieważ tam nie ma projektów politycznych. To miejsca, w których panuje tak zwana artystyczna atmosfera. A deweloperzy to bardzo lubią. To przyciąga turystów, piwiarnie, eventy muzyczne. Przecież nie przypadkiem główną atrakcją na terenie stoczni jest teraz klub B90. A wokół niego puby, piwiarnie i wszelkie tego

rodzaju aktywności – popkultura, muzyka, no i, a jakże, sztuka. Deweloperom jest to na rękę. Wspierają te przedsięwzięcia, bo uczestniczą w nich klienci, którzy mogą kupić ich apartamenty i zintegrować się z tym miejscem również w przyszłości. Wszystkie projekty, które to problematyzują, a nasze projekty to robiły, nie były mile widziane.

Czyli deweloperzy mieli nadzieję, że będzie fajnie, a okazało się, że jest nefajnie?

I to całkiem szybko. W pewnym momencie stwierdzili, że my się do tego nie nadajemy. Modelarnia miała dość radykalny program – zrobiliśmy choćby debatę w obronie Doroty Nieznalskiej, dotyczącą jej procesu o wolność wypowiedzi artystycznej. To tylko jeden z wielu przykładów.

Jeżeli koszt festiwalu Alternativa wynosił milion złotych, to honoraria stanowiły jedną czwartą. To były ogromne koszty, ten festiwal utrzymywał masę ludzi. Staraliśmy się, żeby warunki były maksymalnie pozytywne. Oczywiście każdy może to oceniać po swojemu, ale myślę, że robiliśmy wszystko, żeby to było sprawiedliwe.

Gdzie w tym wszystkim jest miasto?

Dobre pytanie. Nigdzie. Miasto robiło tylko tyle, ile zostało na nim wymuszone, ale nigdy więcej – raczej mniej. Zostawili wybrane dźwigi – po protestach artystów. Trudno mówić o jakimś szczególnym zaangażowaniu miasta w sprawę dobra publicznego. Można zresztą wybrać się do stoczni i samemu to ocenić.

Miasto opowiedziało się po stronie deweloperów, a nie kultury?

Finalnie – absolutnie tak. *Warsztat pracy Lecha Wałęsy* otwierał w 2010 roku Adamowicz, ale to był okres, kiedy stocznia stała się po prostu popularna, a nasz prezydent bardzo lubił popularne projekty. Próbowaliśmy negocjować naszą pozycję, ale ze strony miasta rozmowa z nami była grą pozorów. Proponowaliśmy ambitne projekty artystyczne, dotyczące rewitalizacji, symboliki Solidarności, historii i pamięci. Zainteresowanie miasta sztuką najlepiej oddaje los zdewastowanych *Bram* stojących obok ECS-u. Kiedy Szwedzi zaprosili mnie do zrobienia projektu o Solidarności, o Wałęsie w Muzeum Noblowskim, usłyszałem, że wywozę dobra narodowe. Chodziło o stary warsztat stoczniowy, przy którym pracował Wałęsa. Tyle że wcześniej taki sam warsztat – i inne – zostały pocięte i zezłomowane, jak wiele innych cennych obiektów w stoczni. Miasto i deweloper obiecywali chronić miejsce, gdzie znajdował się warsztat Wałęsy, jednak po kilku latach miasto jednostronnie rozwiązało umowę na jego opiekę i finansowanie, deweloperowi też na tym nie zależy, ECS milczy – ot, taka to troska. Dzięki mnie

przynajmniej ten jeden egzemplarz jest w kolekcji stałej Muzeum Noblowskiego w Sztokholmie.

W tych realiach powstaje Instytut Sztuki Wyspa. Dlaczego właściwie go powołaliście?

Codziennie przechodziłem obok budynku dawnych warsztatów Zasadniczej Szkoły Budowy Okrętów, który stał obok Modelarni, zdewastowany i pusty. Patrzyłem na niego i myślałem, że dalibyśmy radę – to był budynek mniej więcej wielkości Łaźni. Zadeklarowałem Synergii, że docelowo fundacja chce tę nieruchomość kupić i przeznaczyć na Instytut Sztuki, który byłby trwale wpisany w funkcję dzielnicy. Z tego względu działka, na której się znajdował, została wydzielona i pomniejszona – to był dobry gest ze strony właściciela.

Janusz Lipiński, szef Synergii, sprzyjał tej koncepcji. Jeździł do Nowego Jorku, widział artystyczne Soho i powiedział, że możemy kupić ten budynek. Orientacyjna cena miała wynosić milion dwieście tysięcy złotych. Przez czternaście lat działania ISW mniej więcej tyle w niego włożyliśmy. Ja z własnej kieszeni około sto pięćdziesiąt tysięcy, ale to nieistotne. Angażowaliśmy się w to wszyscy: robiliśmy remonty, malowaliśmy ściany, zakładaliśmy instalacje. Na początku budynek był kompletnie wybebeszony i nic niewart. Zakładaliśmy, że Instytut umocni się na tyle jako miejsce sztuki, jako niezbywalny element stoczni, że zagwarantuje nam odpowiednią pozycję do ewentualnych negocjacji z miastem w sprawie wspólnego działania.

Zacytuję ci fragment wypowiedzi Anety Szyłak z naszej rozmowy: „Instytut był moim autorskim projektem. To ja robiłam program, zdobywałam pieniądze, realizowałam granty, dawałam twarz. To ja w końcu nie przyjąłam stanowisk za granicą [...]”. To między innymi ten fragment zaznaczyłeś flamastrem.

Instytut nie był oczywiście autorskim projektem Anety, tak jak i żaden inny projekt. Pracowaliśmy nad nimi wspólnie, razem też opracowywaliśmy koncepcję Instytutu. W każdym moim CV, jakie znajdziesz, zawsze piszę „my” – Aneta i ja. Nigdy nie powiedziałbym, że wymyśliłem Instytut w pojedynkę. Aneta dowiedziała się o budynku, kiedy ja zdążyłem już ustalić, że można do niego wejść. W tej fazie to raczej ja mogłem powiedzieć, że to mój pomysł. Ale bardzo nie lubię takiego gadania, bo jeżeli robię coś z kimś, to dla mnie to jest „my” – i wolę pozostać

przy tej wersji. Jednak w pierwszej fazie Anety po prostu nie było w Gdańsku. Pojechała do Nowego Jorku budować swoją karierę. Ona niczego tam nie porzuciła – jak twierdzi – bo nie miała niczego zagwarantowanego. Już widzę, jak rzuca PS1 dla stoczni. Prawda jest taka, że w Nowym Jorku nie miała niczego konkretnego, a ja z ekipą w międzyczasie rozkręciłem Modelarnię i dogadałem się z Synergią w kwestii przejęcia budynku 145B. Aneta po raz kolejny przyjechała na prawie gotowy projekt. Za Instytutem Sztuki Wyspa stały w pierwszym rzędzie działania praktyczne, lata naszej aktywności w wielu miejscach: na Wyspie Spichrzów, w Barakach, Galerii Wyspa, dawnej łaźni czy Modelarni. Dopiero potem pojawił się projekt, który nabrał konkretnego kształtu, został spisany po wielu długich dyskusjach. A że to Aneta go spisała... cóż, taki mieliśmy podział pracy

Liczyłem na to, że Aneta Szyłak nie będzie niszczyć dorobku Wyspy, ale się przeliczyłem, bo dla niej to było być albo nie być. Skutecznie odegrała rolę skrzywdzonej kobiety. Wiesz, jak dowiedziałem się, że klamka zapadła? Przyjechała do nas Telewizja Gdańsk i poinformowała, że właśnie na dachu ECS-u ogłoszono, że w Wyspie powstaje muzeum.

w fundacji. Ona pisała, a ja zajmowałem się aspektami technicznymi, pracą fizyczną i całą tak zwaną materialnością naszych przedsięwzięć w Wyspie.

Aneta miała chyba jednak merytoryczny wkład w program Instytutu.

Miała, oczywiście, że tak. Ale nie da się tego wkładu rozdzielić. Część tych rzeczy jest jej, część jest moja, część jest wynikiem naszej współpracy. Nie jestem kimś, kto dzieli włos na czworo. Razem układaliśmy koncept tego miejsca. Instytut Sztuki Wyspa nie był projektem jednej osoby.

Jaki to był koncept?

To nie miała być typowa galeria ani centrum sztuki. Mieliśmy się zajmować badaniami, refleksją nad historią, pamięcią, dziedzictwem postindustrialnym i kwestiami związanymi z tożsamością. Do tego program rezydencyjny, który rzeczywiście zaistniał w jakiejś niewielkiej formie. Już w 2002 roku zaczęliśmy dostrzegać procesy gentryfikacyjne w stoczni, ich logikę. Dlatego zrobiliśmy z Agnieszką Wołodźko i Jayem Kohem projekt *City Transformers*. Przyjechali do nas artyści i aktywiści z Singapuru, Austrii, Niemiec; widzieliśmy, jak Singapur w ciągu kilku lat zmienił się z doków – zrujnowanych jak Stocznia Gdańska – w *city* typu Manhattan. W Azji te przemiany zachodzą nieprawdopodobnie szybko. Mieliśmy wrażenie, że widzimy w przyspieszeniu to, co może wydarzyć się w Gdańsku. Ta wiedza była przydatna także przy konstruowaniu programu ISW. *City Transformers* był pierwszym projektem strukturyzującym zagadnienia przekształceń terenów postindustrialnych,

odbyła się też wtedy międzynarodowa konferencja „Sztuka zaangażowana i architektura miasta”, która wytyczyła nowe, istotne wektory naszego działania w stoczni. Chcę to powiedzieć z całą odpowiedzialnością: staraliśmy się robić wszystko, żeby uratować stocznię. Jednak byliśmy – ja byłem – naiwni. Byłem przekonany, że prywatyzacja stoczni wynika z niewiedzy ratusza, z bałaganu, a nie ze złej woli czy z określonej strategii. Dziś już wiemy, że było to zamierzone działanie.

Które wynikało po prostu z interesu.

Oczywiście. Ten interes był robiony od początku. To jest przekleństwo lat 90. – dziwne interesy, zaniedbania, nieliczenie się z dobrem wspólnym. Czy miasto zadbało o publiczny interes, skoro pozwoliło prywatnej spółce wykupić *waterfront* za śmieszne

pieniądze? Jak miasto mogło sobie na coś takiego pozwolić?! To niewyobrażalny błąd. A jednak go popełniono. Doskonale pamiętam, jak latami Adamowicz na słowo „stocznia” odwracał się plecami. Gdy pytaliśmy, co ze stocznia, słyszeliśmy, że to nie sprawa miasta, bo stocznia jest w rękach prywatnej spółki. Cały czas udawali, że nie ma problemu. Teraz został powtórzony ten sam schemat – pani prezydent powołała radę interesariuszy, taką samą, którą kilka lat temu powołał poprzedni prezydent, z takimi samymi deweloperami w składzie i w tym samym celu. Będzie budowana druga nitka ulicy Popiełuszki. Fatalny gest przecięcia stoczni na pół zostanie powtórzony.

A Wyspa?

Wyspa po wielu sukcesach coraz bardziej pograżała się w niemożności. Była samowystarczalna, ale nie miała budynku na własność. Miasto nie pomagało nam finansowo, deweloperzy uznawali nas za wrogów.

Jednak działaliście. Aneta twierdzi, że nadała Instytutowi polor, że w końcu wszystko zaczęło działać jak trzeba. Lista waszych projektów pokazuje, że chyba faktycznie nie było tak źle, jak mówisz.

Znowu ta „profesjonalizacja”! Wszystko zależy od punktu widzenia. Wielkim kosztem i wysiłkiem został zrealizowany świetny program. Moim zdaniem Instytut za bardzo zamienił się w galerię, jakieś centrum sztuki, ale bez towarzyszących temu odpowiednich finansów i zasobów. No i przede wszystkim doszło do dyktorskiego zarządzania. Aneta po prostu skopiowała styl zarządzania z Łaźni, a akurat tym razem miało to wyglądać inaczej.



Katarzyna Górna, *Zestaw kobiet*, widok wystawy, Galeria Wyspa Gdańsk, 2000, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress

A jak miało wyglądać?

Raczej tak, jak w Modelarni. Skoro Instytut nie był instytucją publiczną, to nie był mu potrzebny dyrektor, ale na przykład zarządzający kolektyw. Tym bardziej że ciałem prawnym była fundacja, zarząd, czyli nasza dwójka. Ale Aneta cały czas dążyła do tego „JA-dyrektor” – figury silnej jednostki decydującej o wszystkim. Najpierw chciała być dyrektorem w Łażni, potem w Instytucie Sztuki Wyspa, jeszcze później Alternatywy, a w końcu NOMUS-a. Rozśmieszył mnie tytuł waszej rozmowy: *Atmosfera niehierarchiczna*. Aneta deklaratywnie powieliła nasz postulat horyzontalności, ale wcieli i preferuje struktury wertykalne i hierarchiczne. W pewnym momencie była trzema dyrektorami naraz. Ten model nie mógł przetrwać, bo był anachroniczny.

Ale chciała być dyrektorką po coś. Jej zdaniem twój projekt kolektywnego zarządzania był utopią, niefunkcyjną i ostatecznie szkodliwą dla Instytutu. Chciała być dyrektorką, żeby wziąć to w garść.

Jakoś Modelarnia dobrze sobie radziła w tej utopii. Ale mniejsza o to. Ja przecież w końcu zgodziłem się na taką strukturę, chociaż i tak projekty musiały być akceptowane przez fundację, która ponosiła za nie odpowiedzialność prawną. Pojęcie „dyrektor” było czysto umowne, nie miało żadnego umocowania prawnego. Decyzje programowe i tak powstawały kolektywnie, często w coraz bardziej burzliwych okolicznościach. Aneta przesłoniła kompetencje zarządu fundacji – jej kolektywność – figurą dyrektora. Tu pojawia się kwestia symulacji struktury instytucjonalnej nadającej status w hierarchii władzy; ekspozycja: *exhibition*, w przeciwieństwie do wypracowywanej w Modelarni struktury wypłaszczonej: *imhibition*, że przywołam koncepcję Romana Dziadkiewicza.

Czym był więc stołek dyrektora?

Chodziło o zbudowanie wizerunku osoby reprezentującej instytucję, a raczej, co ważne, quasi-instytucję. Myśmy z Anetą uzgodnili cele: po pierwsze wykup budynku, czyli uniezależnienie się od dewelopera, a po drugie stanie się na tyle istotnym graczem, by decydenci polityczni i ekonomicznie się z nami liczyli. Na nieco podobnych zasadach powstał i funkcjonuje w Gdańsku Teatr Szekspirowski. Powołała go fundacja dokładnie taka jak nasza, która dostała działkę w centrum starego miasta i która była – czy nadal jest – współfinansowana przez miasto. Więc partnerstwo NGO i gminy jest możliwe i tak samo byłoby możliwe w przypadku Instytutu Sztuki Wyspa. Tylko że tu masz sztuki wizualne, sztukę zaangażowaną społecznie i politycznie, a tam tradycyjny teatr szekspirowski. Co lepiej zrealizować? Nie muszę mówić. Ale wtedy jeszcze sądziliśmy, że uda się nawiązać współpracę z miastem na takich zasadach.

Rozumiem, że dla ciebie ten nowy wizerunek to miała być tylko maska, pod którą nadal funkcjonowałyby radykalny kolektyw. A dla Anety – jak wynika z naszej rozmowy – realna zmiana w zarządzaniu. Czy tak?

Czyli to jest ta „profesjonalizacja”! Opozycja „profesjonalista” i „amator” – to jest dopiero amatorszczyzna! Doskonale wiemy, że taki podział jest fikcją. Ja w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że ta „realna zmiana w zarządzaniu” to jest po prostu format zarządzania odgórnego. Ja tego nie akceptuję, bo to jest powielenie modelu hierarchicznego. W Instytucie nawet nie miałem własnego miejsca, wszystkie przestrzenie były wspólne – poza gabinetem pani dyrektor. Dopiero dwa lata przed zamknięciem zbudowałem przestrzeń na strychu, zresztą za własne pieniądze, licząc na to, że jednak uda się wykupić budynek i zostaniemy w nim na dłużej.

W gmachu Wyspy stoi NOMUS, muzeum sztuki współczesnej. Instytucjonalna kłątwa Gdańska została przełamana. To zasługa Anety. Zasluga? Raczej wina.

Zacytuj ci fragment wypowiedzi Pawła Adamowicza: „Kłaman zaniedbał Wyspę, łamał obietnice i nie wykazał chęci współpracy z miastem”. Aneta mówi podobnie: w Instytucie był bałagan, założyłeś tam klub, który był imprezownią, a miasto postrzegało Instytut jako coś niepoważnego, w co nie warto inwestować. I przedstawiło alternatywę: albo Wyspa, albo muzeum. Aneta wybrała to drugie.

No to od początku. Celem było uniezależnienie i wykup budynku dla Instytutu. Nie powołanie w nim działu oddziału Muzeum Narodowego – bo tym właśnie jest NOMUS, działem oddziału. W tym miejscu trzeba przywołać Festiwal Alternativa, który był jednym z narzędzi, może kluczowym, do powołania muzeum. W 2009 roku Hedwig Fijen, szefowa Fundacji Manifesta, postanowiła zaprosić do Amsterdamu Galerię Foksal i Wyspę. Chodziło o zrobienie kolejnej edycji Manifesta w Polsce. Wyspa wygrała, Fijen wybrała stocznice. To było po realizacji Manifesta w Bolzano. Do tego momentu – jak mówiłem – nie istnieliśmy dla miasta, byliśmy na czarnej liście. I nagle, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, miasto przypomniało sobie, że Wyspa istnieje. Fijen wraz z Anetą przejęła funkcję komunikacyjną. Jako dyrektorka wielkiego europejskiego festiwalu oczarowała naszych polityków. Dzięki temu zdobyliśmy finansowanie, którego wymagała Fundacja Manifesta, czyli 12 milionów złotych. Podpisał się pod tym prezydent, marszałek, dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza i minister.

Jednak Manifesta się w Polsce nie odbyły.

W ostatniej chwili Fijen wystawiła nas do wiatru – dogadała się za naszymi plecami z Hiszpanami. Druga część festiwalu miała odbyć się w Murcji. Gwarantem wydania dużych publicznych pieniędzy było założenie, że Manifesta będą odnosić się do spuścizny Solidarności, do wydarzeń w Europie Środkowo-Wschodniej. Natomiast Murcja jest miastem Franco, choć rzeczywiście poprzemysłowym. Już ta konstrukcja była dziwna. Co więcej, Fijen powiedziała: „Pakujemy się w samolot i następnego dnia po otwarciu w stoczni lecimy do Murcji”. Oczywiście wszyscy się wściekli. Powiedzieliśmy jej, że w takiej sytuacji projekt jest nieaktualny. Manifesta

się nie odbyły. To było bardzo nieczyste zagranie. Pieniądz okazał się najważniejszym argumentem. To jaskrawy przykład patologii świata sztuki. W tej sytuacji uznaliśmy, że jako Wyspa proponujemy festiwal, którego zadaniem będzie przybliżenie światu rewolucji Solidarności. I tak powstała Alternativa. Władze się na to zgodziły, ustaliliśmy budżet – początkowo cztery miliony złotych, z których ostatecznie został milion.

Dlaczego?

Bo przecież jak coś robi fundacja w Polsce, to musi to być gównie warte, a gdy to samo robi fundacja z Amsterdamu, to musi być super. Więc minister i Instytut Mickiewicza się wycofali. To kolejny przykład kompleksu prowincji. Projekt skończył się na milionie. Mało, zdecydowanie za mało na założony format. Postanowiliśmy zorganizować festiwal w hali B90. Szukaliśmy dużego, industrialnego obiektu w stoczni. Hala B90 jest genialna! Najpierw myśleliśmy o hali U-Bootów blisko Nowej Wałowej, ale właściciel – deweloper – nie był zainteresowany.

Hala B90 to ta, w której zakochał się Adamowicz?

Z tym zakochaniem to wymyślona bajka. Deweloper się zgodził, ja nadzorowałem adaptację przestrzeni na potrzeby festiwalu. Zachowaliśmy cały industrialny charakter hali, w przeciwieństwie do wyciowanego NOMUS-a. Zatrzymaliśmy suwnicę i okablowanie, dzięki czemu budynek zachował swoją duszę, swój charakter. Zabroniłem nawet malowania ścian. Zaczęliśmy działać z myślą, że Festiwal Alternativa jest otwarciem dyskusji nad powołaniem w tym miejscu nowego muzeum. Wyspa miała być w pozarządowym komponencie w jego strukturze.

W jakim kierunku miała toczyć się ta dyskusja?

W kierunku zasadniczego przebudowania relacji fundacja – lokalne środowisko – muzeum. Chcieliśmy stać się – na pewnych warunkach – partnerem Muzeum Narodowego w Gdańsku przy powoływaniu nowego muzeum. W tamtym czasie gdańskie Muzeum Narodowe było jednym z bardziej zaściankowych, zacofanych, niezorganizowanych muzeów w Polsce. To była kompletnie zaniedbana instytucja, pomijająca w swoich zbiorach sztukę lat 80. i 90.

Czyli chcieliście zrobić dokładnie to, co zrobiła Aneta.

Nie. Wręcz przeciwnie! My chcieliśmy – ja chciałem – wykupić budynek i dopiero wtedy stworzyć z Instytutu partnera Muzeum Narodowego. W tej kolejności, nigdy nie było planów likwidacji ISW i zamiany go w jakiegokolwiek muzeum.

Znowu model z Łaźni. I znowu niezrealizowany.

To miało być coś więcej niż model z Łaźni. Miałem nadzieję, że zbudujemy nowoczesny, proekologiczny, samowystarczalny, spłacający dług węglowy budynek. Chcieliśmy tym budynkiem udowodnić, że w stoczni, gdzie się tylko burzy, dewastuje lub co najwyżej konserwuje, można lokować ambitne projekty. Znalazłem już firmę, operatora projektu, miałem ludzi, którzy byli w stanie wyłożyć na to środki, miasto – dzięki festiwalowi – zadeklarowało, że pożyczycy

Grzegorz Kłaman, Solidarnosc Camp, projekt z Nowym Teatrem w Warszawie dawna Stocznia Gdańska, wrzesień 2011, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress





Kiedy próbowaliśmy wyjaśnić sprawę wykupu naszego budynku, miasto odcięło nam wodę. Zachowywało się jak kamienicznik, który próbuje pozbyć się zbędnych lokatorów. To było nieprawdopodobnie agresywne postępowanie. Wyspa, która od 30 lat działała w Gdańsku i w Stocznii i miała być komponentem nowego muzeum, została zniszczona.

nam połowę, czyli sześćset tysięcy. Ta suma została przelana na nasze konto. Pozostało tylko zdobycie drugiej połowy. W sumie milion dwieście, na które umówiliśmy się wstępnie z właścicielami.

Dochodzimy do najbardziej newralgicznego momentu. Co się nie udało? Aneta twierdzi, że nie zaakceptowała sytuacji, w której Instytut przestał być miejscem, gdzie zbierała się luźna grupa artystów, i stał się poważną organizacją pozarządową o statusie organizacji pożytku publicznego. Wręcz zamieniła instytut w imprezownię – urządziła w nim nawet klub Buffet.

Twoje pytanie replikuje kłamstwa wyprodukowane przez Anetę...

...moje pytanie odwołuje się do słów Anety. Proszę, żebyś się do nich odniósł.

Wiesz, co się nie udało? Aneta zobowiązała się, że zajmie się pozyskaniem tych brakujących środków. Jednak efekt jej działań był odwrotny. Mianowicie Aneta te sześćset tysięcy, które pożyczaliśmy od miasta, przekierowała – znowu, jak w Łażni – i wydała na organizację festiwalu. Dowiedziałem się o tym po roku od księgowego, który powiedział mi, że tych pieniędzy nie ma. To był dla mnie totalny szok! Ja przecież też za to odpowiadałem. I to jest odpowiedź na zarzuty prezydenta Adamowicza. Zresztą list, którego fragment przytoczyłeś, tak naprawdę napisała dyrektor Anna Czekanowicz, przyjaciółka Anety Szyłak, a jednocześnie szefowa Wydziału Kultury w ratuszu. Aneta ją zmanipulowała, obwiniając mnie o zaniedbania, których sama się dopuściła. Sprawa nie wypłynęła, ponieważ Aneta zobowiązała się, że te środki zostały tylko tymczasowo przekierowane i będą zwrócone. Jednak okazało się, że nie jest wcale tak łatwo pozyskać sześćset tysięcy. Anecie udało się zebrać bodaj sto pięćdziesiąt tysięcy. I to był powód narastającego konfliktu, a nie jakiś tam klub. Zresztą warto powiedzieć i o tym. W Buffetcie odbyło się mnóstwo wartościowych projektów, koncertów, performansów, spotkań z Krytyką Polityczną i rozmaitych innych działań potrzebnych naszemu środowisku, artystom. Masa osób tam przychodziła – to było miejsce zasysające ludzi, którzy inaczej nigdy nie przyszłoby na nasze wystawy. Oczywiście, klub – jak to klub – generował różnego rodzaju problemy, ktoś tam za głośno grał i tak dalej. To jest pewien rodzaj luzu, który czasami trudno ogarnąć, jak spontaniczne akcje Leona Dziemaszkiewicza, ale przecież ja nie prowadziłem biura sztuki, tylko miejsce kulturotwórczego fermentu. W alternatywnym przewodniku po Trójmieście [Zrób to w Trójmieście. Alternatywny przewodnik (Warszawa 2011) – przyp. red.] Mirka Barana i Przemka Guldy Instytut Sztuki Wyspa i Klub Buffet są wymienione jako miejsca, które koniecznie trzeba odwiedzić, będąc Gdańsku. A co do ogarniania, to Buffet był wartą kilkaset tysięcy inwestycją w zrujnowaną część budynku; zainwestowaliśmy ponadto w księgarnię, z którą Aneta również się skonfliktowała. Właściwie cały remont budynku – od ścian, okien i instalacji elektrycznej do remontu dachu, kotłowni gazowej i rezydencji

dla artystów – został przeze mnie zorganizowany i wykonany. Włożyliśmy w to pracę fizyczną i środki od sponsorów – bez udziału pieniędzy z miasta. To mało? Kto tu czego nie ogarnia?

Aneta mówi nie tylko o klubie. Również o fatalnej atmosferze wśród pracowników i pracowniczek Instytutu. Miałaś ich źle traktować, nie płacić im. I nie jest to tylko zdanie Anety. Pracownicy Wyspy opublikowali list, w którym pisali o skandalicznych ich zdaniem warunkach pracy i złym traktowaniu.

Wyspę myli się z jakąś wielką instytucją, która nie chce dzielić się nie wiadomo jakimi zasobami. Zawsze byli tacy, którzy mieli niedosyt i uważali, że zarabiali za mało. Mylimy jednak wolną pracę z wolnej stopy na umowę o dzieło z pracą etatową. Osoby, o których mówisz, nie były i nie chciały być etatowymi pracownikami w rozumieniu prawa pracy. Pracowały po trzy, cztery godziny dziennie i otrzymywały za to około trzech tysięcy złotych. To nie są złe warunki. Jakość ich pracy nie zawsze była najwyższych lotów, a jej efekty niezbyt rygorystycznie egzekwowane przez szefową. Coś już w środowisku wiadomo o generowanym przez Anetę chaosie, bałaganie, złej organizacji pracy, finansowej ekwilibrystyce i cedowaniu całej winy za to na mnie. Od tego była dyrektorka – do tego zobowiązała się w umowie i za to pobierała solidne wynagrodzenie. Twierdzenie, że fundacja czy – co kuriozalne – ja osobiście nie zapłaciłem komukolwiek, jest kłamstwem. Nasłana na fundację Państwowa Inspekcja Pracy niczego nie potwierdziła. Praca w takim miejscu jest specyficzna, nie każdy czuje się w nim dobrze. Nigdy jednak nie wymagałem od innych więcej niż od siebie i to do każdego z osobna należała decyzja o zostaniu w pracy na kolejny miesiąc. Wyobraź sobie nieustanne siedzenie nad rozliczeniami i grantami bez księgowych, bez całego zaplecza administracyjnego przy postępującej biurokratyzacji NGO-sów. Oczywiście próbowaliśmy to zwaloryzować, ale jak przeliczyć energię i zaangażowanie na honoraria? Niemniej staraliśmy się. Jeżeli koszt Festiwalu Alternativa wynosił milion złotych, to honoraria stanowiły jedną czwartą. To były ogromne koszty, ten festiwal dawał pracę wielu ludziom. Staraliśmy się, żeby warunki pracy i wynagrodzeń były maksymalnie pozytywne. Sam pierwsze honorarium za produkcję festiwalu dostałem przy trzeciej edycji. Gdy już wszyscy zarabiali na Wyspie, ja nadal pracowałem społecznie.

Co stało się z resztą pieniędzy przekierowanych na Alternatywę? Udało się je odzyskać?

Nie, chociaż dałem na to Anecie czas i okazałem jej ogromne zaufanie. Ryzykując wszystko, bo cała sytuacja była niezgodna z dyscypliną finansową i wcześniejszymi umowami – tych środków nie można było przekazać na inny cel. I tak minął rok, drugi, trzeci... W końcu miasto – widząc, że nie wykupujemy budynku – zażądało spłaty pożyczki. Znalazłem wtedy ludzi, którzy zainteresowali się Wyspą. To były osoby spoza świata sztuki, gotowe zainwestować prywatne pieniądze w wykup tego budynku. Rozmawiałem też z firmą z Krakowa, która zajmuje się pozyskiwaniem grantów unijnych. W tym czasie miała skuteczność na poziomie 90%, dzięki niej udało się między innymi zdobyć grant na nową Cricotekę. Spotkałem się z przedstawicielami firmy kilka razy i zaprosiłem



do Gdańska. Twierdzili, że modernizacja budynku według naszego pomysłu jest realna. Miałem więc finanse na wykup budynku i firmę od grantów dla sektora kultury, która była zainteresowana współpracą. Opowiedziałem o tym Anecie.

Dlaczego się nie udało?

Ponieważ Aneta miała już wtedy inne plany. O czym niestety nie wiedziałem.

Jakie?

Aneta zrozumiała, że nie odzyska tych pieniędzy. Widziała też, że nie poradziła sobie z wygenerowanym przez siebie gigantycznym kryzysem. Doszła do ściany, jej czas się skończył – nawet w fundacji. Przekonała zatem dyrektor Czekanowicz, że budynek trzeba wykupić, że ja sobie nie radzę, że jesteśmy zadłużeni, że klub to wylegarnia patologii i że chcę oddać Wyspę w szemrane ręce. Wykonała całą tę wolę, okraśliła to łzami i upozowała się na ofiarę. Miętko kliknęła.

Aneta zapamiętała to inaczej. Miała odejść z Instytutu w 2014 roku po tym, jak udało jej się doprowadzić do wykupu budynku przez miasto.

Aneta nie odeszła, tylko została wyrzucona za gigantyczny bałagan, który sama wytworzyła. Mam przed sobą uchwałę nr 7 z 22 września 2015 roku, w której fundatorzy Fundacji Wyspa Progress ją odwołują. To było już po wielomiesięcznych negocjacjach fundatorów, czyli mnie, Jarka Bartołowicza i prawnika Adama Gajdy. Aneta ciągle utrzymywała, że ze wszystkim sobie poradzi. I na swój sposób sobie

Aneta mówi prawdę. Trudno o większy brak profesjonalizmu ze strony urzędnika. W ten sposób wyrok został wydany odgórnie, w gabinecie dyrektora Czekanowicz. Staralem się spotkać z panią Czekanowicz przez rok, byłem ignorowany bądź zbywany. Nigdy nie próbowała poznać prawdy. Liczyłem na to, że Aneta nie będzie niszczyć dorobku Wyspy, ale się przeliczyłem, bo dla niej to było być albo nie być. Skutecznie odegrała rolę skrzywdzonej kobiety. Wiesz, jak dowiedziałem się, że klamka zapadła? Przyjechała do nas Telewizja Gdańsk i poinformowała, że właśnie na dachu ECS-u ogłoszono, że w ISW powstaje muzeum. W tym samym momencie przyszły panie z Urzędu Miasta i wręczyły nam wypowiedzenie, bo miasto w międzyczasie kupiło nasz budynek. Powtórzę to bardzo dobitnie: my o tym nie wiedzieliśmy. Za naszymi plecami została uknuta intryga wykupu budynku, mimo że wcześniej obiecano nam prawo pierwokupu. Aneta musiała stworzyć atmosferę niechęci zarówno w stosunku do mnie, jak i do Wyspy. Właściciel budynku też nie był uczciwy, bo powinien nas uprzedzić o całej sytuacji. To było działanie z zaskoczenia, moim zdaniem klasyczne wrogie przejęcie. Musiałem ściągnąć prawnika, żeby nie przyjmować pism z wypowiedzeniem natychmiastowym. A jak próbowaliśmy dać sobie czas, żeby to wyjaśnić, bo naprawdę byliśmy w szoku, to miasto odcięło nam wodę. Zachowywało się jak kamienicznik, który próbuje pozbyć się zbędnych lokatorów. To było nieprawdopodobnie agresywne postępowanie. Wyspa, która od trzydziestu lat działała w Gdańsku i miała współtworzyć nowe muzeum, została zniszczona. Byliśmy w totalnym szoku. Teraz już wiesz, jak zareagowałem na waszą rozmowę.

NOMUS to karłowata pseudoinstytucja, która niczego nie rozwiązuje. Zniszczono ważny dorobek Wyspy i na jej trupie zbudowano instytucję zastępczą, rodzaj quasi-muzeum. Na dodatek niszcząca całą materialną pamięć tego budynku, niszcząca wszystkie instalacje artystów. Jak można budować muzeum, zaczynając od zniszczenia prac?

poradziła, bo równolegle rozmawiała z miastem. I w końcu miasto – ignorując fundację – wykupiło budynek.

W jaki sposób miasto mogło wykupić budynek bez twojej zgody?

W taki, że budynek nie należał do nas, tylko do dewelopera. Miasto, przekonane przez Anetę, po cichu zwróciło się do dewelopera i zaproponowało mu odpowiednią kwotę. Dyrektor Anna Czekanowicz postanowiła zaopiekować się Anetą. I tak przejęła się tą rolą, że bez rozmowy ze mną, bez sprawdzania ksiąg, bez rozmów z fundatorami, z zarządem, uznała, że

Dzisiaj siedzibą Wyspy jest nowe miejsce, na obrzeżach Gdańska.

Tak, teraz jesteśmy na Wyspie Sobieszewskiej, udało się tu zbudować pracownię, studio pobytowe dla artystów, miejsce na kolekcję i biuro fundacji. Siedziba Instytutu w stoczni miała około dwóch tysięcy metrów. Tam znajdowała się nie tylko galeria i biura, ale też kolekcja, księgozbiór, archiwum. Potrzebowaliśmy czasu, żeby w ogóle zastanowić się, co z tym wszystkim zrobić. Zaczęliśmy nawet jakieś negocjacje z Muzeum Narodowym, do którego chcieliśmy przekazać kolekcję i archiwum jako depozyt.



Baner w proteście przeciwko likwidacji Instytutu Sztuki Wyspa, 2016, fot. archiwum Fundacja Wyspa Progress

Dlaczego i to się nie udało?

Wymyślono argument, że Muzeum Narodowe nie przyjmuje depozytów. Jak wiesz, cała kolekcja NOMUS-a jest depozytem.

Aneta podaje bardzo konkretne powody. Mówi o nieuregulowanym statusie kolekcji Wyspy, o przywłaszczeniu niektórych prac, braku wiarygodnego rejestru etc. Dla muzeum taka kolekcja nie istnieje, nie ma formalnej możliwości, żeby instytucja państwowa przejęła opiekę nad takim zbiorem.

Tak, pojawiły się argumenty, że kolekcja jest źle opisana, że nie ma wszystkich praw do prac itp. Jak otwieraliśmy Instytut Sztuki Wyspa, to zostało zrobione takie zdjęcie: Aneta stoi wystrojona, jestem ja w brudnym kombinezonie i Zbyszek Libera, który wręcza mi rulon ze wszystkimi *Pożytkami*. Czy dyrektorka tej instytucji w ciągu dwunastu lat, jakie minęły od tego czasu do wyrzucenia nas ze stoczni, zrobiła cokolwiek, żeby uregulować status darów, które otrzymała jako wiceszefowa fundacji i dyrektorka ISW? Do kogo ona ma pretensje? Jeśli uważa, że coś było niewłaściwie opisane, zabezpieczone i tak dalej, to mogła po prostu to zrobić. Ona, jako dyrektorka tej instytucji, jest pierwszą

osobą, która za to odpowiada. Dlaczego tego nie zrobiła? To pytanie musisz zadać jej. Nie zawsze działaliśmy formalnie. Funkcjonowaliśmy w kręgu przyjaciół, ludzi, którzy nam ufali i przekazywali nam prace. Oczywiście, że można i należy takie sprawy regulować, ale nie ma nic nadzwyczajnego w tym, że nie zawsze udaje się dopełnić formalności. Na pewno nie jest to jednak przeszkoda uniemożliwiająca przyjęcie kolekcji do muzeum w formie depozytu, zwłaszcza w obliczu jej fizycznego zagrożenia. Oczywiście podjęliśmy próby, żeby te prace zabezpieczyć i jakoś przekazać, ale niestety skończyły się one fiaskiem. Wtedy przeniesiliśmy się do magazynu miejskiego, który okazał się magazynem na dobytek ludzi wyrzuconych z mieszkań. Nie miał ogrzewania ani alarmu. Komorniczy magazyn dla biedaków. Tam wylądowały prace i wyposażenie z Wyspy. W międzyczasie magazyn okradziono, ale miasto i tak nie chciało założyć w nim alarmu. Wtedy zapadła decyzja, że w nowej siedzibie fundacji musi być przestrzeń na magazyn i archiwum. A także na pracownię i studio pobytowe.

Powrót do pierwszego projektu Łaźni.

Tak, tylko już bez udziału miasta. Sprzedaliśmy wszystkie nasze zasoby – mieszkanie żony, jej mamy, moje mieszkanie,



Gregor Hildebrand, Bernhard Kahrmann, René Lück, Martin Schmid, Suse Weber, Miriam Weber, pożegnalny napis – zamknięcie Galerii Wyspa, 28 lutego 2002, fot. archiwum Fundacji Wyspa Progress

NOMUS to kieszonkowe muzeum – niedofinansowane, w fatalnie zaprojektowanej przestrzeni przypominającej urząd skarbowy, z chaotycznie skonstruowaną kolekcją, a także nierzetelnie umocowane historycznie. Cała jego historia opowiadana jest tak, żeby Wyspy i środowiska niezależnego było w niej jak najmniej. Aneta Szyłak chce na nowo pisać historię, ale ja się na to nie godzę.

moich rodziców. Sprzedaliśmy po prostu wszystko, co mieliśmy, żeby w to zainwestować, żeby stworzyć nowe miejsce i nie dać się całkowicie zlikwidować. W ten sposób w ciągu trzech lat powstał Art Lab.

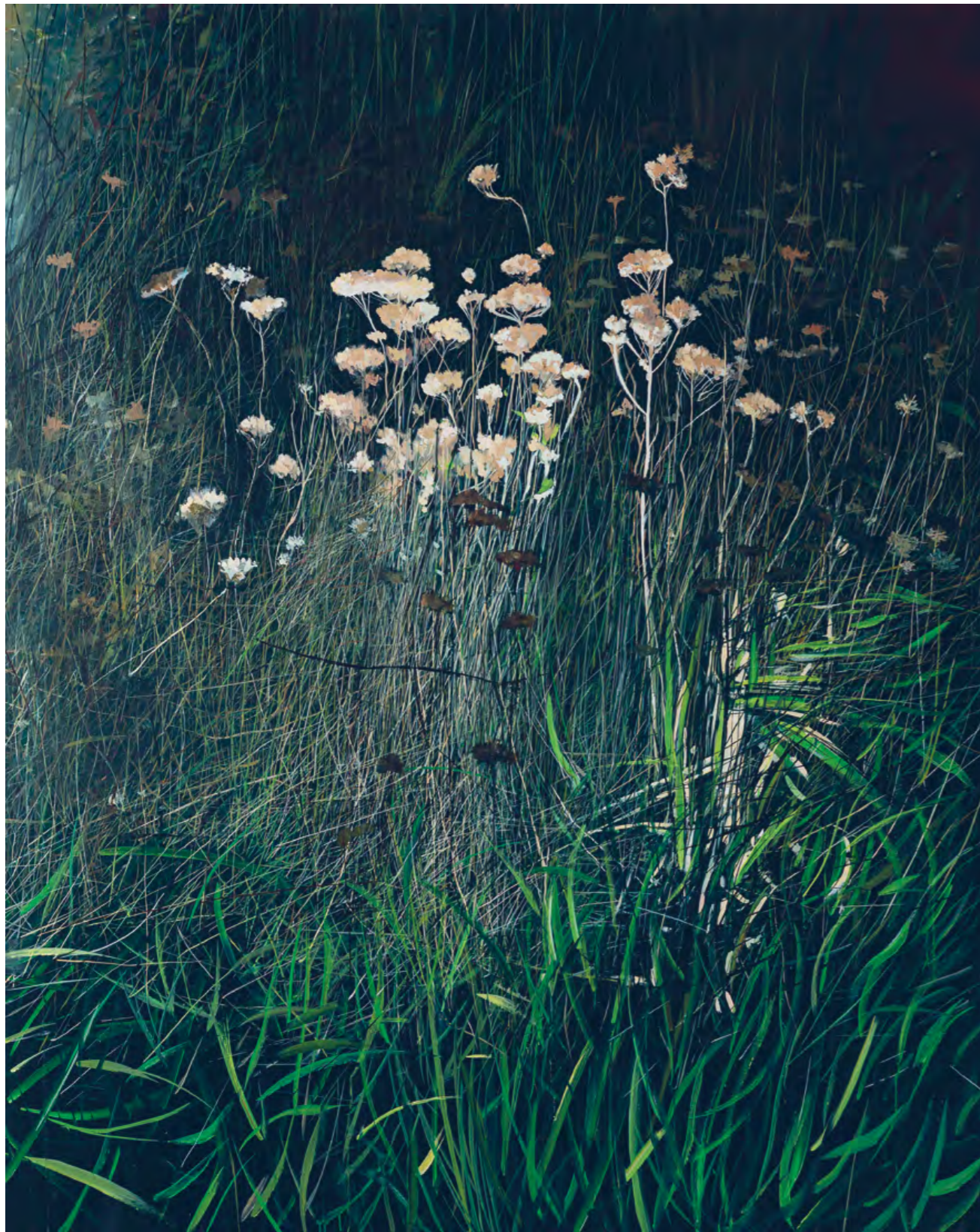
Jak oceniasz NOMUS? Wydaje się, że nowe muzeum szybko wrosło w trójmiejską scenę.

Traktuję NOMUS jako karłowatą pseudoinstytucję, która niczego nie rozwiązuje. To fantomowe muzeum. Powtórzę: Wyspa nigdy nie miała zamienić się w muzeum. Miała stać się jego fundamentem założycielskim. Mieliśmy wykorzystać formułę muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego, adekwatną do stoczniowej lokalizacji. Nigdy nie było mowy o tym, że muzeum ma powstać w naszym stosunkowo skromnym budynku – to jest mały budynek, który się do tego nie nadaje. Co zresztą teraz doskonale widać. Wszystkie wcześniejsze rozmowy z marszałkiem, z prezydentem, z minister Małgorzatą Omilanowską dotyczyły innej przestrzeni – hali B90. W planach była nawet kładka pomiędzy Wyspą a dachem muzeum. Nie rozumiem, jak można było zaakceptować tę lokalizację. Zniszczono ważny dorobek Wyspy i na jej trupie zbudowano instytucję zastępczą, rodzaj quasi-muzeum. Na dodatek niszcząc całą materialną pamięć tego budynku, niszcząc wszystkie instalacje artystów. Jak można budować muzeum, zaczynając od zniszczenia prac? Mam wideo, na którym widać, jak robotnicy skuwają pracę nowojorskiej artystki Ellen Harvey. Zniszczono też prace *site-specific* Grupy Twożywo, Oskara Dawickiego, Jarka Flicińskiego, Ursuli Döbereiner, Tomka Kozaka. To były prace założycielskie naszego Instytutu, które miały definiować naszą rolę w stoczni. Instytut opierał się na respektowaniu materialnej substancji stoczni, jej historii, tożsamości, w tym substancji tego budynku. To miała być podstawa dla ewentualnego muzeum. Tylko takiego muzeum można było bronić. NOMUS to natomiast smutna symulacja muzeum. To muzeum kieszonkowe – niedofinansowane, w fatalnie zaprojektowanej przestrzeni przypominającej urząd skarbowy, z chaotycznie skonstruowaną kolekcją, a także nierzetelnie umocowane historycznie. Zwróć uwagę, że cała jego historia opowiadana jest tak, żeby Wyspy i środowiska niezależnego było w niej jak najmniej. Aneta chce na nowo pisać historię, ale ja się na to nie godzę. Kapitał wypracowany przez artystów w stoczni został zignorowany. A hala B90 nadal posiada potencjał na lokalizację muzeum.

W dniu otwarcia NOMUS-a pokazałeś w jednej ze stoczniowych hal *Kolekcję niemożliwą* – kolekcję

Wyspy. Wiele osób odczytało to jako małostkowość, niepotrzebną złośliwość. Po co to zrobiłeś?

Jeżeli ktoś uważa, że pokazywanie kolekcji tworzonej w Gdańsku przez 25 lat przez ludzi, którzy wypracowali również kapitał symboliczny NOMUS-a, jest małostkowością – to brawo! Ale czy małostkowością nie jest czasem jej niepokazanie w ramach kolekcji NOMUS-a? Nigdy nie dopuściłem się żadnego hejtu w internecie – ani po rozstaniu z Anetą, ani po wyrzuceniu nas z Wyspy. Nie akceptuję takiego sposobu działania, czego nie mogę powiedzieć o drugiej stronie. Proszę więc nie posądzać mnie o małostkowość. *Kolekcja niemożliwa* pokazuje to, co zostało zignorowane, wymazane, ale co nie zostało – mam nadzieję – utracone ostatecznie. Zrobiłem najprostszą rzecz, która wynikała z historii naszej obecności w stoczni. Ta kolekcja, przy odrobinie dobrej woli, mogła i powinna znaleźć się w zbiorach NOMUS-a i Muzeum Narodowego. Chciałem więc przypomnieć proces powstawania kolekcji sztuki niezależnej w Gdańsku. Uważam, że jest to absolutnie uzasadnione. Co więcej – to był dla mnie jedyny sposób na merytoryczne włączenie się do dyskusji o NOMUS-ie. Rozumiem, że są osoby, które chciałyby mnie wymazać z historii powstawania nowego muzeum, jednak nie zamierzam wyparować.



STRONA ARTYSTY

RAFAŁ WILK



STRONA ARTYSTY

AREK PASOŻYT





Recenzje

- 137 TERESA GIERZYŃSKA, *Kobiety żyją dla miłości*, tekst: Agata Pyzik
- 142 KAROLINA KONOPKA, *Gyburstag*, tekst: Piotr Policht
- 146 MAŁGORZATA MARKIEWICZ, *To już nie jest męski świat*, tekst: Anna Batko
- 150 ALEKSANDRA LIPUT, *Dzisiaj za oknem drzewa wyglądały jak żywe istoty na księżycu*, tekst: Janek Owczarek
- 154 PROTOTYPY 05: MAREK SOBCZYK, *Podróż-Podrut [Polentransport]*, tekst: Piotr Kosiewski
- 158 ALICJA BIELAWSKA I BARBARA FALENDER, *Materia(l)nie*, tekst: Anna Pajęcka
- 164 ANNA BAUMGART, *Muszę opowiedzieć świat*, tekst: Karolina Plinta
- 170 ok. 2009, tekst: Stach Szablowski
- 174 *Trouble in Paradise*, tekst: Aleksy Wójtowicz
- 180 *Kartografie uczuć wzniosłych*, tekst: Zofia Krawiec
- 186 JERZY KRAWCZYK, *Gra o wszystko*, tekst: Zofia Rohozińska



Teresa Gierzyńska, *Niedbata II*, z cyklu *O niej*, 1981 odbitka żelaznowo-srebrna, papier matowy, ołówki stempel, tektura, dzięki uprzejmości artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

TERESA GIERZYŃSKA, *Kobiety żyją dla miłości*

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
9 grudnia 2021 – 6 marca 2022
kurator: Joanna Kordjak

Mam z wystawą Teresy Gierzyńskiej pewien problem, który jest mi szalenie trudno zdefiniować. Spróbuję zacząć od opisu samej architektury wystawy w Zachęcie. Kiedy wchodzimy do Małego Salonu, tym, co rzuca się w oczy najpierw, jest pustka. Wystawę trzeba w pewnym sensie „odnaleźć” wzrokiem. Życiowy projekt artystki zatytułowany *O niej*, który stał się fundamentem retrospektywy pod celowo wywołującym ambiwalentne emocje tytułem *Kobiety są stworzone do miłości*, został zrealizowany w niewielkich formatach, głównie około 30 na 20 cm. Prace Gierzyńskiej nie są z tych, co atakują wizualnie na wejściu. Delikatne i kruche, odzwierciedlają zmagania samej artystki ze sztuką, z aktem twórczym, a także – zapewne,

choć to tylko moje przypuszczenia – z silną pozycją samca alfa polskiej sztuki, jaką miał jej wieloletni partner Edward Dwurnik. Wystawa w Zachęcie to pierwsza retrospektywa artystki, która urodziła się w 1947 roku. Dlaczego Gierzyńska musiała tak długo czekać na docenienie?

Z pewnością dla wielu pozycja artystki jest oczywista. W ostatnich latach zaistniały jednak wręcz idealne warunki dla wystawiania sztuki, którą uprawiała Gierzyńska. Po pierwsze, wkroczenie dyskursów feministycznych i równościowych w pole społeczne, a tym samym – triumfalne wkroczenie kobiet (i innych dotychczas marginalizowanych grup) na salony sztuki. Po drugie, znaczna praca badawcza, jaką w obszarze polskiej sztuki

powojennej od dekady prowadzi nowe pokolenie badaczek. Poza Joanną Kordjak, specjalizującą się w wystawach przedstawiających okres powojenny w nowych kontekstach, do ich grona można zaliczyć także Marikę Kuźmicz i jej Fundację Arton, zajmującą się wystawianiem zapomnianych polskich artystek, zwłaszcza z pola konceptualizmu i neoawangardy (między innymi Jolanty Marcolli, Ludmiły Popiel, Barbary Kozłowskiej, Jadwigi Singer czy Alicji i Bożeny Wahl). Kuźmicz jest zresztą autorką jednego z tekstów w katalogu wystawy, podobnie jak sama Kordjak, której znakomity artykuł naprowadza odbiorcę na świetne tropy. Upajam się tym na nowo odkrytym bogactwem, ale myślę też, że ze względu na tempo, w jakim chcemy te dzieła przywrócić, brakuje przestrzeni, by w pełni je przyswoić i zrozumieć kontekst, w którym powstały.

Mały dyskomfort, który zasygnalizowałam na początku, wynika właśnie z trudności odpowiedniego odczytania twórczości Gierzyńskiej, która jest niesłychanie subtelna, „drobna”, opiera się na małych gestach, jest szalenie prywatna, osobista i autobiograficzna. Jednocześnie są to często cechy, które przypisuje się twórczości kobiet właściwie machinalnie albo kiwa głową, mówiąc, że to przecież zrozumiałe, że dzieło kobiece takie właśnie jest. Tymczasem nic bardziej mylnego. Weźmy na przykład działania Ewy Partum, która zrealizowała wiele publicznych akcji i performansów, niezwykle odważnych, jeśli chodzi o używanie własnego ciała. Niedawno usłyszałam w prywatnej rozmowie od osoby mocno osadzonej w świecie sztuki, że nie rozumie najnowszej mody na Gierzyńską. W końcu były artystki, które naprawdę coś ryzykowały i zapłaciły za to ogromną cenę. Mnie przychodzi to na myśl właśnie Partum, ale też Alinę Szapocznikow – obie swoje mocne stanowiska przypłaciły między innymi wymuszoną emigracją czy ostracyzmem. Dlatego przy okazji *Kobiet...* chcę się przyjrzeć tym właśnie rzekomo typowo kobiecym cechom i zastanowić się, czy prace Gierzyńskiej rzeczywiście takie są.

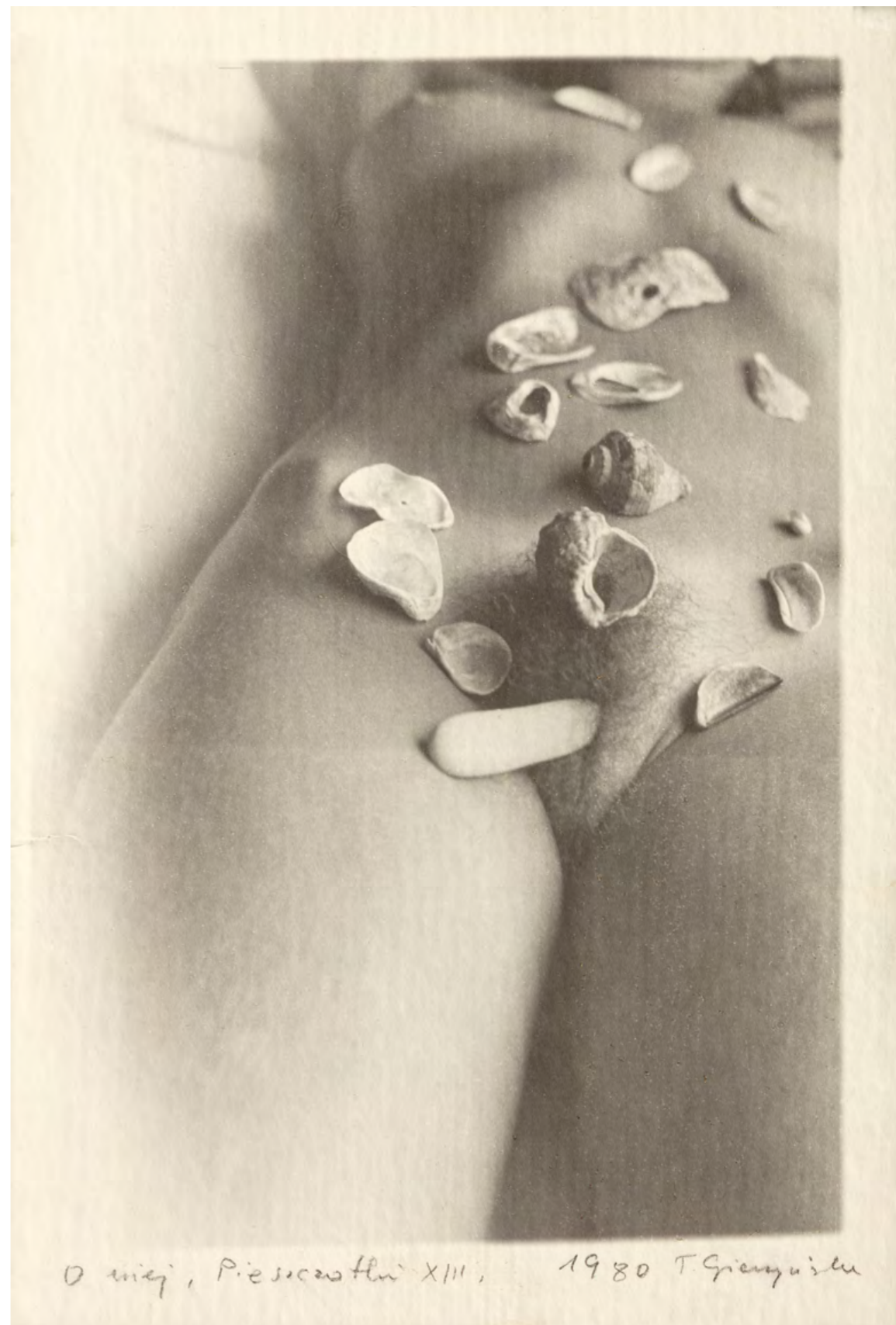
Przyznam, że po raz pierwszy zwróciłam na nie porządnie uwagę, kiedy przeczytałam w *Miłosnym performansie* Zofii Krawiec o pracy z cyklu *Pieszczołki* (część *O niej*), przedstawiającej ponętne plecy i ciało Teresy, na którym Edward odcisnął stemplami jedno słowo – „Dwurnika”. Do dziś ta praca mnie denerwuje. Choć rozumiałam sens – ukochanej osobie chce się oddać w całości – wyczuwałam ironię obojga w tak wprost zaznaczonej „własności” i wydaje mi się, że można się w niej dopatrzeć aluzji do prac surrealistów, takich jak choćby słynna praca Mana Raya, w której plecy Kiki de Montparnasse są wionoczelą. Choć sama wielokrotnie czułam rozkosz z bycia „czyjąś” i wiem, że miłosne

zamroczenie może sprawić, że nie pragnie się niczego innego niż oddać się ukochanej osobie na własność, ba, stać się z nią jednością, to i tak praca ta budzi mój wstydlivy gniew. Całe dzieło Gierzyńskiej traktuje według mnie o odzyskiwaniu niezależności i próbie lawirowania między miłością do ukochanego mężczyzny, ciesząc się uznaniem w obiegu artystycznym, z którym ma się dziecko, a pragnieniem wolności, tymi wydzieranymi za wszelką cenę momentami osobności, autonomii, bycia sobą i tworzenia na własną rękę.

Teraz kilka słów o tym, co na wystawie. *O niej* jest monumentalnym cyklem, obejmującym nie tylko fotografie, ale też kolaże i fragmenty pisane – wielorakie w formie. Jest realizowany od późnych lat 70., a w praktyce od 1967 roku. Projekt nie został nigdy oficjalnie zakończony, ale Gierzyńska publicznie pokazuje tylko prace zrealizowane do połowy lat 80. To unikatowy zapis życia wewnętrznego kobiety w Polsce (Ludowej), jej dokumentowanie samej siebie, dokamerowy (auto)performans, często bardzo innowacyjny pod względem formalnym. W wywiadzie z artystką przeczytałam, że aparat dostała bardzo wcześnie od rodziców – prawnika i córki architekta, którzy mieli leicę w domu i sami robili zdjęcia hobbyistycznie, do czego zachęcali także córkę. Już jako nastolatka Gierzyńska potrafiła samodzielnie wywoływać zdjęcia, a w domu miała zaaranżowaną ciemnię. Fotografia była więc medium bardzo jej bliskim. Potem trafiła na rzeźbę na warszawskiej ASP (studiowała w pracowni Oskara Hansena), gdzie fotografię traktowano podejrzliwie – ta wciąż jeszcze walczyła o prawo do uznania za sztukę.

Jako moment impulsu Gierzyńska opisuje modę na akt kobiecy w PRL-u lat 70., oczywiście ten wykonywany przez panów. Wielką wystawę *Venus* w Krakowie w 1970 roku opisuje następująco: „To było wydarzenie: długie kolejki po bilety, niezdrowa ekscytacja. Wszystko, żeby zobaczyć zdjęcia powieszzone w wielkim chaosie. Tam nie było nic – nagie ciała bezbronných kobiet sfotografowane przez nieznaných nikomu panów”. Faktycznie, jak na kraj komunistyczny nigdy w polskiej sztuce, prasie i filmie nie było tyle „szczucia cycem”, co w rzekomo wyzwolonych latach 70., i właśnie przeciwko temu zjawisku urzędzała swoje performanse Ewa Partum.

Trudno mi uwierzyć, że najpierw do prac miała Gierzyńskiej pozować modelka, bo w swoich autoportretach artystka wykazuje naturalny talent do ujmowania swoich uczuć. *Opuszczona, Sama, Samotna, Nieszczęśliwa, W depresji; Zakochana, Pełna nadziei, Gotowa, Zmysłowa; Kalkulująca, Chciwa, Wulgarna; Pewna, Beztroska, Zanepokojona, Niepotrzebna, Niepewna, Obojetna*. To tylko część tytułów,



Teresa Gierzyńska, *Pieszczołki XIII*, z cyklu *O niej*, 1981, odbitka żelatynowo-srebrna, papier matowy, obwitek, dzięki uprzejmości artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

O niej, Pieszczołki XIII, 1980 T. Gierzyńska



Teresa Gierzyńska, *Kobiety żyją dla miłości*, widok wystawy, fot. Kuba Celej, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

snujących swoją własną „filmową” narrację. No właśnie. Jaka tam „stworzona do miłości”? Ten tytuł to chyba prowokacja, brzmi gorzko i sarkastycznie, jak zaczerpnięty z filmu Fassbindera. Jedno ze zdjęć to *Leworęczna*, co zostało wprost zainspirowane słynnym opowiadaniem Petera Handkego *Leworęczna kobieta*, wydany w Polsce w 1980 roku. W filmie z 1977 roku, wyreżyserowanym przez Handkego na podstawie własnego opowiadania, trzydziestoparoletnia kobieta, mimo pozornie wygodnego, udanego życia, decyduje się z dnia na dzień z niego wypisać i porzucić kochającego męża i syna. Odrzuca coś głębszego niż tylko „konwenans”, odrzuca automatyzm samych gestów, ról, języka, w jakim o sobie samej mówi. Ta drastyczna próba odzyskania autonomii kończy się jednak fiaskiem. Społeczeństwo postrzega ją jako dziwadło, ekscentryczkę, osobę niezrównoważoną, nie traktuje jej poważnie. Kobieta nie może się wymyślić na nowo, nie ma dla niej alternatywy. Gdyby Leworęczna chciała się emancypować dziś, byłoby jej o wiele

łatwiej – mogłaby odnaleźć podobnie jak ona myślących ludzi, dołączyć do queerowej komuny anarchistycznej albo do jednej z tysięcy grup na fejsbuku, albo nawet nie dołączała nigdzie. I tak dano by jej spokój.

Prace wystawione w Zachęcie pokazują przemiany samej Gierzyńskiej: od nieśmiałości pierwszych kadrów do większej pewności siebie i śmiałego patrzenia prosto w obiektyw. Oczywiście nie ma tutaj drastyczności VALIE EXPORT, Mariny Abramović, Yoko Ono lub innej równie radykalnej artystki. Jest jednak silne, udzielające się widzowi pragnienie wolności. Część kadrów Gierzyńskiej wygląda jak utracony polski film feministyczny, taki, jaki mogłaby być może nakręcić Barbara Sass. W środku *O Niej* znalazł się też wzmiankowany odważny cykl autoerotyczny *Pieszczotki*. Gierzyńska odsłania w nim swoje konwencjonalnie „ponętne” ciało, to, które rzekomo oddawała na własność Dwurnikowi, obsypuje muszelkami, piórkami, na jednym ze zdjęć widać Dwurnika

Mimo że od taniej erotyki prace Gierzyńskiej dzielą lata świetlne, to z dzisiejszej perspektywy nie mogą się oprzeć uczuciu, że z miłości artystka sama siebie urzeczowiła.



Teresa Gierzyńska, *Kobiety żyją dla miłości*, widok wystawy, fot. Kuba Celej, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

rysującego na jej ciele... swój portret (choć nie mam co do tego pewności, w każdym razie jest to wizerunek mężczyzny). Dla mnie jest to melancholijna praca o miłosnej kapitulacji, a nie dzieło o szczęśliwym życiu dwojga artystów, których trafiła strzała Amora. Tylko w *Pieszczotkach* Teresa jest czyjś obiektem, choć jest zarazem autorką. Mimo że od taniej erotyki rodem z wystawy *Venus* te zdjęcia dzielą lata świetlne – bo tu niekonwencjonalne jest wszystko: oświetlenie, kadrowanie, ujęcie pokazujące sposób przeżywania rozkoszy z punktu widzenia kobiety – to z dzisiejszej perspektywy nie mogą się oprzeć uczuciu, że z miłości Gierzyńska sama siebie urzeczowiła.

Dlatego z ulgą wracam do innych prac z *O Niej*, jak *Zakochana (w sobie)*, gdzie artystka buńczucznie spogląda wprost w obiektyw, dumna ze swojej urody. Albo do *Znowumamokres*, gdzie siedzi na sedesie. A najbardziej do pięknych prac *Stopy* i *Kolana*, gdzie obciążone cienkimi rajstopami stopy swobodnie opadają, nie układając się w estetyczne pozy, a podciągnięta

spódnica falująca na kolanach wygląda na poły abstrakcyjnie. Czuję, że muszę spędzić z *O Niej* więcej czasu, bo to jest praca-rzeka, która nigdy się nie kończy, praca odzyskiwania samej siebie, zdobywania swojej wolności, która nigdy nie jest kobietom dana raz na zawsze. Nie jestem pewna, czy Gierzyńska da się tak łatwo wsadzić w „feministyczne” buty, jeśli feminizm ma być rozumiany jako demonstracja kobiecej siły. Jeśli już, fotografia Gierzyńskiej to ujmująca szczerą pracę o walce z własną słabością, „praca o pracy” – ze sobą, ze swoim ciałem i relacjami, w które kobiety wchodzą każdego dnia.

KAROLINA KONOPKA, Gyburstag

CSW Kronika, Bytom
19 lutego – 25 marca 2022
kuratorka: Agata Cukierska

Na wystawę Karoliny Konopki w Kronice docieram w ostatniej chwili. Miesiąc po otwarciu ta wystawa-przyjęcie urodzinowe przypomina już scenografię po zakończonym spektaklu czy może raczej nieposprzątanę mieszkanie po rodzinnej imprezie. Wódka i szampan zdążyły już nieco wyparować z ogromnych kieliszków, zostawiając na szkle matowy osad, a dryfujące na powierzchni alkoholu oliwki zaszyły już lekko pleśnią. W tych okolicznościach, już nie na imprezowym rauszu, a w brutalnie wyrazistej scenerii dnia po, *Gyburstag* stwarza idealne warunki do spojrzenia na twórczość Konopki – już nie debutantki, choć wciąż artystki u progu kariery, niedawnej absolwentki katowickiej ASP. Bytomska wystawa to drugi duży solowy pokaz artystki, po dyplomowej *Tortologii*, prezentowanej w 2020 roku w BWA Katowice. Konopka wychodzi tym razem poza ramy *stricte* cukiernicze, choć pozostaje zanurzona w klimatach kulinarnych bliższych projektowi dyplomowemu. Tortom i ciastom towarzyszą więc piwko, słone przekąski, szampan, wódka i zagrychy.

Wszystko podporządkowane jest motywowi celebracji, tytułowy *Gyburstag* odnosi się bowiem do trzydziestych urodzin samej Kroniki. Konopka nie wchodzi jednak w żaden dialog z historią galerii czy konwencjami wystawienniczymi, a jeśli uprawia jakiś rodzaj krytyki instytucjonalnej, to w wydaniu zdecydowanie afirmatywnym. Skoro świętujemy urodziny, to ma być miło. Do tego stopnia, że na wejściu, zanim jeszcze dotrzemy do napojów i przekąsek, wita nas prezent przygotowany przez artystkę dla galerii – zawinięte w celofanowe opakowanie wielkie filcowe kapcie dla gości galerii, coby nie niszczyć podłogi. Biorąc pod uwagę pozycję Kroniki w śląskim środowisku, a także szerszy instytucjonalny klimat, ta wystawiennicza laurka jest całkiem zrozumiałym gestem. Prowadzona przez Agatę Cukierską, a wcześniej Stanisława Rukszę i Sebastiana Cichońskiego, bytomska galeria od wielu lat pozostaje nie tylko jedyną przestrzenią wystawienniczą na mapie Bytomia, ale i jednym z kluczowych miejsc dla młodych artystek i artystów z całej aglomeracji, zwłaszcza po wyprowadzce Galerii Szarej do Warszawy i w obliczu dość niemrawego programu katowickiego BWA w ostatnich latach.

Po czułym powitaniu artystka roztacza przed oglądającymi całą typologię imprezowych napitków i przekąsek. *Gyburstag* co prawda już w tytule nawiązuje do śląskich zwyczajów, szybko jednak można zorientować się, że baza menu podczas śląskich spędów rodzinnych raczej niezbyt odbiega od ogólnokrajowych standardów. Jest więc czerwona kadarka, szampan, wódka i piwo, a do tego cały wachlarz przekąsek, od oliwek po chrupki i orzeszki. Konopka aranżuje galerię trochę na podobieństwo sali, w której rzeczony *gyburstag* mógłby być świętowany. Wielkie kieliszki wypełnione drinkami ustawia na stolikach pokrytych różowymi, seledynowymi i bordowymi obrusami. Na ścianach wiszą obrazy ze słonymi i słodkimi przekąskami, a na podłodze wala się rzeźba przedstawiająca monstrualną bajaderkę – deser ulepiony z cukierniczych resztek. Mimo przeskalowania obiektów, obszerna przestrzeń Kroniki świeci pustkami – znajdujemy się w scenerii nieposprzątanego pozostałości imprezy, nie w środku akcji.

W pracach malarskich Konopka często sięga po technikę *shaped canvas* i prezentuje proste obrazy-objekty w typie wczesnego Bujnowskiego, tyle że zamiast cegieł i kaset VHS dostajemy sezamki, precelki i kocie jęczyczki. Innym razem artystka wypełnia sporych rozmiarów płótno zmultiplikowanym motywem poszczególnych wiktuałów lub za sprawą kompozycji doprowadza oszczędny realizm niemal do granic abstrakcji. Jak w przedstawieniu U-Boota, czyli koktajlu w formie szota wódki zatopionego w kuflu piwa, czy w pozornie abstrakcyjnym, prawie monochromatycznym tondzie przedstawiającym widziany od góry kieliszek kadarki, w której pływa mnóstwo utopionych muszek.

Przy tego typu obrazach trudno uciec od skojarzeń z klimatami Potencji, przede wszystkim z malarstwem Tomasza Kręcickiego. Samo podobieństwo nie byłoby jeszcze wielkim problemem, w końcu żadna sztuka nie powstaje w próżni i naiwnością byłaby pogoń za zupełnie indywidualnym językiem malarskim. Problem w tym, że obrazy Konopki zdają się niekiedy niebezpiecznie blisko ocierać o pastisz malarskiej formuły Kręcickiego, a co gorsza, niczego od siebie do niej nie dodają. „Najtrudniejsze malarskie zadanie na świecie to namalować telefon, drzewo, jabłko, parówkę. [...] I to właśnie jest w malarstwie najwspanialsze – kiedy wydaje się, że nie sposób namalować drzewa inaczej niż X, kiedy już patrzy się na drzewa przez pryzmat płócien X – to wtedy – nagle, niespodziewanie – przychodzi Y, młodszy o pokolenie, i maluje drzewo (ogryzek, papierosa, naleśnik, głowę) tak jak nikt przedtem. [...] Kręcicki jest takim malarzem” – pisał swego czasu Jakub Banasiak. Konopka taką malarką nie jest.

Karolina Konopka, *Popijanie wódki wodą z oliwką*, 2021, obiekt, fot. Julia Pałkowska, dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu





Nie maluje kieliszka wina i garści oliwek jak nikt przedtem, a właśnie dokładnie tak, jak ktoś inny – w tym wypadku Kręcicki. Do tego technicznie są to obrazy przyzwoite, mocne 6/10, choć bez żadnych wirtuozerskich popisów – czy to w subtelnym detalu, czy brawurowej syntezie – malowane dość płasko i rzemieślniczo.

W kontekście bardziej udanych prac Konopki staje się jasne, w czym leży problem. Malarstwo Kręcickiego to sztuka maksymalnej koncentracji na nieruchomym wycinku rzeczywistości,

zaobserwowane na rodzinnej imprezie u jednego z wujów, który ukradkiem wydobywał z ciasta ulubione fragmenty, zamieniając stopniowo efektowny wypiek w dość odpychającą i zapadającą się breję. Pół żartem, pół serio Konopka traktuje ten *reenactment* wujowskiej zachłanności jako rodzaj metafory ludzkiego stosunku do zasobów jako takich – oraz środowiskowych konsekwencji rozwoju lokalnego przemysłu górniczego – przestrzegając przed zbyt zachłannym drążeniem tuneli tak w deserach, jak i – przede wszystkim – w ziemi.

Prace Konopki zyskują wtedy, gdy zamiast na przedmiotach i zamrożonych kadrach artystka koncentruje się na ludzkich gestach i tikach, dopisuje rozbudowane historie do prostych sytuacji lub zupełnie odpływa myślami.

obrazie lub geście zatrzymanym w kulminacyjnym momencie, uchwyconym i zamrożonym na płótnie. Krótko mówiąc – Kręcicki jest malarzem i myśli jak malarz. Konopka co prawda również malarstwo kończyła, ale zdaje się myśleć raczej performatywnym gestem i anegdotą niż zatrzymanym w kadrze obrazem. Zyskuje więc wtedy, gdy zamiast na przedmiotach i zamrożonych kadrach koncentruje się na ludzkich gestach i tikach, dopisuje rozbudowane historie do prostych sytuacji lub zupełnie odpływa myślami. Gdy już zdążymy poczuć ukłucie rozczarowania, w ostatnich pracach na wystawie, ukrytych w osobnych, wydzielonych przestrzeniach wideo i wideoinstalacjach, Konopka wreszcie rozwija skrzydła.

Tutaj artystka zatrzymuje się przy podpatrywanych sytuacjach na dłużej i zaczyna wokół nich snuć jakąś refleksję, koncentrując się już nie na tym, czym zastawione są stoły, a co robią siedzący wokół nich ludzie. W *Tikach kompulsywno-celebracyjnych*, dwukanałowym wideo wkomponowanym w zastlane odświeżonymi obrusami stoły, pokazuje jedynie łydki odświeżone ubranych uczestników rodzinnej imprezy i poprzez minimalistyczną choreografię przytupywania i nerwowego potrząsania stopami zarysowuje całą atmosferę znużenia i rozdrażnienia, napięcie między robieniem dobrej miny a nerwowym oczekiwaniem na moment, kiedy wreszcie będzie można się od współbiedniaków uwolnić. W *Kopie Ornotowickiej* oglądamy kilkunastominutowy spektakl rozgrzebywania tytułowego regionalnego deseru – wielowarstwowego ciasta wykonanego przez lokalną cukierniczkę, w którym ręka artystki drąży tunele, powtarzając ruchy

Wreszcie w wideoinstalacji *101 pomysłów jak go zaskoczyć, PUŚĆ WODZE FANTAZJI* Konopka rozwija całą narrację na temat umieszczania w tortach i innych produktach spożywczych żywych zwierząt i ludzi. Miniaturowa postać artystki ubrana w bufiastą różową sukienkę wygląda ku oglądającym z wnętrza rzeźby ludzko przypominającej prawdziwy, wielopiętrowy tort i snuje opowieść o antycznych i średniowiecznych zwyczajach umieszczania żywych istot w różnorodnych wypiekach. Konkluduje ją zgrabnym podsumowaniem na temat dzisiejszego zwyczaju rodem z przasnianych wieczorów kawalerskich, polegającym na ukryciu w atrapie tortu wyskakującej w kulminacyjnym momencie kobiety – „pożeranej” już tylko metaforycznie. Szkoda tylko, że tu, gdzie wystawa powinna się zaczynać, dobiega ona końca i za treściwymi kawałkami musimy grzebać wśród pustych kalorii – jak ów wuj masakrujący ornotowicką kopę.

—
Piotr Policht



MAŁGORZATA MARKIEWICZ, To już nie jest męski świat

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
19 lutego – 15 maja 2022
kuratorka: Monika Koziół

This is a man's world – wystawę Małgorzaty Markiewicz zwiedzam, mając z tyłu głowy piosenkę dobre pół wieku temu śpiewaną przez Jamesa Browna. *This is a man's world but it wouldn't be nothing, nothing without a woman or a girl*.

Na pierwszy rzut oka ekspozycja zaaranżowana w piwnicy Pałacu Potockich to mała retrospektywa – artystka pokazuje tu przede wszystkim stare i już znane prace, niektóre jeszcze z czasów studenckich. Ten selektywny wybór z niemal dwóch dekad twórczości zostaje uzupełniony nie

tylko nowymi realizacjami – pokazywaną wcześniej w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi *Meduzę*, której towarzyszy tu dodatkowo seria dokameryowanych performansów, czy metalowym obiektem-pomnikiem krakowskiej przekupki – ale też pracami innych artystek. W niewielkim aneksie zobaczyć można między innymi rzeźby Marii Pinińskiej-Bereś, filmy i performanse Alicji Żebrowskiej czy VALIE EXPORT, obraz Jadwigi Sawickiej i wyszywany obiekt Marii Mytrotanowej.

Małgorzata Markiewicz, Czy mogę Ci zrobić jakąś przykrość?, 2016/2022, neon, kolekcja Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, fot. Rafał Sosin, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

Chociaż nie można odmówić całej koncepcji metaforycznego mięsa, bo Meduza, podobnie zresztą jak inne mitologiczne bohaterki odzyskane przez feministyczną krytykę, takie jak Kasandra czy Ariadna, mocno oddziałuje na wyobraźnię – to w praktyce sama wystawa gładzi ją tylko po wierzchu.

To już nie jest męski świat – podkreśla Markiewicz w samym tytule wystawy. Trudno jednak pozbyć się wrażenia, że o ile mężczyźni tu rzeczywiście nie ma, to niemal wszystko się do nich odnosi. Fantomowa męskość, niczym odpychający zapach potu i spermy, unosi się w powietrzu. Na wejściu wita nas neon z napisem: „Czy mogę Ci zrobić jakąś przykrość?”. To praca zainspirowana wiadomością o takiej właśnie treści, którą artystka dostała wcześniej od prześladowającego ją stalkera. Obok widzimy nakryty białym obrusem stół z produktami spożywczymi. Jest tu nie tylko sól, makaron czy sok malinowy, ale też grzyby, szyszki, zupa w proszku i czarne jagody. Częścią tej pracy, zatytułowanej *Kuchnia oporu*, jest wideo parodiujące popularne programy kulinarne. Artystka ubrana w beżowy trenz i beret, strój nasuwający skojarzenie z postacią francuskiej partyzantki z komediowego serialu *‘Allo ‘Allo!*, instruuje widzów, jak przygotować śmiertelny posiłek: zupę z muchomorów sromotnikowych, kompot zaprawiany konwaliami albo wilcze jagody przykryte pierzynką z bitej śmietany. Ta podłana ironią i szczyptą czarnego humoru recepta – jak dopowiada towarzyszący wideo tekst – sprawia, że kuchnia jawi się jako jeszcze jedna strategia walki z agresorem, narzędzie obrony i forma cichego oporu wobec niewidzialnej w społecznym dyskursie przemocy domowej.

Dalej oglądamy fotografie dokumentujące performatywną akcję składania kwiatów pod pomnikami oraz serię nawiązujących do tego działania, zmontowanych z fragmentów „zreprodukowanej rzeczywistości” obrusów i haftowanych serwetek-kolaży. „Kwiaty”, które pojawiają się pod krakowskimi monumentami męskich bohaterów zbiorowej wyobraźni – Jagiełły na koniu, Piłsudskiego i jego kroczących do boju legionistów – to tak naprawdę zrzucone w pośpiechu ubrania. Rzeczy noszące na sobie pamięć ciała, które, oglądane z odpowiedniej perspektywy, przypominają paki rozwijających się kwiatów. To nie tylko naznaczone mocą subwersji dekoracje, ale też rzeczy efemerycznie przywołujące kobiety, zapomniane i bezimiennie żony i matki, wykreślone z historii bohaterki, które wyparowując z dominujących narracji, pozostawiają po sobie płataninę spódnic, rajstop

i majtek. Te nieoczywiste bukiety sąsiadują z chyba z najlepiej wyeksponowaną tu *Pajęczyną*, której upiornowo-widmowa struktura, zwielokrotniona za pomocą cieni, przesyca przestrzeń dusznej piwnicy. Ażurowa sukienka odsyłająca nas zarówno do mitologicznych Arachne i Ariadny, jak i tekstu Nancy Miller o arachnologii zestawiona została z *Przenośnym oznaczaczem miejsca*. Czerwony dywanik pozwala się składać i rozkładać, udomawiając publiczną przestrzeń i stając się mobilnym „własnym pokojem”. Oswajanie terenu wydaje się zresztą kontekstem symptomatycznym dla całej wystawy, która nie kończy się na galeryjnych salach, ale wychodzi poza nie. Na arkadowym, cytującym renesansowe rozwiązania dziadzińcu Markiewicz powtarza swoją instalację *Ciepło-zimno* z 2004 roku, jeszcze raz wypełniając używaną odzież przestrzeń między tralkami balustrad. Tym samym akcentuje kontrast między chłodem kamiennej architektury a pozornym ciepłem jeszcze niedawno noszonej materii. Artystka pokazuje tu też przekupkę, uproszczoną figurę krakowskiej handlarzki, przypominającą powiększoną wańkę-wstańkę. Ten ironiczny pomnik stereotypowej „baby z Kleparza”, pierwotnie zaprojektowany jako praca konkursowa, to nie tylko zabawka, którą w każdej chwili można wprawić w ruch, czy figura bohaterki zbierającej historie i opowieści wielu kobiet, ale też uosobienie pierwotnej żywicielki, której wizerunek wprzęgnięto w tożsamość heterogenicznego miasta.

Jednak w Bunkrze to nie przekupka gra główną rolę. Tę Markiewicz powierza Meduzie, mitologicznej postaci, której spojrzenie zamienia ludzi w kamień, ale też bohaterce głośnego eseju Hélène Cixous. Jej tkany na szydełku kostium – rodzaj nieoczywistej zbroi, która nasuwając skojarzenie z ciałem, emancypuje się jako podmiot opowiadający o wyparciu kobiet z historii, o kobiecym, stłamszonym przez kulturę pragnieniu i wywołujących strach oraz wstręt obszarach podświadomości – umieszczony został w wysokiej wnęce. Meduza patrzy na nas z góry, a jej długie na kilka metrów, przypominające węże macki spływają w dół, napierając na widza. Potworzyca o czerwonej twarzy i utkanym z surowej wełny abiektaklnym ciele powraca w przestrzeni wystawy jeszcze kilkakrotnie. Markiewicz pokazuje ją na wielkoformatowych, drukowanych na tkaninie fotografiach – Gorgona spaceruje po podkrakowskich lasach, ciągnąc za sobą quasi-falliczne atrybuty własnej potworności, albo snuje się po bogato zdobionych komnatach wawelskiego zamku. Na krótkim wideo kołysze się w takt hipnotycznej muzyki. Ta zamknięta w komnacie „pani z Shallot” jest nie tylko narratorką wystawy, ale też przewodniczką po nowym-starym świecie, jeszcze jedną figurą

wyrwaną patriarchalnym narracjom, którą Cixous w *Śmiechu Meduzy* ubiera w lęk i wstyd, a zarazem odczarowuje i oswaja całą jej monstrialność i trigizm. Idąc tym tropem, Markiewicz zachęca nas do spojrzenia w twarz Meduzy, która nie uśmierca, a uwalnia kobiece pożądanie spod władzy męskich mitów. Gorgona jest tylko jednym z nich.

Konsekwencją tego niehierarchicznego myślenia – tworzenia o kobietach i wprowadzania kobiet w świat sztuki, które wiąże się również z arachnologiczną „estetyką pozbawionego centrum ciała” – jest mała sala wypełniona pracami innych artystek. Markiewicz pokazuje tu kilka dzieł w większości wypożyczonych z kolekcji zaprzyjaźnionego z Bunkrem MOCAK-u. Pojawia się tu między innymi bezpretensjonalna *Dama z ptaszkiem* – betonowy relief z piersiami i fragmentami biżuterii autorstwa Marii Pinińskiej-Bereś, *Odruchy protestu* z widmowym zarysem słowa „słabe” Jadwigi Sawickiej, wideo z kobietami wcielającymi się w role zawodników sumo Katarzyny Górnej, złożony z fragmentów starych filmów *found footage* Debory Hirsch i Iaii Filiberti, obnażający seksizm i patriarchalne systemy popkultury, oraz wyszywana krajka najmłodszej w tym gronie Marii Mytrofanovej, która poddając refleksji fragment ludowego stroju, jednocześnie bada historię swoich przodkiń. Wszystkie prace łączą feministyczny wydźwięk, wszystkie, opowiadając o tożsamości i społecznej roli kobiet, jednocześnie zderzają się z władzą, a co za tym idzie – przemocą, opresją i niepamięcią.

Oglądając ten już niemęski świat, nawet jeśli prace Markiewicz i jej gościń nie tracą na aktualności, a temat nie jest jeszcze wyczerpany, trudno pozbyć się wrażenia, że serwuje się nam tutaj odgrzewane kotlety. I chociaż nie można odmówić całej koncepcji metaforycznego mięsa, bo Meduza, podobnie zresztą jak inne mitologiczne bohaterki odzyskane przez feministyczną krytykę, takie jak Kasandra czy Ariadna, mocno oddziałuje na wyobraźnię, sięgając swoimi mackami do wnętrza zbiorowej świadomości – to w praktyce sama wystawa gładzi ją tylko po wierzchu. Wątpliwości budzi nie tylko aranżacja: podwieszane na żyłkach kolaże i fotografie czy wchodzące w skład kuchni oporu plastikowe grzyby, ale też duża ilość dokumentacji osłabiająca siłę wyrazu performatywnych akcji. Rozczarowuje też fakt, że prace innych artystek zostały ściśnięte w doklejonej do wystawy muzealnej salce, oraz mocno symboliczny, ograniczający się do prostych i powierzchownych gestów – jak chociażby pozorna demokratyzacja widzialności – wymiar całości. Meduza jako symbol wyzwolenia twórczej mocy kobiet nadal jest interesująca, ale biorąc pod uwagę jej transgresyjny

potencjał – a ten chyba najlepiej wybrzmiał kilka miesięcy przed otwarciem wystawy, podczas performatywnego spaceru po lesie – zbyt statyczna. Symbole się przecież nie śmieją.

Powszechnie przyjmuje się, że utwór *This is a man's world* został napisany przez Jamesa Browna i Betty Jean Newsome, mimo iż ta ostatnia przez lata twierdziła, że napisała go sama, zbierając swoje obserwacje związane z płcią. Oglądając wystawę w Bunkrze, miałam w głowie nie tylko piosenkę śpiewaną przez faceta, który przywłaszczył sobie nieswoje doświadczenia, ale też jedno z haseł strajków kobiet: *I don't believe we still have to protest this shit*. Chciałabym, żeby artystki mogły wyjść poza kultywowanie własnej historii, i chciałabym nie musieć po raz kolejny wychodzić na ulicę. Wydaje się jednak, że póki co to wciąż tylko pobożne życzenia. W filmie z lat 50. pokazywanym przez Hirsch i Filiberti jeden z bohaterów mówi do dziewczyny: „Nie oglądaj się za siebie, bo skończysz jak żona Lota”. Meduza nie tylko zmusza nas do odwracania się i patrzenia, nie tylko pokazuje, że za wyważonymi drzwiami kryją się kolejne, ale też obnaża sposób, w jaki pisane są historie, zwłaszcza te, które z założenia mają objaśnić nam rzeczywistość. W tym sensie *To już nie jest męski świat* to ciągle potrzebne zaklęcie i szkoda, że nie wypowiedziano go głośniej.

—
Anna Batko

Małgorzata Markiewicz, *Składanie kwiatów*, 2019, dokumentacja performansu, fot. Natalia Kopytko, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie





Aleksandra Liput, Dzisiaj za oknem drzewa wyglądają jak żywe istoty na księżycu, widok wystawy, fot. Kuba Mozolewski, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie

ALEKSANDRA LIPUT, Dzisiaj za oknem drzewa wyglądały jak żywe istoty na księżycu

Galeria Labirynt, Lublin
21 stycznia – 31 marca 2022

Na wystawę Aleksandry Liput przygotowaną w Galerii Labirynt 2 wchodzi się bezpośrednio z sieni piętnastowiecznej kamienicy, zlokalizowanej w samym sercu lubelskiego rynku. Wewnątrz chropowate białe ściany, terakotowa podłoga, kolebkowe sklepienie, piwnica. Zagląając do środka, naiwnie pomyślałem, że nigdy nie było tu miejsca na sztukę, raczej na pracownię alchemiczną lub niewielką karczmę. Idealna przestrzeń dla artystów i artystek myślących o wystawach jako kompleksowych, osobnych dziełach *site-specific*. W języku świata sztuki o takich twórcach mówi się, że „szanują zastaną przestrzeń”. Przestrzeń należy szanować, dlatego takie podejście dosyć często przekłada się na udane realizacje. Podobną strategię prezentuje w swojej sztuce i działalności kuratorskiej

Bo czym właściwie są ceramiczne rzeźby Liput? Przede wszystkim – jak wynika ze słów Sylwii Hejno, autorki towarzyszącego wystawie tekstu – wymyślonymi pozostałościami po prawdziwej, zaginionej społeczności lub takiej, która dopiero nadejdzie i którą – zapewne – także dosięgnie apokalipsa. To sprytny zabieg – intencjonalnie rozcieńczający autorstwo w celu utrzymania spójnej koncepcji wystawy. Jednak przede wszystkim wytwarzający napięcie wynikające z patrzenia na coś zarazem znajomego, jak i nieznanego, co automatycznie uruchamia nasze zaciekawienie. Niestety w tym miejscu artystka się zatrzymuje.

Wystawa Aleksandry Liput pobudza ciekawość, lecz nie prowadzi jej dalej. Chciałbym wiedzieć, do czego służą lub służyły pokazane przez artystkę przedmioty, chciałbym poznać ich tajemnice. Dowiedzieć się, kto je stworzył i dlaczego artystka w nie wierzy.

(w ramach tworzonego wspólnie z Michaliną Sablik kolektywu Dzidy) Aleksandra Liput. Dodatkowo, w zapowiedzi wystawy przeczytałem zachęcający fragment, że zaprezentowane na niej prace funkcjonują jako relikty pewnej wymyślonej, utopijnej wspólnoty. Nie wiadomo, co to za społeczność, skąd się wzięła, dlaczego wytworzyła takie, a nie inne artefakty. Bardzo chciałem się tego wszystkiego dowiedzieć.

Liput nie jest przywiązana do żadnego medium – maluje obrazy, tworzy rzeźby oraz instalacje, wypala ceramikę. Na wystawie w Lublinie dominuje ta ostatnia. Wielkie ceramiczne formy rzeźbiarskie to w ostatnim czasie modna forma wyrazu. Na wystawach oraz w internecie co i rusz natrafiamy na figurki, stworki, abstrakcyjne glutowate formy czy niby-naczynia. Wypalanie gliny i jej ewentualna dekoracja to technika jak każda inna. Starożytni Grecy pokazali, że za jej pomocą można opowiedzieć wszystko o sobie i otaczającym świecie. Figurka dziecka z psem, dipylońska waza pogrzebowa czy amfora to nieskomplikowane kształty, które czemuś służyły. W dzisiejszej sztuce tendencja jest wprost przeciwna. Im bardziej fantazyjnie, ahistorycznie, nie z tego świata – tym lepiej.

Jakby uznała, że tego typu pozaczasowa perspektywa wystarczy na wciągającą opowieść, a prace się do niej dostosują. Tymczasem jest wprost przeciwnie. Historie czy motywy pre- oraz post-postapokaliptyczne stanowią dość zgrany chwyt występujący w literaturze sci-fi, filmach i grach. Chociaż beczas brzmi ekscytująco w teorii, należy go jeszcze czymś wypełnić i uwiarygodnić. I właśnie w tym kluczowym miejscu dzieła Liput rozczarowują najbardziej. Zapowiadając tajemniczą aurę, urzeczenie, rytuał, oferując dekorację, powtarzalność, formalizm. Przyjrzyjmy się im.

W pierwszej sali zaprezentowano szereg rachitycznych konstrukcji z gałęzi w formie niedużych szałasów, przywodzących na myśl ostatnią scenę z *Melancholii* Larsa von Triera. Chodzi o przyczółki bezpieczeństwa w obliczu przeszłych, przyszłych i aktualnych katastrof. A jednak przechodząc pomiędzy bardzo powtarzalnymi konstrukcjami, nie odczułem ukojenia, raczej obojętność.

Być może szamański wydzwięk tych prac jest wyłożony zbyt bezpośrednio, a one same zostały niepotrzebnie zmultiplikowane. Artystka wzmacnia ten wydzwięk, umieszczając na końcówkach patyków „pradawne” elementy w postaci ceramicznych grotów oraz drobnych główek, które kojarzą się z popularnym wizerunkiem człowieka-ptaka z Lascaux, jedynym humanoidalnym przedstawieniem w jaskini. Za futurystyczny odnośnik służą natomiast, nie wiedzieć czemu, metalowe trytytki. W efekcie mamy do czynienia z obiektami tyleż uniwersalnymi, co jednak wyprzeżowanymi – skrojonymi pod efekt przede wszystkim wizualny.

Przyznaję, że prace Aleksandry Liput przyciągają wzrok. Gałęzie są gładko obrobione, ceramika pokryta szkliwem, zasuszone kwiatowe płatki idealnie usypane. Poza tym sporo mniejszych prac wydaje się być przede wszystkim efektowną dekoracją, elementami składowymi dobrze zaaranżowanej wystawowej scenografii. Zawieszane na ścianach ceramiczne znaki, maski, liście oraz rozstawione po kątach i wnękach miniaturowe totemy, quasi-świeczniki i stojaki to formy powracające w różnych konfiguracjach. Przywodzą na myśl, zwłaszcza w piwnicznej części ekspozycji (zawierającej także podwieszane pod sklepieniem wyplatane płócienne kokony), elementy przeniesione z rozdziału „Lochy” z jakiegoś fantastycznego wzornika lokacji. Nie potrafię dostrzec w nich jakiegokolwiek nieoczekiwanej aury – raczej schemat i metodę. W tym kontekście warto zastanowić się nad postulowanym ekologicznym, a nie antropologicznym charakterem sztuki Liput. Prądożerne i wysokoemisyjne piece potrzebne do jej wyprodukowania niekoniecznie pasują do deklarowanej koncepcji harmonijnego, rękodzielniczego wytwórstwa w zgodzie z naturą.

Wystawa Aleksandry Liput pobudza ciekawość, lecz nie prowadzi jej dalej. Chciałbym wiedzieć, do czego służą lub służyły pokazane przez artystkę przedmioty, chciałbym poznać ich tajemnice. Dowiedzieć się, kto je stworzył i dlaczego artystka w nie wierzy. Jakie skrywają się za nimi moce, tęsknoty, wyobrażenia. Chciałbym wiedzieć, że wyglądają tak, a nie inaczej z jakiegoś powodu – że ich kształty nie są przypadkowe. Że nie tylko powielają styl sztuki współczesnej i ceramiczowy formalizm naszych czasów, sprawdzający się idealnie jako dekoracja na kominku lub w formie dokumentacji na scrollowanych namiętnie stronach i profilach agregujących wystawy sztuki współczesnej. Bo czy na tym powinny polegać dzisiaj rytuały w sztuce?

—
Janek Owczarek





Prototypy 05: Marek Sobczyk. Podróż-Podrut [Polentransport]

Muzeum Sztuki w Łodzi,
21 stycznia – 3 kwietnia 2022
kuratorka: Hanna Wróblewska

Marek Sobczyk od lat wchodzi w dialog z innymi twórczyniami i twórcami, nie tylko z obszaru sztuk wizualnych. W realizowanym od 2003 roku cyklu „muzeum w cudzysłowie” powstawały jego obrazy-rozmowy między innymi z Jamesem Joyce’em i Kazimierzem Malewiczem, Magdaleną Abakanowicz i Romanem Opałką, Katarzyną Kozyrą i Gerhardem Richterem. Sobczyk to, według własnej definicji, artysta „robiący” prace innych artystów, biorący ich w ‘cudzysłów’ swojego opracowania”, a zarazem kurator, dyrektor, pracownik techniczny. Wszystko to „ta sama osoba”.

Sobczyk tworzy płótna pełne rozmaitych cytatów, odwołań czy nawiązań do sztuki, literatury „wysokiej” i popularnej, polityki i mediów. Jego prace niejako zapraszają odbiorców do gry w skojarzenia. Do odnajdywania znaczeń, poszukiwania powiązań między poszczególnymi fragmentami obrazów, mniej lub bardziej jawnych cytatów z dzieł innych artystek i artystów, ale też malarskich gier z medialnymi przekazami czy tekstami, jakie umieszcza w obrębie prac, wreszcie – z tytułami obrazów. Dlatego płótna Sobczyka, prowokujące do erudycyjnych popisów, okazują się wdzięcznym materiałem dla krytyków czy historyków sztuki. Zarazem jest z tymi pracami pewien problem. W 2011 roku warszawska

Galeria aTAK zorganizowała jego wystawę zatytułowaną *Dwa razy za dużo obrazów*. Mimo diagnozy zawartej w tytule obrazów nadal przybywa, a i skala płócien Sobczyka zaczyna przytłaczać. Problematyczna wydaje się też lekkość i łatwość, z jaką artysta zongluje wizualnymi przedstawieniami, sloganami i hasłami. Dlatego w przypadku malarstwa Sobczyka tak bardzo ważne (i trudne) jest znalezienie sposobu na poradzenie sobie z tym nadmiarem wszystkiego. Udało się to na przygotowanej przez Hannę Wróblewską wystawie *Prototypy 05: Marek Sobczyk. Podróż-Podrut [Polentransport]* w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Obrazy Sobczyka zostały wpisane w kontekst miejsca. Wystawa wprost odnosi się do słynnej akcji *Polentransport* Josepha Beuysa z 1981 roku. Niemiecki artysta przyjechał do Polski z dużą drewnianą skrzynią, w której znajdowało się jego archiwum: rysunki, zdjęcia, plakaty, grafiki. Ofiarował wtedy Muzeum Sztuki ponad tysiąc swoich prac. Powtórzył w szczególnym momencie, jakim był czas pierwszej Solidarności, gest grupy „a.r.”, która w 1931 roku przekazała swe zbiory miastu. Marek Sobczyk po czterdziestu latach dokonuje powtórzenia powtórzenia, biorąc na warsztat sam gest Beuysa.

Nie jest to jedyne nawiązanie do miejsca, w którym została zorganizowana wystawa. Przez całą przestrzeń ekspozycyjną przewija się instalacja wykonana ze 180 metrów ocynkowanego drutu. Długi metalowy pręt został wygięty zgodnie z ciągiem Fibonacciego – tu Sobczyk zainspirował się rzeźbami Katarzyny Kobro. Ten obiekt-hołd złożony wielkiej artystce prowadzi jednocześnie, niczym nić mitycznej Ariadny, od jednej pracy malarza do drugiej. Można go nawet dotykać, dać się prowadzić wyznaczoną przez instalację drogą, co zresztą przełamuje muzealne obyczaje. Jest wreszcie trzeci istotny punkt odniesienia: wydana w 1961 roku powieść *Solaris* Stanisława Lema.

Sobczyk wpisuje się w długą tradycję malarską, w której odwoływanie się do prac innych twórców – ich analiza, wykorzystanie podpatrzonych technik czy ujęć kompozycyjnych – było powszechną praktyką. Wprowadza do niej jednak istotną zmianę: dokonuje przejęcia i odwrócenia ich sensu. Tworzy nowy przekaz.

Odwołania do Beuysa, Kobro i Lema tworzą swoistą ramę dla niezliczonych wątków, odniesień czy nawiązań obecnych w eksponowanych obrazach. Wymieńmy tylko te, które pojawiały się w twórczości Sobczyka już wcześniej: peryferia i centrum, sztuka i rewolucja, Wschód i Zachód, rynek, działanie i ekologia czy utopia i rzeźba społeczna. Obrazów, wykonanych temperą jajową na płótnie, jest w Łodzi czterdzieści. Mają wymiary 65 na 54 cm, są więc mniejsze niż formaty, do których Sobczyk ostatnio nas przyzwyczaił. Co więcej, zostały pogrupowane w osiem – jak to określono – stacji. Elementem każdej z nich jest płycina wykonana z blachy

aluminiowej z tytułem-komunikatem: od „Pieczę nas polityka [Soziale Plastik]”, poprzez „Inteligencja słowa [Materialeigenschaften]” po „Kapitał symboliczny [Kultura Zrzuty]” i „von hier aus [Pilz; Filz; Gold; Knochen]”.

W tekście towarzyszącym wystawie stacje porównano do budek telefonicznych, sond kosmicznych, a nawet latawców, ale mogą one kojarzyć się też z rozłożonymi pudłami czy skrzyniami. A przecież to właśnie w skrzyni Beuysa podarował Muzeum Sztuki swoje archiwum. Za każdym razem Sobczyk próbuje też znaleźć element/elementy łączące obrazy we wspólną opowieść/opowieści – być może liczba mnoga jest w tym przypadku niezbędna, bo każda ze stacji jest przez artystę konstruowana na zasadzie całych ciągów skojarzeń. I tak w stacji pierwszej, „Pieczę nas polityka [Soziale Plastik]”, pojawiają się następujące postaci: Jan Paweł II z nieszczęsnej instalacji Jerzego Kaliny na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Warszawie, lekarz Siergiej Maksymiszyn, który leczył w Omsku otrutego Aleksieja Nawalnego, Marta Lempart i Kaja Godek, enerdownski górnik, a nawet modelka w hidżabie i panna młoda z Korei Północnej. W kolejnych stacjach mnożą się postacie ze świata polityki i mediów, artyści i ich dzieła. Jest Martin Kippenberger i Agata Bogacka, Aleksandr Rodczenko i Jacek Krzyżkowski, George Soros i Greta Thunberg. Są wreszcie wydarzenia, którymi żyliśmy w ostatnim czasie: pandemia COVID-19, protesty po decyzji Trybunału Konstytucyjnego Julii Przyłębskiej w sprawie aborcji czy atak zwolenników Donalda Trumpa na waszyngtoński Kapitol.



i Julii, porównywane do uczucia fetyszysty do brudnego kawałka odzieży. Żółty śluz asymetriad, tężejący, zastygający szkliście – jak siarka alchemii, tworzący modele świata (ze znanego nieznanego), gdy to są ‘tylko twoje myśli’. Styl, interupcje, wielokrotnie złożone zdania czy piętrzące się gry słowne nie są oczywiście przypadkowe. Teksty oraz obrazy w natłoku form i treści wzajemnie się dopełniają.

Cykle obrazów Sobczyka, takie jak „‘muzeum’ w cudzysłowie”, są nieustanną operacją na świecie wizualnych przedstawień. Odnalezione przez niego w internecie zdjęcia, reprodukcje prac innych artystów, memy i tabloidowe teksty służą do budowania ikonografii naszych czasów – podatnej na zmiany, trochę rozwichrzonej i zaskakującej jak wyniki wyszukiwania po wpisaniu nieprecyzyjnych indeksów. Próbują one nadać sens tej masie obrazów, uporządkować czy też skatalogować ich znaczenia.

Sobczyk wpisuje się w długą tradycję malarską, w której odwoływanie się do prac innych twórców – ich analiza, wykorzystanie podpatrzonych technik czy ujęć kompozycyjnych – było powszechną praktyką. Wprowadza do niej

jednak istotną zmianę. Jak zauważył Piotr Rypson w dyskusji opublikowanej na łamach „Widoku” (2018, nr 20), Sobczyk wykorzystuje sytuacyjno-stylistyczną strategię *détournement*. Dokonuje przejęcia i odwrócenia. Tworzy nowy przekaz. W tekście towarzyszącym wystawie malarz zapisał: „może chodzić o słowa i obrazy, te, które potrafią odwrócić sensy słów i obrazów”.

Obrazy Sobczyka można uznać za głos w dyskusji o aktualności malarstwa. Kluczem do uwspółcześnienia malarstwa stało się dla niego przemyślenie konceptualizmu, położenie nacisku na ideę i proces dochodzenia do niej, a nie na skończone dzieło. Artysta pokusił się o przeniesienie tego doświadczenia do malarstwa, by – jak sam mówił – „uczynić je przemożnym”. Nieustannie obecny jest też u niego wątek performatywny. Natomiast miejsce wystawy, kluczowe dla polskiej sztuki nowoczesnej, sprawia, że prace Sobczyka stają się także komentarzem do kondycji muzeum – tego, czym jest ono obecnie i czym powinno być – oraz pytaniem o to, w jaki sposób można postępować z jego dorobkiem, historią, kolekcją.



Malarz pokazuje, że muzea, żyjąc przeszłością, mogą ją uczynić ważną dla teraźniejszości, a przede wszystkim dla przyszłości. Jednocześnie wystawa, próbująca uporządkować czy nadać sens zalewowi obrazowych i tekstowych przekazów, ujawnia pułapki tych poszukiwań, a nawet ich daremność. Nieprzypadkowo w tekstach towarzyszących wystawie Sobczyk nieustannie przywołuje powieść Lema o stacji badawczej zbudowanej na Solaris i usiłowaniach pracujących tam badaczy, chcących poznać zalewający planetę ocean, który – jak się okazuje – jest jednym wielkim organizmem. Próby skatalogowania i zrozumienia fenomenów generowanych przez to zjawisko kończą się klęską.

Solaris Lema jest opowieścią o granicach nauki, ale też ludzkiego poznania. O niemożności wykroczenia poza własne ograniczenia. Jak mówi jeden z bohaterów powieści, wyruszamy w kosmos, ale wcale nie chcemy go zdobywać, tylko „rozszerzyć Ziemię do jego granic”. I dodaje, że w istocie „nie potrzeba nam innych światów”. Potrzebujemy jedynie luster, w których moglibyśmy się przeglądać. Marek Sobczyk w swej *Podróż-Podrut*

[*Polentransport*] proponuje nam inne lustra, własnego autorstwa. Obrazy, w których możemy się przejrzeć. Zapewne niedoskonałe i ułomne, ale poprzez swoją ironię sprawiające, że wystawę w Muzeum Sztuki można uznać za nieoczywistą, wciągającą kronikę malarską ostatnich lat.

Piotr Kosiewski

ALICJA BIELAWSKA I BARBARA FALENDER, Materia(l)nie

Galeria Studio, Warszawa
7 lutego – 17 kwietnia 2022
kuratorka: Paulina Olszewska

Barbara Falender zapytana o to, skąd wziął się u niej pomysł, żeby studiować rzeźbę, odpowiedziała: „z dotykania!”. Z kolei Alicja Bielawska na obiektach, które wytwarza, „pozostawia swoje odciski palców, niedoróbki [...], podkreślając haptyczność swoich obiektów oraz ich oddziaływanie w przestrzeni”. Reakcyjność i performatywny wymiar sztuki współczesnej nauczyły mnie doceniać obiekty do oglądania. Jest w tym może jakiś rodzaj konserwatyzmu, ale czasem migracja ze świata sztuki, zdominowanego przez dokumentację krytycznych lub politycznych gestów, w obszar prostego patrzenia i oglądania przynosi ulgę, rozpuszcza napięcia. Zamiast o relacji artysta – odbiorca, daje szansę pomyśleć o relacji między twórcą a obiektem. Wspólna wystawa Alicji Bielawskiej i Barbary Falender w Galerii Studio jest poniekąd odpowiedzią na tę potrzebę, hołdem dla sztuki obiektu, kontaktu z materia, dotyku zatrzymującego się w przedmiocie.

Jak uchwycić moment zetknięcia się ciała z materia? Mimo pozornie równomiernej reprezentacji prac obu artystek osią wystawy wydaje się seria *Poduszek erotycznych*, wykonana przez Falender w 1973 roku. Paradoksalnie tytułowe poduszki – kojarzące się z miękkością – artystka wykuła z twardej materii. Te pokazywane w Studio zostały wykonane z karraryjskiego marmuru, szlachetnego surowca, który bardziej niż z ludzkim ciałem kojarzy się z wnętrzami obiektów sakralnych. Prace te, wpisane w erotyczny kontekst profanum: siadania, ugniatania, odciskania śladów ludzkiego ciała w ruchu, w latach 70. oburzały krytyków sztuki swoją dezynwolturą. Na kształtach poduszek artystka nadbudowała wypukłości układające się we fragmenty ciała: dwóch postaci splecionych w uścisku, rozłożonych ud, stykających się penisów we wzwodzie. Przy czym nie można mieć pewności, co dokładnie przedstawiają rzeźby Falender. Trochę lepiej widać to na towarzyszących obiektom rysunkach, jeśli ktoś (jak ja) uprze się, aby odszyfrować, co widzi. Paweł Leszkowicz w tekście o męskich aktach w historii sztuki, opublikowanym w 2008 roku na łamach „Obiegu”, zasugerował, że rzeźby Falender to być może jedno z nielicznych przedstawień erekcji w historii polskiej sztuki. Przyzwyczajony do narracji umysł poszukuje fetyszu.

W rzeźbę, najbardziej wyemancypowane z mediów sztuki (lub przynajmniej takie, któremu zawsze było wolno więcej, jeśli chodzi o rejestrację ludzkiego ciała), wpisany jest jakiś rodzaj erotyki. Sam wysiłek włożony w proces, przekuwania surowca w dzieło ma w sobie coś z fetyszystycznej rozkoszy. Falender, wywodząca się z pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza, przejmuje od niego obłą figuratywność (vide: *Pocałunek* albo *Dwoje Jarnuszkiewicza*), która odplciawia przedstawione

Wspólna wystawa Alicji Bielawskiej i Barbary Falender w Galerii Studio jest odpowiedzią na potrzebę przemyślenia relacji obiekt – odbiorca, hołdem dla sztuki obiektu, kontaktu z materia, dotyku zatrzymującego się w przedmiocie.





Alicja Bielawska i Barbara Falender, *Materia(l)nie*, widok wystawy, fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Galerii Studio w Warszawie

postaci (tu fragmenty ciał), ale też pozbawia erotykę pornograficzności. Dzięki temu obiekty mają w sobie delikatność, czułość czy też kobiecość, która ujawnia się w zrozumieniu znaczenia, jakie ma wytwarzanie niepornograficznych obrazów ciał.

Kuratorka Paulina Olszewska postanowiła skonfrontować twórczość Barbary Falender z pracami Alicji Bielawskiej. Bielawska woli nazywać obiekty, które wytwarza, przedmiotami, a nie rzeźbami. Jest w tym jakaś antropologiczna użytkowość, racjonalna konieczność odbierania świata przez nadawanie rzeczom nazw, zamiast oddania ich we władanie zmysłom, które niekoniecznie pozwalają ująć je w jakiś termin. „Przedmiot” nie jest tak silną kategorią jak „rzeźba”. Już na samym wejściu do galerii sześć obiektów ze wspomnianego cyklu Falender otacza różowa

kotara – *Zaproszenie* stworzone przez Alicję Bielawską. Ten frywolnie nazwany przedmiot spiralnie otula rzeźby, zachęcając do intymnego oglądania, a jednocześnie, przez transparentność materiału, nakłania do podglądania obiektów znajdujących się po drugiej stronie – jak w galerii przez szybkę. Gra z jednoczesnym zakryciem i odkryciem dodatkowo podkreśla erotyczny potencjał spotkania prac dwóch artystek. Niewinne zaproszenie to zmysłowa (dosłownie) przechadzka, podczas której ujawnia się muzealny charakter przestrzeni i sposób budowania ekspozycji. Rzeźby Falender są ekspozowane na słupkach, niektóre dodatkowo umieszczone w miejscach, gdzie tkanina zakręca i tworzy wypukłość. Ta koncepcja bardzo ciekawie współgra z „historycznosztuczną” praktyką przykrywania płótnem co bardziej gorszących dzieł w muzeach sztuki



Alicja Bielawska i Barbara Falender, *Materia(l)nie*, widok wystawy, fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Galerii Studio w Warszawie

(na przykład *Pochodzenia świata* Courbета). I chociaż *Zaproszenie* Bielawskiej może być czytane jako scenografia dla obiektów starszej artystki, to cała wystawa jest symbiozą prac obu twórczyń, a nie próbą podporządkowania i hierarchizacji. Kiedy weszłam na wystawę, tkanina okalająca prace Falender przypominała mi obrazy Emilii Kiny prezentowane niegdyś w Galerii Raster. W jej twórczości tkaniny pojawiają się na płótnach, zasłaniają, ale z drugiej strony także podkreślają tkaninowość płótna. Bielawska jest zafascynowana materialnością i tworzone przez nią przedmioty dobrze to uwidaczniają. Nie tracą realności, a materiały, z których tworzy je artystka, przykuwają uwagę widza. Tak jest w przypadku pracy *W zamknięciu powiek*, w której w oczy rzuca się poliesterowy materiał, gdzie indziej uwagę zwraca

ceramika szkliwiona albo – jak w *Pod opuszkami palców* – ręcznie wykonana tkanina.

Choć historia opowiadana na wystawie jest bardziej o Falender (bo to właśnie w kolekcji Galerii Studio znajdują się *Poduszki*; tu także w 1987 roku odbyła się wystawa prac artystki, która wywołała obyczajowy skandal), górne piętro galerii to królestwo Bielawskiej. Wspomniane prace, okolone szkicami do *Poduszek erotycznych* powieszonymi na ścianach, nie rozpychają się w przestrzeni. Obiekty artystek umieszczone w tej sali korespondują ze sobą i wchodzą w dialog. To właśnie korespondencja, przemyślane sklejenie pojedynczych fragmentów w całość porządkuje obiekty Bielawskiej. Tę cechę twórczości artystki uwzględniła w koncepcji kuratorskiej Paulina Olszewska, szanując to, co dla artystek istotne.

W obiektach Bielawskiej najciekawszy jest właśnie brak narracji, pomijanie punktu odniesienia. To pozwala działać pracom w różnych kontekstach. Prace Falender natomiast od kontekstu wychodzą – sama artystka wyniosła z edukacji słabość do figuratywności, choć daleko jej do tradycyjnego rzeźbiarskiego naśladownictwa.

Obie artystki rozpoczynają tworzenie prac od rysowania, więc kuratorka zdecydowała się pokazać ich rysunki na wystawie. „Rysunek jest tak samo ważny jak rzeźba i przestrzenne obiekty. [...] Cenię w nim to, że daje przestrzeń, nieograniczoną materiałem, grawitacją czy technicznymi aspektami” – mówiła Bielawska w rozmowie z Agatą Wojtczak. Falender, zatrzymując efemeryczność pewnych procesów w rysunkach, rejestrowała je na gorąco, żeby przełożyć na szkice ulotne doświadczenia, a później znaleźć dla nich odpowiednią materię. Tworzywo jest tutaj kluczem i to ono ożywia prace obu artystek.

Niewywołująca emocji materia Bielawskiej ożywa też w kontakcie z przeładowanymi znaczeniami rzeźbami Falender. Uwidacznia się tym samym, że pewne dzieła sztuki nie są w stanie funkcjonować w próżni. W kontakcie z *Poduszkami* ujawnia się ukryta cielesność przedmiotów Bielawskiej, szczególnie tych powstałych z tkaniny. O niej zaś przy okazji wystawy *Splendor tkaniny* w 2013 roku w Zachęcie artystka mówiła, że „jest najbliższa naszemu dotykowi i ciału”. W materiale wykorzystanym w jednym z obiektów jest dziurka obszyta czerwoną nicią. Stworzona do podglądania, oddawania się wstydlwym przyjemnościom – jak fetysz z darkroomu. Jednocześnie patrzenie przez dziurkę to przecież oglądanie z odległości, zamiana uczestnictwa na obserwowanie wydarzeń. Ta praca, przy której można poczuć wyobcowanie, oddzielenie, jest poniekąd autoteliczną opowieścią o cielesnej obecności w galerii sztuki. Spotkanie z obiektami na wystawie w Studio to rewia spojrzeń, oddanie się pod władzę przedmiotów, które zatrzymują i pociągają, choć – na dystans. Epatujące bliskością *Poduszki erotyczne* powodują nawet frustrację spowodowaną galeryjną niedotykalnością, podkreśloną przez sposób eksponowania – postument jest raczej komunikatem skłaniającym do zachowania odpowiedniej odległości, a jednocześnie podkreśla pomnikowość obiektu, stwarza wręcz pomnik erotyki. Wystawa w Galerii Studio jest więc wystawą o relacji ze sztuką, w której mimo wszystko widz – jak podglądacz wchodzący w interakcję z obiektami Bielawskiej – przegrywa. Nie może bowiem doświadczyć zmysłowości pracy w materii i poczuć jej pod palcami. Tym samym wystawa opowiada także o zazdrości doświadczenia, którą wywołują prezentowane na niej przedmioty.

—
Anna Pajęcka



Alicja Bielawska i Barbara Falender, *Materia(ł)nie*, widok wystawy
fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Galerii Studio w Warszawie

ANNA BAUMGART, Muszę opowiedzieć świat

BWA Olsztyn
4 marca – 3 kwietnia 2022

Trzecia dekada XXI wieku daje aż z nadto okazji do obserwacji, jak określone polityczne postulaty sprawdzają się w przypadku sytuacji wyjątkowych. Albo – jak się nie sprawdzają. Na przykład na początku pandemii wszyscy zapomnieli, że plastik nie jest OK, a gumowe rękawiczki i maseczki jednorazowego użytku stały się stałym elementem pandemicznego *dress code'u*. Niedawny atak Rosji na Ukrainę jest nie tylko dramatem, który w Europie już nigdy nie miał się wydarzyć, ale również triumfem kolonialnych narracji, zarówno Rosji, jak i zachodniej lewicy, która postkolonializm teoretycznie ma w małym paluszk. Wojna weryfikuje także politykę klimatyczną państw Zachodu i wszystko wskazuje, że jednak nie będzie ona eko tak szybko, jak życzą sobie tego klimatyczni aktywiści. Wizja pędzącej ku nam zagłady klimatycznej chwilowo jednak została przyćmiona strachem przed zagładą atomową – kto wie, może niedługo z mody na produkty bio(degradowalne) przeczucimy się na dietę prepperską

i będziemy wykupywać w Biedronce konserwy, które mogą przetrwać kilkadziesiąt lat?

Jak to wszystko odbija się na sztuce, mogłam się przekonać ostatnio, wyruszając na wycieczkę do BWA Olsztyn, gdzie otwierała się właśnie performatywna wystawa Anny Baumgart, będąca kolejną odsłoną zainicjowanego przez nią cztery lata temu Stołu Kobiet. Gdyby pandemii i wojny nie było, ten projekt wyglądałby zapewne zupełnie inaczej, przynosząc mi wrażenia zupełnie inne od tych, których doświadczyłam, przybywszy do galerii. Niestety, oglądając wystawę, ma się poczucie, że w obliczu katastrofy sztuka karłowacieje, oddając pole potrzebom z najniższych poziomów piramidy Masłowa. Rozumiem, czas tego wymaga, ale z drugiej strony – jakoś smutno.

Żeby zrozumieć ten problem, cofnijmy się do wspaniałego czasu przed covidem i wojną, kiedy to sztuka mogła się wydarzać w miarę normalnie. Pierwszy Stół Kobiet zorganizowany został w 2018 roku w ramach łódzkiego Festiwalu Czterech Kultur i miał formę performatywnego widowiska, wzorowanego na Okrągłym Stole z 1989 roku. W tym kluczowym dla historii polskiej transformacji wydarzeniu wzięli udział przede wszystkim mężczyźni: z 54 uczestniczących w nim osób tylko dwie były kobietami (reprezentantka opozycji Grażyna Staniszevska i prorządowa Anna Przecławaska). Baumgart postanowiła odwrócić te proporcje – przy Stole Kobiet przeważają osoby identyfikujące się jako kobiety, a mężczyźni mogą liczyć tylko na dwa zaproszenia. Pierwszy Stół Kobiet został wystawiony na deskach Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi i odbył się pod hasłem „Sprawa kobieca w Polsce”, co było nawiązaniem do wystąpienia polskiej delegacji na Międzynarodowym Kongresie Kobiet w Genewie w 1920 roku. Do Stołu Kobiet zaproszone zostały artystki i feministyczne teoretyczki, które zasiadły wokół stołu nakrytego specjalną zastawą przygotowaną przez Baumgart – były to talerze z wizerunkiem artystki, pozującej na tle flagi i wskazującej na przebity bok w swojej klatce piersiowej. Była to wariacja na temat obrazu *Czerwoną klinem uderz w białych* El Lissitzkiego, odwołująca się do historii konstruktywizmu i dziedzictwa rewolucyjnej awangardy, której kolebką była między innymi Łódź. Awangardowa zresztą była sama forma obradowania, podczas którego zaproszone teoretyczki (Agata Araszkiewicz, Katarzyna Lewandowska) wygłosiły swoje manifesty i eseje, a aktorki (Anna Kłos i Klara Bielawska) weszły w rolę Katarzyny Kobro i Róży Luksemburg, posiłkując się w swoich wystąpieniach tekstami dyskursywnymi i poetyckimi. Nie była to więc standardowa debata, raczej hybrydyczny performans, którego celem było zwerbalizowanie doświadczenia bycia kobietą. Każda z uczestniczek miała też za zadanie wskazać ważną dla siebie postać kobiecą, co miało służyć budowaniu herstorycznej genealogii. Już po performansie Baumgart przygotowała kolejny zestaw talerzy, tym razem z wizerunkami wybitnych kobiet, wskazanych przez uczestniczki Stołu. Talerze Baumgart są nawiązaniem do słynnego *The Dinner Party* Judy Chicago, a także serii talerzy Vanessy Bell i Duncana Granta *Famous Women Dinner Service* z 1932 roku – czy też może są polemiką z tymi realizacjami, skoncentrowanymi na reprezentantkach kultury zachodniej. Na talerzach Baumgart pojawiły się kobiety z Europy Wschodniej: Maria Janion, Róża Luksemburg, Narcyza Żmichowska, Irena Krzywicka, Katarzyna Kobro, Oksana Shachko z Femenu, Krystyna Janda i inne. Wyjątkowa jest

także technika wykonania tych talerzy – podczas gdy prace Chicago były ceramikami wykonanymi ręcznie, Baumgart sięgnęła po kalkomanie, technikę popularną w PRL. Pomysł niezły, choć nie trudno zauważyć, że zestaw Baumgart jest bardzo polskocentryczny, więc nie do końca jest to pełna odpowiedź na *The Dinner Party*. Żeby takową stworzyć, potrzebne byłyby kolejne Stoły Kobiet, tym razem organizowane w innych państwach dawnego bloku wschodniego.

Na razie Stół Kobiet organizowany jest w różnych miastach Polski – jak dotąd odbył się jeszcze w Bydgoszczy, Lublinie i Kaliszu – dając głos narracjom regionalnym. W 2020 roku Stół Kobiet, tym razem zorganizowany we współpracy z Muzeum im. Zofii i Wacława Nałkowskich w Wołominie, z powodu pandemii zmienił formułę – głosy zaproszonych kobiet przybrały formę internetowej mapy. Swoją drogą, brałam w tym projekcie udział – co prawda z Wołomina nie jestem, ale wystąpiłam w roli niezależnej ekspertki od sztuki. Nie wiem, czy ma to sens, jednak dla mnie było to doświadczenie wartościowe poznawczo – pierwszy raz w życiu udało mi się do miasteczka, które do tej pory kojarzyłam tylko jako jeden z mateczników polskiej mafii. Kuratorka projektu Anna Łazarz oprowadziła mnie po mieście i jego największych atrakcjach (na przykład pomniku JP II z przytulającymi się do niego dziećmi, spektakularnie osranym przez gołębie), a na koniec zaliczyłam nawet integracyjne przyjęcie w muzeum Nałkowskich, gdzie poznałam kilka uczestniczek projektu i zanurzyłam się w atmosferze swojskości. Nie jest to może doświadczenie typu wow, ale na pewno było miło i feministycznie, nawet pomimo faktu, że niektórzy w obawie przed wirusem stali przy otwartym oknie i nerwowo wdychali powietrze z zewnątrz.

Organizatorzy olsztyńskiej edycji Stołu Kobiet, przygotowanej ponownie w trybie covidowym, zrezygnowali niemal całkowicie z zalet spotkania offline. Muszę przyznać, że trochę nie przyjmowałam tego do wiadomości i czułam się lekko rozczarowana, gdy w dniu wernisażu przybyłam do galerii i dowiedziałam się, że faktycznie wszystko dzieje się jedynie online. W BWA Olsztyn przywitała mnie tylko dwójka pracowników galerii, pusty stół (talerze ułożone zostały obok jako odrębna instalacja) i kilka dodatkowych prac, uzupełniających narrację projektu (na przykład rejestracja z łódzkiego Stołu). Artystka została w hotelu, co tylko potęgowało wrażenie bezsensowności i enigmatyczności tej sytuacji. Jednak ci, którzy zdecydowali się uczestniczyć w wernisażu na zoomie, wcale nie byli w lepszej sytuacji. Pomysł, by zorganizować debatę online na kilkadziesiąt osób, jest bądź co bądź karkołomny.



Anna Baumgart, *Muszę opowiedzieć świat*, widok wystawy, fot. Jakub Zdanowicz, dzięki uprzejmości BWA Olsztyn





Wystawa Anny Baumgart w BWA Olsztyn wbrew intencjom artystki pokazała, jak w obliczu katastrofy sztuka karłowacieje, oddając pole potrzebom z najniższych poziomów piramidy Masłowa. Rozumiem, czas tego wymaga, ale z drugiej strony – jakoś smutno.

Formuła, która była atrakcyjna jako performatywne *show* na deskach teatru, po zredukowaniu jej do gadających przez trzy godziny główek na ekranie okazała się wyjątkowo niestrawna i chyba nie budziła zbyt dużego zainteresowania publiczności (w pewnym momencie oglądających było mniej niż uczestniczek debaty). Na jakość rozmowy wpłynęły także informacje o wojnie w Ukrainie. Dyskusja, odbywają się pod hasłem „Muszę opowiedzieć świat”, w pierwotnym zamierzeniu miała dotyczyć roli feminizmu w kształtowaniu przyszłości. „Czy kobiety uratują świat? Czy chcą nadal rodzić w nim swoje dzieci? Czy możliwa jest nowa polityka bez hierarchii i przemocy? Czy możemy odzyskać utraconą przyszłość? Czy potrzebujemy liderkę, a jeśli tak, to kim one są dzisiaj i jak stworzyć skuteczny

front oporu?” – pytała artystka we wprowadzeniu do wydarzenia. Rzeczywistość niestety brutalnie zweryfikowała stawiane przez nią pytania, a cała dyskusja podryfowała siłą rzeczy w kierunku wojny, upodobniając się do sesji terapeutycznej. W kontekście spotkania wirtualnego problematyczny okazał się także pomysł, by wskazania ważnych kobiet zastąpić opowieściami o przedmiotach. Zaproszone do debaty artystki z Olsztyna (Edyta Hul i Alicja Borsiak-Śleszyńska) zdecydowały się zostawić je w przestrzeni wystawy, inne uczestniczki po prostu pokazywały je na zoomie. Niestety to zadanie nie zawsze miało sens w kontekście dyskusji o wojnie, więc niektóre uczestniczki zrezygnowały ze swoich wskazań. Według planu przestrzeń wystawy miała być uzupełniana dodatkowymi przedmiotami

przynoszonymi przez mieszkanki Olsztyna, niewykluczone zatem, że pomysł opowiadania o świecie kobiet poprzez przedmioty miał jeszcze jakąś interesującą kontynuację.

Zaskakująco dobrze w kontekście wojennym odnalazły się za to prace pokazywane w BWA Olsztyn, które – być może w odniesieniu do postulatu ratowania świata przez kobiety – prezentowały obrazy kobiet skonfrontowanych z przemocą. Na jedną ze ścian rzucono projekcję filmu *Dziennik podróży*, poświęconego fotografce Mieczysławie Nogajewskiej, właścicielce słynnego zakładu fotograficznego Foto-Elite w Gdyni, która po wybuchu drugiej wojny światowej zmuszona była zostawić zakład i wyruszyła w wędrówkę po Polsce, dokumentując wojenne obrazy aparatem, który zabrała za sobą. Tuż obok załooopowana była dokumentacja performansu *General i dziewczyna*, opowiadającego o parze portugalskich rewolucjonistów – generale Humberto Delgado i jego partnerce Arajaryr Moreirze de Campos, którzy walczyli o demokrację w Portugalii i zostali zamordowani przez reżim António Salazara w 1965 roku. Obu tym projekcjom przyglądała się z kolei dobrze znana *Bombowiczka*, trochę kobieta, a trochę maciora, z brzuchem niczym tykająca bomba. Gdyby zmienić jej barwy z białoczerwonych na niebiesko-żółte, byłaby ona bardzo wyrazistym komentarzem na temat obecnej sytuacji kobiet w Ukrainie. Anna Baumgart nie jest jednak artystką, która pozwala sobie na aż tak jednoznaczne gesty. Choć sama lubi powtarzać, że wierzy w interwencyjność i polityczność praktyki artystycznej (patrz manifest artystki na stronie Secondary Archive), jej własne działania są subtelnymi i bardzo erudycyjnymi narracjami, które nie mają na celu udzielenia nam prostych odpowiedzi. Na wystawie w Olsztynie radykalna *Bombowiczka* została dodatkowo zestawiona z filmem *Lake*, nową produkcją Baumgart, którą artystka zaproponowała do pokazania w Pawilonie Polskim na 59. Biennale w Wenecji. *Lake* to filmowy kolaż, zestawiający ze sobą obrazy kobiecych rytuałów, celebracji i śmierci – przede wszystkim przez utonięcie. Wizje kobiet zanurzających się w wodzie połączone zostały z obrazami krzyczących fok – zgodnie z intencjami artystki zestawione obrazy ciał kobiecych z ciałami i bytami nie-ludzkimi można potraktować jako hydrofeministyczny manifest. Wiadomo także, że *Lake* to nawiązanie do legendy o Wandzie, co nie chciała Niemca, i w tym kontekście można uznać go za polemikę z narodową mitologią – w ujęciu Baumgart patriotyczny gest Wandy można rozumieć jako działanie rozsadzające ramy nie tylko narodowych tożsamości, ale i antropocentrycznego myślenia o świecie.

Niestety, wydaje mi się, że ta wyrafinowana narracja może pozostać dla publiczności BWA Olsztyn nieczytelna – no chyba że zostanie uzupełniona o stosowny opis prac i wyjaśnienia, których na otwarciu wystawy zabrakło. To był zresztą jeden z największych minusów wystawy, która została przygotowana w sposób jakby nieuwzględniający możliwości interpretacyjnych ewentualnych gości, którzy po prostu wszystkich tych znaczeń mogą sami nie rozgryźć. W tym sensie wystawa będzie dla nich zagadkowym, nieczytelnym znakiem, właściwie pozbawionym potencjału politycznego, tak interesującego artystkę. Przykre wrażenie potęgował jeszcze pusty stół na wejściu i nieszczególnie satysfakcjonująca forma Stołu Kobiet jako zoomowej dyskusji, przeprowadzonej w ponurych okolicznościach, co w nieunikniony sposób wypłynęło na jej atmosferę i wydźwięk. Podczas rozmowy kilka uczestniczek przyznało, że ich ideały i przekonania zostały chwilowo zaorane. W sposób nieintencjonalny działanie Anny Baumgart w BWA Olsztyn, choć planowane jako empoweryzujące, opowiadało moim zdaniem o inercji i kryzysie: feminizmu w czasach wojny, ludzkich relacji w czasach zarazy, wreszcie – samej sztuki w obliczu katastrofy.

Karolina Plinta

ok. 2009

Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa
12 lutego – 2 kwietnia 2022

Dawid Radziszewski zrobił w swojej galerii wystawę o sztuce *ok. 2009*. Radziszewski jest człowiekiem-instytucją życia artystycznego. Co innego jego galeria – ta instytucją nie jest; to prywatne, autorskie przedsięwzięcie. Taka jest też wystawa *ok. 2009*. Tytuł nawiązuje do poetyki „historyczno-sztucznych” badań, ale galerzysta wypowiada go ironicznym tonem. Nie uprawia na wystawie historii sztuki, zresztą sam zauważa na wstępie, że nie jest jasne, czy rok 2009 należy już do historii, czy wciąż jeszcze do terażniejszości (w rozszerzonym polu). *Ok. 2009* nie jest więc przedsięwzięciem opartym na badaniach, lecz na intuicji i wspomnieniach kuratora. Wystawa nie sprawdzi się za dobrze jako pomoc naukowa dla młodzieży, pragnącej dowiedzieć się, jak wyglądała sztuka w Polsce około roku 2009. To raczej powidok tamtych czasów, które każdy i każda pamięta trochę inaczej – obraz przeszłości rysujący się pod powiekami Dawida Radziszewskiego, kiedy zamknie oczy. Dlaczego jednak w ogóle zamykać oczy i wracać do roku 2009?

„To taka podróż, dla której nie ma dobrego powodu” – pisze kokieteryjnie Radziszewski. No bo rzeczywiście: wyobraźmy sobie, że wpada nam w ręce wehikuł czasu; kto wybrałby rok 2009 na cel swojej pierwszej wyprawy? Jest tyle dat z przeszłości, które wydają się bardziej kuszące, egzotyczne, wyraziste, przełomowe. A rok 2009? To, jak celnie zauważył Radziszewski, „taka przeszłość, która nie jest historią. Nie możemy się w niej nostalgicznie zagnieździć i miło powspominać, bo zbyt przypomina terażniejszość, nie będąc nią”. I dalej dodaje: „Nie jest łatwo uchwycić charakter tych czasów, jakąś znaczącą różnicę między wtedy a dziś. Może dlatego, że pierwsza dekada XXI wieku nie ma tak wyraźnej tożsamości jak lata 90. czy 80. [...] A tło sprzed 13 lat wydaje się nieostre”.

Zapowiadając wystawę, Radziszewski sam poniekąd studził temperaturę oczekiwań: między wierszami uprzedzał lojalnie, żeby nie spodziewać się zbyt głębokiego wejścia w nostalgię czy też odkrycia na nowo świata sztuki, który niczym Atlantyda zniknął z powierzchni rzeczywistości i istnieje już tylko w legendzie, pamięci oraz, rzecz jasna, w dziełach sztuki.

Rzeczywiście, na pierwszy rzut oka wystawa wygląda uderzająco normalnie; parę obrazów, kilka filmów, tu obiekt, tam pokaz slajdów, powściągliwa ekspozycja, ale przecież i takich dziś jest wiele. Brak ostentacyjnych sygnałów, że przenosimy się w czasie, do epoki, w której młody Dawid Radziszewski prowadził w Poznaniu galerię. Nazywała się Pies i mieściła się w malowniczo zapuszczonej kamienicy z sex shopem w podwórku. Wchodząc na *ok. 2009*, nikt nie mógł mieć wątpliwości, że znajduje się w roku 2022, w Warszawie, w galerii, która nazywa się Dawid Radziszewski, jest pięć razy większa od Psa i zajmuje przyziemnie drogiego apartamentowca. Po sąsiedzku nie ma oczywiście żadnego sex shopu; jest sushi.

W 2009 galerie tak nie wyglądały. Ba! Nie istniał jeszcze nawet *development*, zwany z paryską „19. dzielnicą”, w której Galeria Dawid Radziszewski ma swoją siedzibę. Nawet zestaw nazwisk artystek i artystów jest właściwie dzisiejszy – chociaż, jeżeli dobrze mu się przyjrzeć, nie do końca...

Wśród pokazanych przez Radziszewskiego prac był efektowny pejzaż z 2009 roku – obraz pędzla Wilhelma Sasnala pod tytułem *Horyzont*. W 2009 roku Sasnal bez wątpienia wyznaczał pewien horyzont – międzynarodowego sukcesu, rynkowych cen, medialnego rozgłosu. Po trzynastu latach artysta, który dopiero co miał wielką, świetnie zrobioną i doskonale przyjętą wystawę w Muzeum Polin, wciąż pozostaje punktem odniesienia, zwłaszcza w malarstwie. W gruncie rzeczy niewiele się zmieniło. Obok Sasnala Radziszewski pokazał *Miłość* Wojciecha Bąkowskiego. Poetycki, ręcznie rysowany film został wyświetlony na eleganckim, kineskopowym monitorze Hantarex. Ale przecież nie jest to ukłon w stronę epoki, o której mowa w tytule. W 2009 roku telewizory od dawna nie miały kineskopów, były prawie tak płaskie jak dzisiejsze; tymczasem Bąkowski już wtedy używał Hantarexów jako swego rodzaju estetycznego manifestu i zajmował się tym, czym obecnie, czyli dogłębną eksploracją życia wewnętrznego – często za pomocą technik i strategii wizualnych, które mają świadomie anachroniczny charakter. Agnieszka Polska czy Tomasz Kowalski to także postaci, które należą do aktualnej sceny artystycznej, choć ich pokazane u Radziszewskiego prace



Ok. 2009 w Galerii Dawid Radziszewski okazuje się przede wszystkim wystawą o normalności i stabilizacji – w obecnym kontekście to właśnie jest temat budzący zaniepokojenie, bo łatwo dziś zapomnieć, że takie pojęcia jak stabilizacja czy rozwój w ogóle istnieją.

pochodzą rzecz jasna z okresu „ok. 2009”. Uczestniczki wystawy od tamtego czasu oczywiście się rozwinęły, porobiły kariery, ale w sposób istotny się nie zmieniły; trzynaście lat temu były już z grubsza takimi, jakie znamy je dziś. Nawet fotograficzna opowieść Tobiasza Zielonego o Zielonej Górze, rodzinnym mieście Dawida Radziszewskiego, choć zrealizowana (oczywiście!) w 2009 roku, jest bardziej historią o młodości i melancholii miasta średniej wielkości niż próbą wywoływania ducha epoki.

A co z artystkami i artystami, którzy nie biorą już udziału w artworldowym wyścigu – zrezygnowali z niego, zostali w tyle albo skręcili w bok, zeszli ze sceny? U Radziszewskiego oglądamy pochodzący z 2010 roku *Ostatni film* popularnej w pierwszej dekadzie XXI wieku

Supergrupy Azorro. Grupa rozpadła się na naszych oczach, artyści kłócą się pod Pałacem Kultury o to, czyje tak naprawdę były pomysły, które w dniach świetności kolektywu uchodziły za wspólne. W perspektywie dynamiki karier w świecie sztuki z całą mocą dochodzi tu do głosu relatywizująca moc upływającego czasu. Jedni, jak Sasnal, są mniej więcej tam, gdzie byli trzynaście lat temu, inne nazwiska, jak Łukasz Jastrubczak czy Paweł Sysiak – artyści o których w 2009 roku było bardzo głośno – wymieniane są dziś rzadziej. Jest też Ewelina Chrzanowska, utalentowana rysowniczką, która tuż przed rokiem 2009 zmarła w wieku 24 lat, zanim świat zdążył o niej usłyszeć. Jak potoczyłyby się jej artystyczne losy, gdyby nie przedwczesna śmierć? Tego rodzaju pytania pojawiają

się na każdym zjeździe absolwentów – a przecież wystawa u Radziszewskiego miała w sobie coś z takiego zjazdu. Absolwenci spotykają się po latach, przypatrują się sobie nawzajem: komu się udało, kto ładnie się starzeje, kto spełnił pokładane w nim nadzieje. Absolwenci dokonują przeglądu swoich szeregów – i zawsze kogoś brakuje.

Znamienne, że ok. 2009 to wystawa pozbawiona politycznego kontekstu, pozbawiona tła. Wiemy, kiedy rozgrywa się narracja tego projektu, ale gdzie właściwie i w jakich okolicznościach toczy się ta opowieść? Dawid Radziszewski nie odpowiada na to pytanie; ramą wystawy jest neutralna, *white cube*'owa przestrzeń jego galerii, zaprojektowanej w ponadczasowym stylu artworldowo-międzynarodowym. Za polityczny przypis do epoki musi wystarczyć przywołanie historii wystawy *Miejsce*, którą w 2009 roku Rafał Jakubowicz miał pokazać w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Projekt Jakubowicza był krytyczno-ironiczną wypowiedzią na temat tradycji Galerii Foksal. I właśnie z powodu tego krytyczno-ironicznego wymiaru nie doszedł do skutku. Ówczesny szef Foksalu, Wiesław Borowski, żywy pomost między instytucjonalną rzeczywistością XXI wieku a legendarnymi dziejami awangardy w PRL, wykonał telefon do ówczesnego dyrektora CSW, Wojciecha Krukowskiego – i już było po wystawie. Ta tłusta anegdota jest ciekawym przyczynkiem do dziejów porządków instytucjonalnych w Polsce, a także do historii kryzysu, w którym w roku 2009 pogrążyły się powoli i Zamek Ujazdowski, i tradycja Galerii Foksal. Cóż to jednak były za kryzysy! W roku 2009 mało kto uwierzyłby, z jaką skalą instytucjonalnych kryzysów przyjedzie nam się mierzyć w roku 2022. Kiedy wspomina się tamte problemy, łąza się w oku kręci.

Na czym polega zatem przedstawiony w Galerii Dawid Radziszewski „problem roku 2009”? Czy taki problem w ogóle istnieje? Czy też wystawa *ok. 2009* była trochę o niczym? Owszem, można tak powiedzieć, ale nie znaczy to, że nie była interesująca. Mnie interesowała oczywiście dlatego, że rok 2009 na scenie sztuki w Polsce to także moja osobista przeszłość. Sądzę jednak, że nie trzeba było być zamieszonym w wypadki, których dalekie echa wybrzmiewały w galerii, żeby coś ciekawego dla siebie z tego projektu wyciągnąć. *Ok. 2009* należy bowiem do tych wystaw, które, jak to się ładnie mówi, „skłaniają do refleksji”. Dawid Radziszewski wykuratorował to przedsięwzięcie z charakterystyczną dla siebie nonszalancją, ale w tej dezynwolturze jest metoda, która, paradoksalnie, pozwala uchwycić ducha czasu. Zastanawiające jest na przykład, dlaczego wystawa jest tak chłodna w tonie, tak apolityczna, zdystansowana wobec rzeczywistości? Odpowiedzi proponowałbym

szukać w historycznym kontekście, wielkim nieobecnym tego projektu. Robiąc wystawę o niskim współczynniku wizualnej i emocjonalnej intensywności, Radziszewski zostawia widzom i widzkom dużo wolnej przestrzeni do zastanawiania się nad kwestią kontekstu. Dąży nie wybierać przecież na chybił trafił. Rok 2009 nastąpił tylko rok po tym, jak Polska przeszła przez globalny kryzys ekonomiczny w miarę suchą stopą. To także rok przed katastrofą smoleńską, która rozpoczęła trwający do dziś proces politycznego regresu w naszym kraju. Rok 2009 należy do postpolitycznej epoki, która miała trwać bez końca, a okazała się bardzo krótka; fakt, że wystawa została otwarta niedługo przed rosyjską napaścią na Ukrainę, tylko wzmacnia to wrażenie. Nakreślony u Dawida Radziszewskiego obraz sztuki około roku 2009 to nie tyle nijaki pejzaż, ile krajobraz normalności. Ciepła woda kapie sobie z kranu. Wojny, jeżeli się toczą, to czynią to uprzejmie „gdzieś indziej”. Unia Europejska powoli, ale systematycznie się rozszerza, zapowiadając postnarodową przyszłość. O kryzysie klimatycznym mówi się mało; ta rozmowa zacznie się dopiero w przyszłości. Czy można się dziwić, że w tych spokojnych czasach artystki i artyści zajmują się po prostu swoimi sprawami? Normalny świat nie sprzyja dramatycznym gestom. Temperaturę sztuki można oczywiście podkreślić od zewnątrz – ale za jaką cenę? *Ok. 2009* okazuje się więc przede wszystkim wystawą o normalności i stabilizacji – w obecnym kontekście to właśnie jest temat budzący zaniepokojenie, bo łatwo dziś zapomnieć, że takie pojęcia jak stabilizacja czy rozwój w ogóle istnieją.

Najbardziej futurystyczną pracą na wystawie był but – damski pantofel na obcasie – pogrzyziony przez niejakiego Pimpka, psa Marty Ojrzyńskiej. W tamtych czasach Pimpka miał wystawę w nieistniejącej już alternatywnej galerii Goldex Poldex. Pokazywał pochodzące z mieszkania właścicielki przedmioty codziennego użytku, które przeżył i zmienił w posthumanistyczne rzeźby. Wyprzedzał epokę? Bez wątpienia! Ziarna teraźniejszości zawsze zasiane zostają w przeszłości i dlatego warto ją studiować. Pełne zrozumienie współczesnej burzliwej sytuacji nie jest przecież możliwe bez uchwycenia ducha roku bez właściwości – roku 2009.

Stach Szablowski

Trouble in Paradise

Muzeum Architektury, Wrocław

18 lutego – 8 maja 2022

zespół kuratorski: PROLOG +1 (Mirabela Jurczenko, Bartosz Kowal, Wojciech Mazan, Bartłomiej Poteralski, Rafał Śliwa i Robert Witczak)

„Rzecz dzieje się w Polsce, to znaczy nigdzie” – pisał Alfred Jarry we wstępie do *Ubu Króla*. Najprawdopodobniej Jarry nigdy Polski nie widział, a jeśli ją sobie wyobrażał, to pewnie przez pryzmat sztubackiej fantazji karmionej lekcjami historii i ówczesnymi mapami, na których tego kraju nie było. Jednak to właśnie Polska stała się dla niego dogodnym miejscem do umieszczenia purnonsensownej fabuły, w której samozwańczy władca rozwiązuje problemy poprzez wrzucanie oponentów do jamy. Jak pisano później, rzecz wcale nie dotyczyła wyłącznie sprawy polskiej, ale ogólnej kondycji współczesności, w której wspólne życie staje się chaosem wzniecanym przez despotycznych samozwańców i podtrzymywanym dzięki osobliwym strategiom zarządzania kryzysami. Nieprzypadkowo w kontekście próby określenia kondycji „współczesnego” 17. Biennale Architektury padło pytanie „jak żyć razem?”, które zostało postawione w obliczu katastrofy klimatycznej i wyzwaniach związanych z projektowaniem i budowaniem dla wspólnoty. W odpowiedzi na nie polski kolektyw projektowy PROLOG +1 postanowił opowiedzieć o polskim nigdzie. Czyli o wsi. I to wsi możliwie dalekiej od eksportowego wizerunku przepelnionego samofolkloryzacją, o którym niegdyś pisała Ewa Klekot. Tytułowe *Trouble in Paradise* to także próba metaforycznej diagnozy i odważna propozycja na przyszłość. A tego rodzaju propozycje – mówiąc słowami jednego z kuratorów przedsięwzięcia, Rafała Śliwy – „wykonują dwa kroki do przodu, by postawić pytanie, czego oczekujemy od wsi w dalszej perspektywie”; są architektoniczną prowokacją, która ma uwidocznic jednocześnie skalę zaniedbania i wielość wyzwań w kontekście wsi i wiejskości. A także w obszarze (re)definicji tych pojęć, a więc – co za tym idzie – wskazać na potrzebę uaktualnienia (urealnienia?) własnej tożsamości.

Biorąc pod uwagę statystyki – kwestia wsi jest sprawą arcywspółczesną. Ponad 90% powierzchni kraju stanowią wsie (a zatem nie-miasta), a ponad połowa kraju to powierzchnie wykorzystywane przez rolnictwo. Pomimo niskiej produktywności i rozdrobnienia tego sektora gospodarki znajdujemy

się w czołówce europejskich producentów żywności roślinnej i zwierzęcej. W perspektywie katastrofy klimatycznej ta zależność zdefiniuje najbliższą przyszłość kraju, w którym żyjemy. Kuratorzy i osoby zaproszone do udziału w projekcie zauważają jednak, że wobec przemian ostatniego trzdziestolecia zawężenie pojęcia wsi do jej służebnej funkcji (i antytezy tego, co miejskie) jest co najmniej niewystarczające. Nadal ścierają się tu dwie instrumentalizujące perspektywy – wiecznej Arkadii i ucieleśnienia stereotypu *polnische Wirtschaft*; swojskiej sielskości i powiatowej „śmieciowej przestrzeni”, reprezentowanych kolejno przez kuszące „Słowianki” z kurnych chat i roszczeniowych Innych, mieszkających w postpegeerowskich bloczkach. Próba wyjścia poza to orientalizujące spojrzenie to jedna kwestia, druga to potrzeba takiego myślenia o projektowaniu wspólnego, wiejskiego życia, które wykraczałoby poza dyskurs wszechmodernizacji. W kontekście *Trouble in Paradise* – wystawy prezentowanej zarówno na 17. Biennale, jak i we wrocławskim Muzeum Architektury – problemem jest przede wszystkim możliwa recepcja utopijnych projektów i ram, w jakich są one prezentowane.

Wrocławska ekspozycja ponawia rozwiązanie zastosowane na biennialowej wystawie: opiera się na kontraście pomiędzy ramą (diagnozą) a propozycjami dla przyszłości. Centralną przestrzeń złożoną z sześciu projektów – autorstwa niemieckiego Atelier Fanela, węgierskiego GUBAHÁMORI + Filip + László Demeter, brytyjskiego Rural Office for Architecture, polskiego RZUTu, belgijskiego Traumnovelle i rosyjsko-austriacko-szwajcarskiej inicjatywy KOSMOS – okala kontekst w postaci kilkunastometrowej kurtyny. *Panorama polskiej wsi* to projekt Michała Sierakowskiego, Pawła Starca i Jana Domicza, który sprawia wrażenie rzuconego na tkaninę widoku z kamery sferycznej o nieprzyzwoitej rozdzielczości. Pomyślcie o aucie Google StreetView, które zboczyło z drogi, wjechało na błotnistą miedzę i wyzionęło ducha pośrodku pola – ostatnim tchnieniem jest właśnie widok wszechogarniającej polskiej prowincji. Jednak widok ten, w odróżnieniu od kuriozów z map Google’a wyszukiwanych przez Jona Rafmana, to statyczny pejzaż *à la* szkoła düsseldorfska, w którym nie dzieje się nic niezwykłego – przynajmniej dla odbiorcy znajdującego „polskie doświadczenie” od podszewki. Sierakowskiemu, Starcowi i Domiczowi udało się stworzyć realistyczną, spójną panoramę złożoną z setek zdjęć prowincji. Sąsiadują tu ze sobą gierkowskie bloczki, nowoczesne zakłady produkcji rolnej, dworkoza uciekinierów z miast i tak zwany trzeci krajobraz.



Trouble in Paradise, widok wystawy, fot. Kalina Soska, dzięki uprzejmości Muzeum Architektury we Wrocławiu

Ktoś biegły w tworzeniu eufemizmów powiedziałby, że oto mamy przed sobą wizualny palimpsest, w którym nakładają się na siebie dekady historyczne, ukazując piętno nieustającej transformacji przestrzenno-społecznej. I miałyby rację, podobnie jak ktoś, kto przypominałby sobie Rema Koolhaasa i jego „śmieciową przestrzeń”, o której holenderski architekt pisał jako o „sumie naszych osiągnięć”. *Panorama polskiej wsi* jest ekstraktem z wstydliwego „polskiego doświadczenia”, *backstage'em* wyciągniętym na światło dzienne w celu unaocznienia opowieści o tym, „jak jest”. Mówienie o obiektywizmie w kontekście fotomontażu to dość ryzykowne posunięcie, jednak niech o wrażliwym oku twórców *Panoramy* świadczy

poczucie realnej swojskości, jakie wzbudza ten wyprzeżony krajobraz. *Panorama* zbudowana została na kanwie umiejętnie dobranych kontrastów i chaosu miarkowanego w takim stopniu, aby wiarygodnie symulował polską rzeczywistość. W ten sposób polskie nigdzie staje się polskim wszędzie. Jest horyzontem, ale i punktem odniesienia dla centralnej części biennialowej ekspozycji w polskim pawilonie.

Na ustawionych w środku stołach zaprezentowano sześć projektów, z których każdy wiązał się z odmiennym europejskim kontekstem. Stanowią one laboratoryjne propozycje odpowiedzi na wspólnotowe strategie. Choć makiety tych nowych światów dotyczą jaśniejszej przyszłości, która



do modernizmu odnosi się dość sceptycznie, to fakt, że ich forma została ujednolicona, ma w sobie sporą dawkę grozy. Nie chodzi przy tym wyłącznie o ograniczenie palety barw do samej bieli, a techniki wykonania do laserowo ciętych i klejonych z ogromną precyzją ścianek. W makietach o aurze wczesnego przedwiośnia najbardziej niepokoją reprezentacje resztek natury – lesiste pagórki i zagajniki wyglądają jak policzki pokryte złowrogą szczecinią zasieków i drutów kolczastych. Być może forma tego krajobrazu wzięła się z potrzeby uładzenia wizualnego chaosu, a dla stałych bywalców wystaw architektonicznych drzewa w formie rozdwojonych drutów są przejawem najczystszych intencji i niechęci do efekciarstwa, mogącego przesłonić sedno projektu. Jednak z perspektywy normalna spoza architektonicznego środowiska jest to zabieg dość zaskakujący. Apokaliptyczno-śnieżne (niczym z dystopijnego *Snowpiercera*) skojarzenia podsycy

najbardziej enigmatyczna makieta autorstwa Węgrów (*Święte gatunki*), w której na przeskalowanych obiektach rosną czapy białych kryształów: ni to lód, ni to sól. Oto dwa długie stoły laboratoriów przyszłości uginają się od pomysłów, stojąc pośrodku chaotycznego niczego.

Decyzja o podjęciu międzynarodowej współpracy w ramach polskiego projektu jest trafna – rzecz dotyczy wszak wsi oraz terenów ruralnych i odnosi się nie tylko do naszego kraju. Umieźdźnarodowienie projektu to wyraz otwartości ekipy kuratorującej na propozycje pochodzące z różnych rejonów, które mogą wskazywać potencjały i rozwiązania niewidoczne ze środka, w myśl zasady: z zewnątrz widać więcej. Problematyka poruszana w projektach dotyczy szerszej, ponadgeograficznej i ponadnarodowej perspektywy, choć ta manifestuje się w mniejszej skali – terytorium, osady i domu. Mając to na uwadze, można prześledzić,

Trouble in Paradise, widok wystawy, fot. Kalina Soska, dzięki uprzejmości Muzeum Architektury we Wrocławiu



W kontekście *Trouble in Paradise* – wystawy prezentowanej zarówno na 17. Biennale Architektury, jak i we wrocławskim Muzeum Architektury – problemem jest przede wszystkim możliwa recepcja utopijnych projektów i ram, w jakich są one prezentowane.

jak wyglądają ambicje uczestników projektu: od kameralnej pracy *Społem* (walijskie Rural Office for Architecture), dotyczącej modułowych kominów jako centrów życia domowego, aż po totalny projekt Belgów *EURECA* (*Europejska agencja ds. przeciwdziałania zmianom klimatycznym*).

Kuratorzy twierdzą, że zależało im na stworzeniu innej opowieści o wsi. Opowiedzeniu o niej nie jako o niezależnym bycie, ale raczej nakreśleniu sieci relacji ze wszystkim, co nie jest wsią. Z jakiego gatunku są to opowieści? Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że to po prostu solarpunk – optymistyczna wizja przyszłości, powstała w reakcji na niepokojące scenariusze i niemożność pomyślenia o przyszłości w innych niż ponure barwach. Rozwijający się od ponad dekady ruch, który łączy ekologię z technologią i ma na celu wypracowanie nowej nadziei, dla polskiego odbiorcy jest raczej nowością, zwłaszcza w kontekście terenów wiejskich. I jest to paradoks, bowiem solarpunkowe koncepcje opierają się na zrównoważonej produkcji energii i żywności w samowystarczalnych wspólnotach, dla których wsie są kluczowymi punktami odniesienia. Solarpunk, który działa na rzecz możliwej do wyobrażenia „estetyki optymizmu”, ma to do siebie, że uwielbia przepych, śmiałość projektów i radosną spektakularność. Było to widać między innymi w równolegle prezentowanym na biennale projekcie studia SUPERFLUX pod hasłem *Refuge*

for Resurgence. W *Trouble in Paradise* wciąż mowa jest raczej o problemach niż o świetlanej przyszłości; a jeżeli już o przyszłości, to takiej, która zastyga w białych makietach pod światłem jarzeniówek.

Polska propozycja, siłą rzeczy, musiała inaczej działać w Wenecji niż we Wrocławiu – i to nie tylko ze względu na odmienną publiczność czy skalę wydarzenia. Wrocławska ekspozycja zaaranżowana w przestrzeni zesakralizowanej świątyni, z kontekstem *Panoramy Raclawickiej*, oddalonej o kilkaset metrów od Muzeum Architektury, to niestety realizacja, w której obecny horyzont i stan wiejskości uwidacznia się silniej. Makiety przyszłości wyglądają tu raczej jak wykopaliska modernistycznych utopii, wobec których rysujący się na horyzoncie krajobraz pozostaje niewzruszony. Nawet ich pojedyncze, kolorowe wizualizacje, które kryją się za kurtyną, nie są w stanie rozbić posępnej dominacji *Panoramy polskiej wsi*. W zasadzie jest to dobra metafora dla swojskiej-polskiej perspektywy, w której praca u podstaw wciąż jest projektem dla przyszłości. I przy okazji dla redefinicji tego, czym jest wieś i czym może się stać. Dużą pomocą w tym procesie może stać się świetna publikacja, która jest częścią *Trouble in Paradise*. Pozostaje mieć nadzieję, że trafi ona kiedyś na biurka Ministerstwa Rolnictwa i Rozwoju Wsi, a solarpunkowa przyszłość stanie się kanwą dla innej Rzeczypospolitej.

—
Aleksy Wójtowicz

Kartografie uczuć wzniosłych

BWA Zielona Góra
18 lutego – 20 marca 2022
kuratorka: Lawinia Rate

Specyficzny to moment na pisanie o wystawie o wzniosłych uczuciach, kiedy od rana śledzi się doniesienia o wojnie za wschodnią granicą. Zarazem nie ma chyba lepszego czasu na rozmowy o miłości. W Zielonej Górze otwarta została wystawa *Kartografie uczuć wzniosłych* – co takiego ona o nich mówi? Tekst do wystawy zbudowany jest wokół koncepcji, według której istnieje analogia między tym, w jaki sposób rozrastają się uczucia i rośliny. Według kuratorki Lawinii Rate proces rozrastania się pędów wzniosłych uczuć nie jest swobodny i naturalny. Sposób, w jaki kochamy, to efekt ich przyszyżenia przez kulturę. Formatowania przez społeczeństwo. Dlatego to patriarchy kształtuje nasze relacje. Czy jest tu osoba, która nie słyszała tego wiele razy? Proszę o podniesienie ręki. Osoby, które wybudziły się właśnie z dwustuletniej śpiączki i czytają ten tekst, proszę o wstrzymanie się od głosu. W tekście do wystawy można więc przeczytać, że żyjemy w niewidzialnych kulturowych gorsetach i dlatego przypominamy roślinki z marketów żyjące w plastikowych doniczkach. Związek między losami ludzkich miłości a życiem roślin to temat zainspirowany refleksjami autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Szukanie wskazówek w temacie miłości u Marcela Prousta i dopatrywanie się analogii w świecie roślin jest tyleż interesujące, co anachroniczne. Takie ujęcie sprawy zupełnie pomija kwestie dziś kluczowe, mające największy wpływ na kształtowanie relacji miłosnych: późny kapitalizm, aplikacje randkowe, przeglądanie się w wirtualnych wizerunkach, pandemię i związane z nią ograniczenia, wzrastającą pozycję społeczną kobiet.

Mimo to wystawa ma kilka mocnych punktów, wyraźnie jaśniejących na tle całości. Przypominają one nie ozdoby, cieszące oko egzotyczne rośliny, ale te z kłującym kwiatostanem i łodygami zahaczającymi o skórę i rozrywającymi ją do krwi. Skoro wystawa nie przynosi ciekawego ujęcia miłości romantycznej, nie dziwi fakt, że najlepsze spośród pokazanych na niej prac odnoszą się do innych typów miłości, rozgrywających się głównie na arenie kontaktów rodzinnych.

Matka Anny Baumgart jest najlepszą pracą na wystawie. Zaczyna się wyznaniem kobiety, która czuje wstręt do swojej małej córeczki nawet na najbardziej podstawowym, fizycznym poziomie. Przechodząc obok niej, wstrzymuje oddech, żeby nie wdychać jej dziewczęcego zapachu, który nazywa smrodem. Jednocześnie opowiada o tym, jak komplementuje ją trzyletni synek, i robi to w taki sposób, jakby opowiadała przyjaciółce o podniecającej randce z nowym kochankiem. Gdyby miała pewność, że już nigdy nie urodzi dziewczynki, chciałaby mieć jeszcze kilkoro dzieci – synów, których mogłaby wychowywać nawet bez partnera. To zastanawiające wyznanie nie wydaje się zupełnie odrealnione – przez większość życia słyszałam z ust kobiet, że wolały mieć synów niż córki. Relacja matka – córka, zaraz po relacji macocha – pasierbica, to bodaj najtrudniejsza, najbardziej obciążona patriachatem zależność. W interpretacji tej pracy może pomóc książka *Podróż Bohaterki* Maureen Murdock. Autorka, posługując się analizą mitów i baśni, czyli najstarszych źródeł archetypów, organizujących nasze postawy i zachowania, opisała w niej sposób, w jaki żeńska psychika doświadcza rozłamu – nazywanego też głębokim zranieniem, polegającym na identyfikacji kobiet z wartościami patriarchy, który traktuje kobiety jako model pośledni wobec męskości. Pogarda i nienawiść kobiet do kobiecości w najbardziej zewnętrznej formie przejawia się w ich kontakcie z własnymi córkami, a na głębszym poziomie ujawnia się jako nienawiść do samej siebie. W wideo Baumgart matka mówi: „Nie potrafię siebie zaakceptować [z czasów], kiedy byłam małą dziewczynką. Tak jakbym ja była nią. Jakbym się rozdwoiła. [...] Nie lubię siebie. Moja matka mnie nie lubiła”. Jak na wystawę o miłości to mało miłosna praca, bo dotycząca raczej tego, co miłość uniemożliwia. Jest jednak naprawdę dobra i mocna.

Uwagę przykuwa też film *Mięso słonia* Aleksandry Kubiak, który rozgrywa się w dialogu między artystką a aktorką w oszczędnej, a nawet ascetycznej scenografii. Mimo skromnych środków estetycznych dialog rozpisany jest tak, że trudno oderwać się od tego przejmującego wideo,



Michał Jankowski, *Handjob*, z serii *Słepcy*, 2021, olej na płótnie, dzięki uprzejmości artysty i BWA Zielona Góra



Koncepcja wystawy *Kartografie uczuć wzniosłych* jest tyleż interesująca, co anachroniczna. Pomija kwestie dziś kluczowe, mające największy wpływ na kształtowanie relacji miłosnych: późny kapitalizm i wzrastającą pozycję społeczną kobiet.

które wciąga dzięki narastającemu napięciu emocji. Przyglądamy się więc czemuś z pogranicza zainscenizowanej rozmowy i terapii. Słuchamy opowieści o nadużyciu miłości osamotnionej dziewczynki przez jej wujka, który, wykorzystując jej niewinność, okazał się seksualnym drapieżcą. Trudno stwierdzić, kim jest aktorka towarzysząca Kubiak. Czasami jest słuchaczką, której istnienie umożliwia opowiedzenie historii. Czasami przewodniczką opowieści, która ma wiedzę o wydarzeniach, jakie dopiero nastąpią. Kiedy indziej jest zaś lustrem, alter ego Kubiak. Dość szybko staje się jasne, że to nie odsłanianie nowych faktów jest tu najważniejsze, ale sam proces ich powtarzania i przetwarzania. Nie jest więc istotne to, gdzie przebiega granica między teatrem a prawdą, bowiem niekiedy to właśnie w anturazie sztuczności, inscenizacji objawia się najgłębsza prawda.

Niejasna jest dla mnie obecność na wystawie pracy *Jak tresuje się dziewczynki* Zbigniewa Libery, kultowej, ale zastanawiającej w tym kontekście. Rozumiem, że obrazuje ona tworzenie wspomnianych wyżej „niewidzialnych gorsetów”, ale jak odnosi się do wzniosłych uczuć? Wydaje się zbyt dygresyjna względem reszty prac i pozostająca mimo wszystko obok głównego tematu wystawy. Dlatego cała odpowiedzialność za opowiedzenie o uczuciach z męskiej perspektywy spoczęła na barkach Michała Jankowskiego. Żałuję, że jego ciekawe obrazy nie zostały opatrzone tekstem, ponieważ jestem zwolenniczką komunikowania znaczeń prac, które ułatwiają snucie własnych interpretacji. Obraz przedstawiający dziewczynkę z pociętymi rękoma mówi o samotności i pragnieniu miłości, a ten, na którym widać banana najeżonego kolcami, podanego niczym odcięty fallus na tacy, odnosi się do współczesnej męskości. Z jednej strony gest podania na tacy obrazuje pragnienie oddania się komuś, powierzenia siebie, z drugiej jednak kolce sugerują toksyczną męskosc i są zapowiedzią możliwej przemocy.

Poza tym na wystawie oglądamy erotyczne rysunki Gosi Bartosik, fotograficzne zapisy miłosnych wspomnień Teresy Gierzyńskiej i pełny czułości cykl portretów Anny Kutery z synkiem, którego nigdy nie miała, a także pracę o nienormalnych miłościach kobiecych Liliana Zeic.

Ostatecznie mamy więc wystawę z kilkoma ciekawymi punktami, ale na pewno nie taką, która

wyczerpałaby temat. Miłość to w końcu studnia bez dna – można o niej mówić w kontekście rozbijania patriarchalnych stereotypów, odkrywania czułej męskości, wrażliwości uwalnianej spod jarzma konserwatywnych konwencji. Kuratorka zaledwie musnęła temat, pozostaje więc mieć nadzieję, że na tym jej poszukiwania się nie skończą.

Zofia Krawiec



Liliana Zeic, nr 9: *Portret Narcyzy Żmichowskiej*, z serii *Książka źródeł*, 2020, fotografia cyfrowa, dzięki uprzejmości artystki i BWA Zielona Góra



Jerzy Krawczyk, Collegium Anatomicum Academiae Medicae Lodzensis A.D. 1965, olej na płótnie, fot. Andrzej Grzelak z kolekcji Uniwersytetu Medycznego w Łodzi, dzięki uprzejmości artysty i Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

JERZY KRAWCZYK, Gra o wszystko

Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
7 kwietnia - 19 czerwca 2022
kurator: Michał Jachuła

Realizm, surrealizm, pop art, realizm magiczny, fotorealizm, a może socrealizm; przestrzeny, zaangażowany, a może groteskowy - w jaką grę z malarstwem gra Jerzy Krawczyk?

Monograficzna wystawa Jerzego Krawczyka (1921-1969) wpisuje się w szerszy proces odczarowywania twórczych w PRL-u malarzy realistów. Kurator Michał Jachuła na samym wstępie towarzyszącego wystawie katalogu zaznacza, że jej celem jest „przywrócenie sztuki Krawczyka współczesności i ukazanie jego oryginalnego malarstwa w nowym świetle”; podobnie pisze Anna Baranowa: „Mam nadzieję, że obecna wystawa stanie się okazją do wyjęcia jego malarstwa z szufladki, do której zostało na długo zapakowane, i spojrzenia nań szerzej, w bardziej złożonym i uniwersalnym kontekście”. Autorzy już na początku odwołują się do stygmatu, który, choć nieokreślony wprost, ciąży nad twórczością i postacią artysty - co to za szufladka, co to za „stare światło”?

Powoływanie się na wyjątkowość to argument przekonujący i często stosowany w rewizjonistycznych działaniach kuratorskich, badawczych czy historycznych, które przywracają pamięć o artystach naznaczonych piętnem zaangażowania politycznego w PRL. Warto zastanowić się, co ten zabieg mówi o samym Krawczyku, a co o sposobie, w jaki przywykliśmy postrzegać miniony ustroj polityczny i związanych z nim artystów. Czy rzeczywiście historia Krawczyka jest tak nietypowa, czy może typowa w swojej nietypowości? A może myślenie o niej w takich ramach jest sposobem osławiania figury artysty zaangażowanego, sprawnie działającego w państwowym systemie sztuki PRL?

Żeby zastanowić się nad możliwymi odpowiedziami, warto przybliżyć kontekst biograficzny twórczości artysty. Jak dowiadujemy się z tekstów Michała Jachuły i Karoliny Zychowicz, Jerzy Krawczyk zaczął funkcjonować publicznie jako artysta w roku 1945, pokazując obraz *Szewe* na wystawie w łódzkim Ośrodku Propagandy Sztuki. W tym samym roku, w wieku 24 lat, rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi i został członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Ten konwencjonalnie

zaczynający się biogram artysty ma jednak swoje mniej konwencjonalne preludium. Kariera Krawczyka-artysty rozpoczęła się bowiem wcześniej, w roku 1941, kiedy podczas okupacji został zatrudniony jako malarz i magazynier w zakładzie malarskim Aleksandra Czerednikowa (Reitera). To właśnie tam, malując do końca okupacji szyldy i przemalowując pojazdy, artysta opanował technikę odtwarzania słoików drewna, którą wykorzystywał w późniejszej twórczości. Doświadczenie to okazało się formujące - studia porzucił po niecałym roku, a umiejętności zdobyte podczas pracy w zakładzie oraz legitymacja członkowska ZPAP umożliwiły mu podjęcie pracy w zawodzie artysty. Obejmował posady w kolejnych instytucjach: w Wojewódzkim Urzędzie Informacji i Propagandy; instruktora z zakresu dekoracji na kursach dla kierowników świetlic; w Spółdzielni Plastyków; w Spółdzielni Pracy Artystyczno-Malarskiej „Sztuka” - żeby w końcu, w roku 1948, trafić do Zakładu Anatomii Prawidłowej na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie spędził kolejne 20 lat życia. Równoległe do rozwoju kariery instytucjonalnej Krawczyk rozwijał swój język malarski i brał udział w licznych wystawach. W kolejnych latach umacniał swoją pozycję w ZPAP, najpierw w Okręgu Łódzkim, a później w Zarządzie Głównym. Brał udział w legendarnej wystawie *Przeciw wojnie - przeciw faszystom* w warszawskim Arsenale. W roku 1958 miał pierwszą wystawę indywidualną w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi, po której odbyło się ich jeszcze kilka w kraju i za granicą. W roku 1960 dołączył do kolegium redakcyjnego „Przeglądu Artystycznego”, czasopisma zajmującego centralną pozycję w ówczesnym polu sztuki. Niedługo później został członkiem Grupy Malarzy Realistów. Jego twórczość wyróżniała się na tle innych zrzeszonych w niej artystów i artystek, dzięki czemu Krawczyk był powszechnie uznawany za czołową postać i indywidualność grupy. W tym samym czasie otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki oraz wstąpił w szeregi PZPR. Tworzył intensywnie do roku 1969, kiedy popełnił samobójstwo.

W tym miejscu chciałabym podążyć za wskazaniem kuratora wystawy i porzucić chronologię.

Wystawa *Gra o wszystko* w rozbudowany sposób przybliży wielowątkową twórczość Krawczyka, jednocześnie wskazując kluczowe dla poszukiwań artysty tropy. Pozbawiona konkretnej, linearnej narracji – a raczej w zgodzie ze stylem jego malarstwa: jako wielowymiarowy palimpsest obrazów, skojarzeń, nawiązań wizualnych – wystawa prowadzi przez kolejne obszary zainteresowań artysty. Twórczość Krawczyka rozwijała się bowiem właśnie wielowątkowo, a nie linearnie. Nie da się jej podzielić na kolejne etapy, a raczej na obszary, które z różnym natężeniem zgłębiał, wracał do nich i rozwijał.

Urszula Czartoryska w katalogu do monograficznej wystawy Krawczyka w 1971 roku określiła jego twórczość mianem „malarstwa o malarstwie”. I to właśnie ten nurt stanowi mocne otwarcie ekspozycji w Zachęcie. Pierwsza sala wystawy to skok w dojrzały styl malarza, który on sam nazywał realizmem przestrzennym. Kilkadziesiąt obrazów wciąga widzkę w tytułową grę z Krawczykiem, jego twórczością i malarstwem w ogóle. Obrazy te są jak rebusy, pokazy elokwencji autora, i gdyby nie to, że wszystkie powstały w latach 60., chciałoby się nazwać je postmodernistycznymi. Ale to tylko pozorna sprzeczność. Jak dowodzi we wspomnianym już katalogu wystawy Anna Baranowa, twórczość Krawczyka możemy przypisać do szeroko rozumianego nurtu postmodernistycznego. To, co z dzisiejszej perspektywy nazywamy postmodernistyczną intertekstualnością, Krawczyk od roku 1964 nazywał realizmem przestrzennym. Ta autorska koncepcja znalazła swój wyraz zarówno w warstwie formalnej, jak i tekstualnej dzieła. Od strony formalnej Krawczyk grał z konwencją dwuwymiarowego płótna, włączając w nie konstrukcje z drewna i innych materiałów oraz budując wrażenie przestrzenności. Pod względem treści obrazy z nurtu realizmu przestrzennego to niekończące się, wielowątkowe, wielowymiarowe gry: z realizmem (między innymi w pracach *Gawron pospolity*, 1966; *Cisza leczy*, 1966), z klasyką malarstwa (liczne *Kompozycje z reprodukcjami* (wszystkie z roku 1969), *Martwa natura holenderska* (1966) i niezliczone *Giocondy*, na przykład *Is this a great painting by Leonardo?* (Liza), 1967; *Dziewczęta z Avignon*, 1966), z widzeniem, przestrzennością, materialnością malarstwa (*Prowincja – Żory*, 1964; *Kompozycja z filiżanką* (1969)). Krawczyk w tych pracach uderza w sedno realizmu, doprowadza ten nurt na skraj jego definicyjnej możliwości. Z jednej strony wydawać by się mogło, że malarz jako jedyny bierze realizm na poważnie, z drugiej z kolei – że nikt nie jest od realizmu dalej niż on.

Posługując się funkcjonującą w sztuce opozycją między „sztuką dla sztuki” a „sztuką zaangażowaną”, stwierdzić należy, że na wystawie w Zachęcie dominuje ta pierwsza. Efektowne poszukiwania formalne nadają ton całościowemu obrazowi twórczości Krawczyka. Spektakularne płótna, materiały, intrygujące gry i buzująca elokwencja budują wrażenie apolityczności i autotematyczności tych prac. Jest to jednak obraz niepełny. Wśród tych formalnych fajerwerków nierzadko pojawiają się prace zaangażowane politycznie, historycznie i społecznie. Dwoma głównymi tematami politycznymi, które wkradają się do obrazów Krawczyka, są druga wojna światowa i Zagłada Żydów oraz szeroko rozumiany komunizm. Tematy wojenne

Jerzy Krawczyk, Okno, 1965, olej na płótnie, z kolekcji Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, fot. Radosław Józwiak, dzięki uprzejmości artysty / Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



Krawczyk zaczął podejmować na początku lat 50. w szkicach nawiązujących formalnie do rysunków obozowych powstających w trakcie Zagłady. Z czasem jednak włączył tę tematykę w swój autorski język malarski, w język realizmu przestrzennego. Jak pisze Marcin Lachowski, zastosowanie tej formy zaburza historyczność przedstawień – nie są one już zamkniętymi wydarzeniami z przeszłości, ale stają się towarzyszącą nam, otwartą współczesnością.

Drugim tematem powracającym w pracach artysty jest jego zaangażowanie w komunizm. Udział Krawczyka w działalności Grupy Malarzy Realistów jest niezwykle ciekawym ćwiczeniem z myślenia o socrealizmie i w ogóle sztuce zaangażowanej w PRL. Grupa założona przez Helenę i Juliusza Krajewskich, czołowe postaci polskiego socrealizmu, pamiętana jest dziś przede wszystkim jako partyjna jednostka podtrzymująca to, co definitywnie skończyło się w polityce kulturalnej wraz z odwilżą. Tymczasem twórczość Krawczyka kwestionuje jednolitość formy realistycznej. Artysta ponownie przykłada realizm przestrzenny do tematów politycznych (*Lenin*, 1967; *Wyzwolenie*, 1963; *Myśli o działaniu, myśli o myśleniu*, 1965). Robi to jednak długo po odwilży, kiedy tak bezpośrednie podejmowanie tematów politycznych jest zdecydowanie rzadkie, żeby nie powiedzieć – niespotykane, nawet wśród jego koleżanek i kolegów z grupy. Karolina Zychowicz, interpretując *Lenina*, uznaje postać radzieckiego przywódcy jedynie za kolejny element intertekstualnej gry Krawczyka. No właśnie, być może dla artysty socrealizm jest po prostu kolejnym zasobem języka sztuki, z którego może korzystać, prowadząc swoją własną grę.

Niezwykle ciekawym obszarem twórczości Krawczyka, który na wystawie jest jedynie zasygnalizowany i poniekąd zepchnięty na margines (zgodnie z intencją samego artysty), są jego prace wykonywane w ramach zatrudnienia na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Łódzkiego. Dzieła, które wówczas powstały, mają niezwykle ciekawy status. Z jednej strony, co opisuje w katalogu Michał Jachuła, osoby zatrudnione w Zakładzie Anatomii Prawidłowej traktowały je jako narzędzia dydaktyczne i w związku z tym starannie się nimi opiekowały. Z drugiej jednak strony, w polu sztuki prace te mają status bliższy zwykłym obiektom niż dziełom sztuki. Wynika to wprost z dominującego od czasów modernizmu paradygmatu autonomii sztuki i autonomii artysty. Jego konsekwencje są dla wystawy Krawczyka jasne: dziełami sztuki są obrazy namalowane z indywidualnej potrzeby artysty; natomiast obrazy, które powstały na zamówienie instytucji, są obiektami. Chociaż prace te miały niekwestionowany wpływ na rozwój języka artystycznego Krawczyka, to ze względu na ich charakter są wyjęte poza

nawias *oeuvre* artysty. Rezygnując jednak z takiego sposobu myślenia o malarstwie, można dostrzec w nich nie tylko ciekawostki z laboratorium, ale także – w moim odczuciu – jedno z najciekawszych formalnie prac na wystawie oraz być może klucz do rozumienia realizmu Krawczyka.

W jednej z sal wystawowych w zapętleniu odtwarzany jest film dokumentalny *Jerzy Krawczyk 1921-1969* autorstwa Jerzego Muchy i Urszuli Czartoryskiej. Tłem dla oglądanych obrazów staje się przytoczony przez narratora wiersz Tadeusza Różewicza *Moja poezja*. Tym samym jego słowa rezonują z twórczością malarza: „Moja poezja [moje malarstwo] / niczego nie tłumaczy / niczego nie wyjaśnia / niczego się nie wyrzeka / nie ogarnia sobą całości / nie spełnia nadziei”. Czym w takim razie jest twórczość Krawczyka, czym jest jego realizm? Po wizycie w Zachęcie wydaje się, że gra. Z formą, z treścią, z malarstwem i z widzami.

Zofia Rohozińska



Jerzy Krawczyk, *Is this a great painting by Leonardo? (Liza)*, 1967, olej na płótnie, z kolekcji Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, dzięki uprzejmości artysty i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Eulalia Domanowska

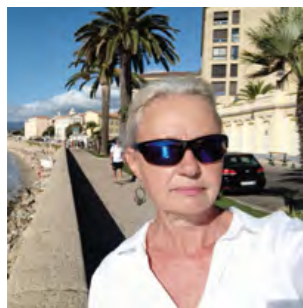


foto. Eulalia Domanowska

Eulalia Domanowska – historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw sztuki współczesnej. Studiowała na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytecie Warszawskim, a w latach 2003–2006 także na Uniwersytecie w Umeå (język szwedzki i angielski, muzeologia, sztuka szwedzka, etnologia oraz sztuka i gender). Dyrektorka Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Wcześniej specjalistka ds. sztuki na Politechnice Białostockiej, a w latach 2016–2019 dyrektorka Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, gdzie w okresie 2014–2015 pełniła funkcję zastępcy dyrektora. Wykłada historię sztuki na kierunku grafika w Wyższej Szkole Informatyki Stosowanej i Zarządzania w Warszawie. Kuratorka wystaw między innymi Tony’ego Cragga, Magdaleny Abakanowicz, Henry’ego Moore’a i Ursuli von Rydingsvärd. Autorka wielu publikacji poświęconych sztuce współczesnej. Była redaktorką naczelną „Kwartalnika Rzeźby Orońsko”. Publikowała też w czasopiśmie „Exit”, „Format”, „Arteon”, „Mare Articum”, „Łuczniczka”, „Obieg”, a także w katalogach wystaw. Specjalizuje się w sztuce nowoczesnej i współczesnej, interesuje się zwłaszcza sztuką w przestrzeni publicznej i sztuką w krajobrazie. Członkini AICA i IKT (Stowarzyszenie Kuratorów Sztuki Współczesnej).

Inicjatorka serii międzynarodowych konferencji naukowych „Rzeźba dzisiaj” i redaktorka publikacji pokonferencyjnych na temat rzeźby, sztuki w przestrzeni publicznej, sztuki w krajobrazie, parków rzeźby oraz antypomników i innych form upamiętniania. Uczestniczka konferencji naukowych między innymi w Koszycach (AICA Słowacja), na UAP w Poznaniu, ASP w Krakowie, ASP we Wrocławiu, w Muzeum Narodowym w Rydze, Kunsthochschule w Moguncji, na Uniwersytecie w Saint Louis, w Yorkshire Sculpture Park i na Politechnice w Monachium.

1
Joga i medytacja.

2
Cisza i ogrodnictwo.

3
Yorkshire Sculpture Park, Wanås Sculpture Park i Fundacja Maeght w Saint Paul de Vence.

4
Podróże ze sztuką, dobre muzea, wystawy i wydarzenia.

5
Księgi Jakubowe Olgi Tokarczuk.

6
Sztuka w przestrzeni publicznej i sztuka w krajobrazie.

7
Eksperymenty w ramach prawa i granicach dobrego smaku.

8
Norweskie fiordy, włoskie światło, trzecia płyta Led Zeppelin, która pomogła mi przeżyć 1991 rok w Nowym Jorku.

9
Nieoczywiste wybory i przyjaźnie.

10
Salsa i muzyka Marii João Pires, a poza tym tysiące innych rzeczy i *Wszystkie poranki świata*.

Ciecierski Jabłońska Józefowicz Kraśniński Malinowska Moskwa Partum Robakowski Sieńkowski Sosnowska Wodiczko

Otwarcie wystawy:
15.07.2022, 18.00–21.00

Godziny otwarcia:
wt-ndz, godz. 12.00–19.00
wstęp wolny

kuratorzy:
M. Morzuch, A. Zagrobelny

Gdańska Galeria Miejska 2,
ul. Powroźnicza 13/15
www.ggm.gda.pl

SYGNATURY

15.07–09.10.2022



CYRK

13/05-02/10/2022 | Królikarnia

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

MECENAS MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE