SZUM

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

ISSN 2300-3391
03
9 772300 339203

ANISH KAPOOR

01.10.2022 – 12.02.2023

CENTRUM RZEŹBY POLSKIEJ

ul. Topolowa 1
26-505 Orońsko

www.rzezba-oronsko.pl

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Wystawa pod Honorowym Patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. dr. hab. Piotra Glińskiego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Honorowy Patronat:

British Embassy Warsaw

BRITISH COUNCIL

Partnerzy:

GRANITY SKWARA
KAMIEŃ NATURALNY

ART-ODLEW
ODLEWNIA ARTYSTYCZNA

telbridge

BRISTOL
ART & MEDICAL SPA

PBO ŚLĄSK

Patronat medialny:

VOGUE

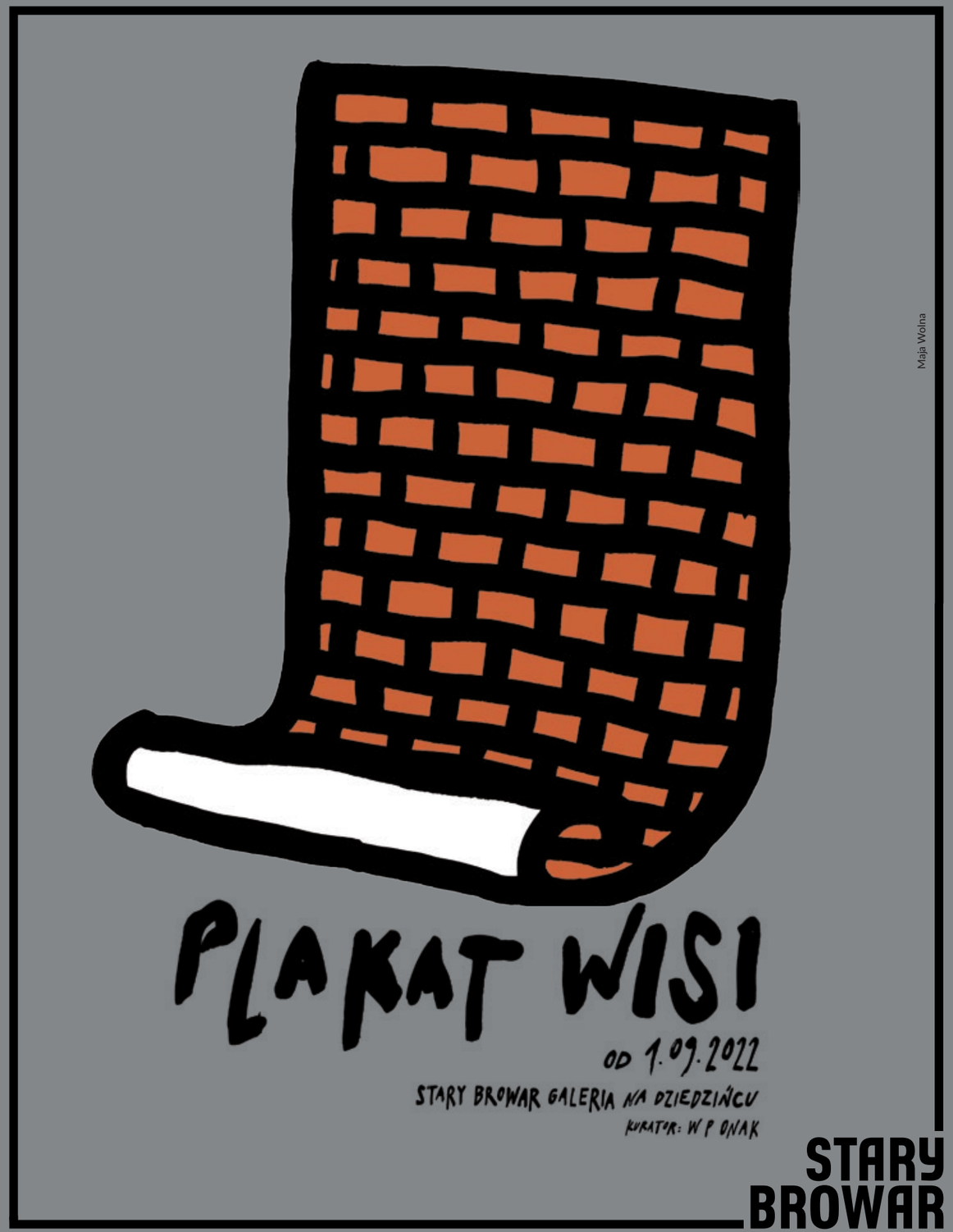
CONTEMPORARY LYNX

SZUM

NN6T
NOTES NA 6 TYGODNI

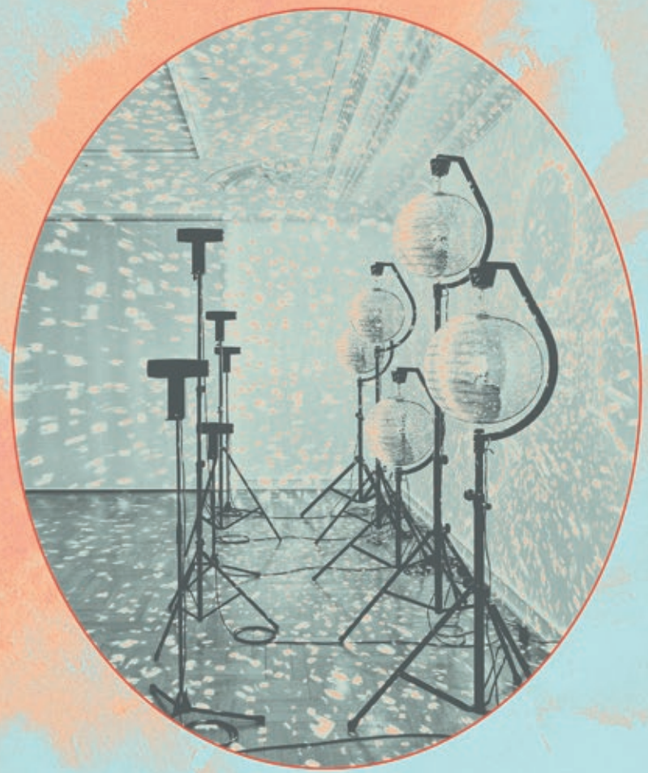
format

onet



STARY BROWAR

XXXI FESTIWAL
ARS CAMERALIS



Mischa Kuball
PRZESTRZENIE REFERENCYJNE

18.11.2022–29.01.2023
GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ BWA W KATOWICACH

ARSCAMERALISFESTIWAL.PL

ORGANIZATORZY

Ars Cameralis Silesiae Superioris
ARS CAMERALIS JEST INSTYTUCJĄ KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA ŚLĄSKIEGO

Województwo Śląskie

WSPÓŁORGANIZATOR

Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach

Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA I SZTUKA WSPÓŁCZESNA

MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

AWANGARDZISTKA

AVANT-GARDE ARTIST

MARIA
NICZ- BOROWIAKOWA

1896 – 1944

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU **07.08 – 27.11.2022**

JACEK STANISZEWSKI NOBODY'S PERFECT

15.10.2022–08.01.2023 / Państwowa Galeria Sztuki Plac Zdrojowy 2 / Sopot

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI Sopot trojmiasto.pl in your pocket artinfo.pl prestiż LINIA Pomorska esopot.pl

FANGOR. POZA OBRAZ

BEYOND THE PAINTING

Wojciech Fangor
Alina, 1953
kolekcja prywatna

7.10.2022 ● 05.02.2023

Oddział Sztuki Nowoczesnej (Pałac Opatów)
Muzeum Narodowe w Gdańsku
Department of Modern Art (Abbots' Palace)
National Museum in Gdańsk
ul. Cystersów 18, Gdańsk
www.mng.gda.pl

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Muzeum Narodowe w Gdańsku
Instytucja Kultury Samorządu Województwa Pomorskiego
GDAŃSK
Projekt dofinansowany ze środków Miasta Gdańska
Partner: Fundacja Promocji Twórczości Wojciecha Fangora
Dziękujemy za współpracę przy ubezpieczeniu wystawy: KUHN & BÜLOW
Patroni medialni: SZUM, wyborcza.pl TRÓJMIASTO, LINIA, trojmiasto.pl, Pomorskie, www.gdansk.pl

Sebastian Krok

Gegen die Wand

14.10 – 26.11.2022

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

rezydencje

OPEN CALL

→ ***Skleník / Szklarnia*** | projekt we współpracy z Meet Factory, Praga
zgłoszenia: **23.08–23.09**

→ **AiR Goyki 3 – 2023**
sztuki wizualne | literatura
zgłoszenia: **21.09–21.10**

AiR Goyki 3 – jesień 2022

→ **Jagoda Dobecka** (sztuki wizualne) | **Paulina Yi-Yan Lee** (literatura)

SZTUKI WIZUALNE

→ **Ala Savashevich *Kiedy kanty kłują mocniej***
16.09–15.10

więcej na: **www.goyki3.pl**

Goyki 3
Art Inkubator

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

Wystawa

Joanna Rajkowska
Andrew Dixon

RHIZO POLIS

8.09–
20.11.2022

Kuratorka
Anna Mituś

45 Lat Galeria Sztuki im. Jana Tarasina

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

fot. Jędrzej Sokołowski

ERGO HESTIA · POLIFARB · M&P ALKOHOLE I WINA ŚWIATA · SZUM · NNGT NOTES NA 8 TYGODNI · Radio 95 · alisia.pl · Ziemia Kaliska

70 lat BWA Wrocław

Gold Standard

Matthew Szösz

16.09—26.11.2022
SIC! BWA Wrocław
pl. Kościuszki 9/10
bwa.wroc.pl / @bwawroclaw

ORGANIZATOR
BWA Wrocław

Wrocław miasto spotkań

PARTNER
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. EUGENIUSZA GEPPERTA WE WROCŁAWIU

PATRON MEDIALNY
format

Portal

Dziedzictwo Muzyki Polskiej w otwartym dostępie

już dostępny!

Poznaj źródła muzyczne od XVI do XIX wieku ze zbiorów polskich archiwów, bibliotek i muzeów

polish.musicsources.pl

Fundusze Europejskie Polska Cyfrowa

Rzeczpospolita Polska

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Unia Europejska Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

TERESA TYSZKIEWICZ

Aseret

29 września — 3 grudnia 2022

September 29 — December 3, 2022

PROFILE FUNDACJA

ul. Franciszkańska 6

00-214 Warszawa

profile@fundacjaprofile.pl

www.fundacjaprofile.pl

Warsaw Gallery Weekend

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

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

patroni medialni | media patronage

TVP KULTURA · SZUM · RDC · artinfo.pl · NNGT · CzasKultury · LYNX · Le Monde diplomatique · waw4free

MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

4 × NOWOCZESNOŚĆ

NOWY POCZĄTEK
MODERNIZM W II RP

29.07.2022 – 12.02.2023

Muzeum Narodowe w Krakowie GMACH GŁÓWNY al. 3 Maja 1

Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Andrzeja Dudy

Realizacja wystawy „Nowy początek. Modernizm w II RP"
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mecenas MNK

PZU

Partner Strategiczny MNK

TOTALIZATOR SPORTOWY

NOWE ZAKOPANE

NOWE ZAKOPANE.
GÓRY MIASTO ARCHITEKTURA

Program „NOWE ZAKOPANE 2022" to projekt Muzeum Tatrzańskiego, który rozpoczął się w 2021 roku. Jako instytucja gromadząca i dokumentująca dziedzictwo kulturowe Podhala, Muzeum Tatrzańskie jest zainteresowane także współczesnymi procesami, które zachodzą w regionie. Stąd też pomysł poddania analizie współczesnej zakopiańskiej przestrzeni miejskiej wraz z jej architekturą.

Muzeum chce spojrzeć na zakopiańską kulturę i tradycję z perspektywy odbiorcy XXI wieku, jako na zbiór inspiracji, ale też mitów i problemów, które wymagają przepracowania. Projekt „Nowe Zakopane 2022" obejmuje rozmowy z architektami i architektkami oraz aktywistami na temat kształtowania najbliższych przestrzeni. Przygotowana zostanie wystawa plenerowa dotycząca zakopiańskiej architektury. W październiku przeprowadzone zostanie jednodniowe sympozjum na temat współczesnych inkarnacji stylu zakopiańskiego. Finałem badawczych poszukiwań będzie artbook dokumentujący najciekawsze realizacje architektoniczne w przestrzeni stolicy Tatr z fotografiami Błażeja Pindora.

Kuratorzy programu: Łukasz Gorczyca, Julita Dembowska
Kurator wystawy plenerowej: Piotr Mazik
Kuratorka sympozjum: Zofia Radwańska
Fotografie i identyfikacja wizualna programu: Błażej Pindor
Koordynacja: Anna Żuber
Promocja: Beata Denis-Jastrzębska oraz Magdalena Gryguś

Nowe Zakopane 2022, sfinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Wieloletniego Programu Rządowego „Niepodległa" na lata 2017-2022

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

niepodległa

Muzeum Tatrzańskie
INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA

AMERICAN ARTISTS IN THE MUZEUM SZTUKI COLLECTION
INTERNATIONAL SYMPOSIUM
17.10.2022

MORE INFO:
MSL.ORG.PL/SYMPOSIUM

ms Muzeum Sztuki

Instytucja kultury Samorządu Wojewódzkiego współprowadzona przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

województwo łódzkie

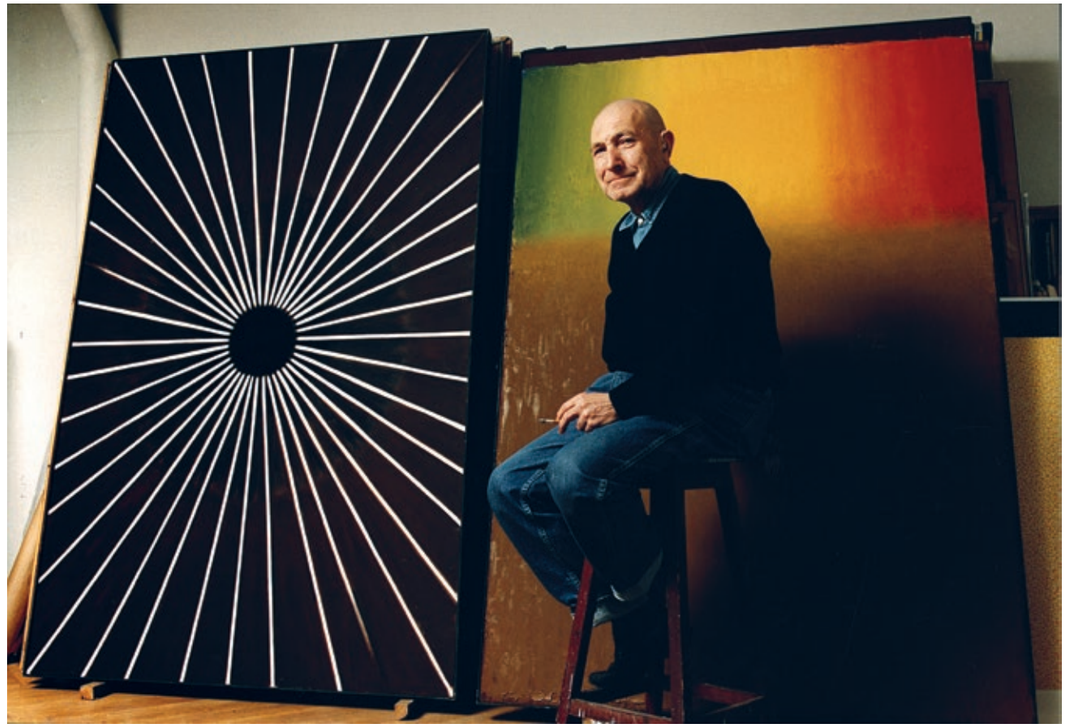
Mecenas Muzeum Sztuki w Łodzi

FUNDACJA RODZINY STARAKÓW

Ed Moses, "AWAC", 1981, acrylic on canvas, from the Muzeum Sztuki collection

Natalia LL, *Autoportret*, lata 70., fotografia czarno-biała 20 × 20 cm, dzięki uprzejmości Fundacji ZW i lokalu_30

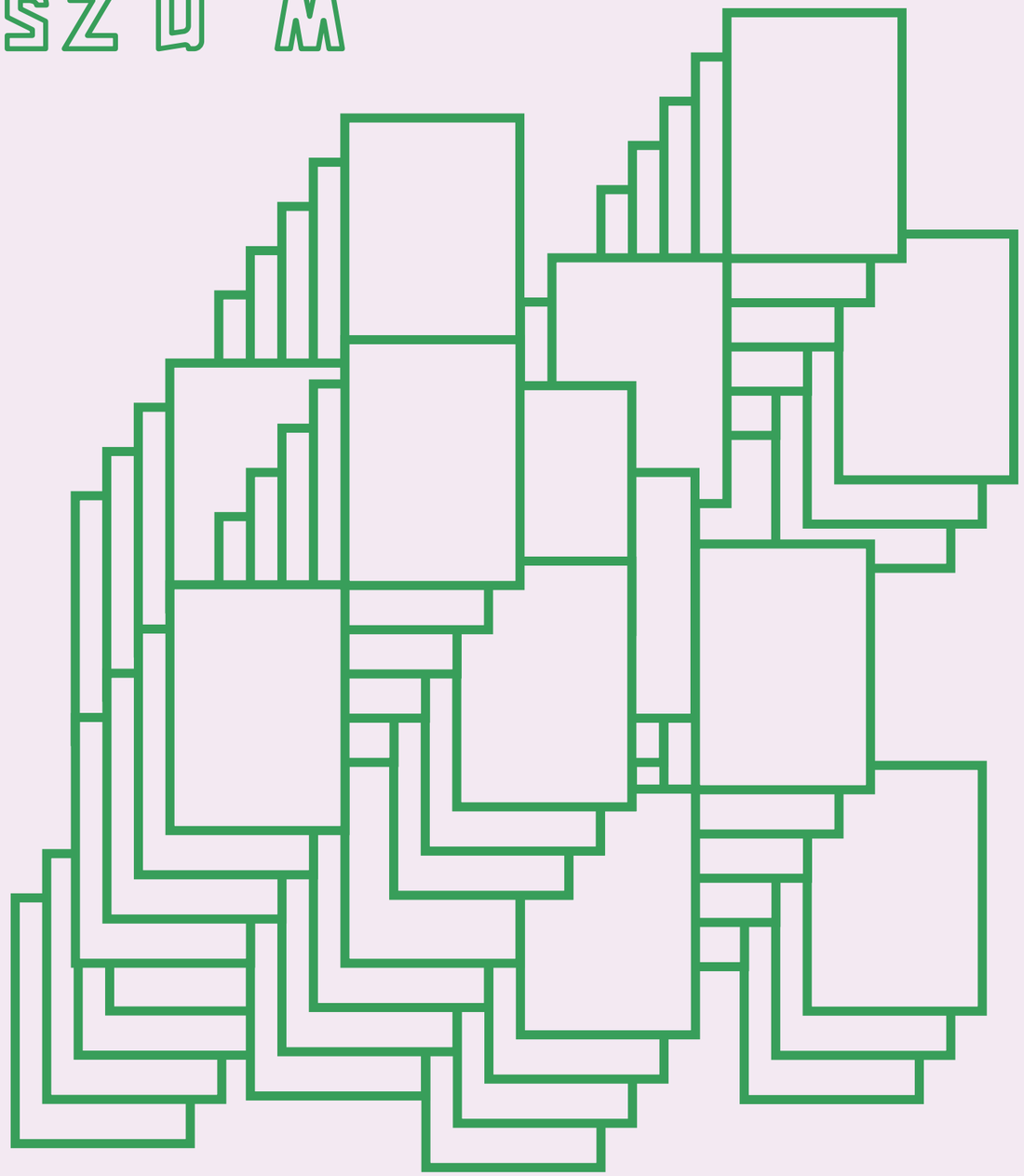
Natalia LL 1937–2022



Stefan Gierowski w pracowni, fot. Erazm Ciołek, dzięki uprzejmości Fundacji Stefana Gierowskiego

Stefan Gierowski 1925–2022

SZUM



zamów prenumeratę lub numery archiwalne
na sklep.magazynszum.pl

Tekst: Piotr Policht

Od redakcji

Zacznijmy od końca, czyli od pożegnań. Redakcyjne wstępniaki mają z natury charakter mało osobisty, wybaczcie zatem to drobne odstępstwo, którego powód jest prosty. Otóż w momencie, gdy do waszych rąk trafia ten numer „Szumu", nie jestem już częścią jego redakcji, a innego zespołu – współprowadzonej z Jonaszem Chlebowskim i Magdaleną Morawik galerii wanda. W żołnierskich słowach: dziękuję całej redakcji za kilka lat współpracy, bez której wandy z pewnością by nie było, a przede wszystkim Wam, czytającym nasze teksty.

Chociaż czas wakacyjnych podróży już za nami, w jesiennym „Szumie" wyruszamy tropem historii i wydarzeń dziejących się w różnych punktach artystycznej mapy świata. W temacie numeru powracamy do surrealizmu, a konkretnie do głośnej wystawy *Surrealism Beyond Borders* w londyńskim Tate Modern, o której pisze Dorota Jarecka. Autorka książki *Surrealizm, realizm, marksizm* przygląda się narracji przesuwającej punkt startowy surrealistycznej historii do paryskiej Wystawy Antykolonialnej w 1931 roku i opowiada o zarysowanej na niej mapie globalnych surrealizmów – tym, co zostaje na niej wydobyte z cienia, i tym, co w tym surrealistycznym multiwersum traci wyjątkowość. Jednym z kluczowych miejsc na owej mapie jest Ameryka Południowa, co pozwala wyjść poza utarte historie o tym, jak to Nowy Jork w latach 40. odebrał Paryżowi status światowej stolicy sztuki współczesnej. Jedną nogą w Ameryce Południowej pozostajemy też w dziale „Interpretacje", drugą sięgając w Alpy. Kilka lat po otwarciu Muzeum Susch powracamy bowiem do szwajcarskiej twierdzy Gražyny Kulczyk, gdzie prezentowana była retrospektywa kolumbijskiej awangardystki Felizy Bursztyn. O dekonstruowaniu przez Bursztyn katolicyzmu i figury nowoczesnego (obowiązkowo męskiego) geniusza oraz próbach wskazania przez artystkę na wytwarzanie patologicznego modelu rozumienia kobiecości w modernizmie pisze Ewa Opałka.

W kierunku wschodnim przenosimy się w „Bloku", gdzie Monika Borys pisze o wystawie poświęconej archeolożce Mariji Gimbutas w wileńskim Lietuvos Nacionalinis Muziejus. Badaczka, która odegrała istotną rolę w historii dwudziestowiecznej archeologii, a także w dyskursie feministycznym, w polskim (i nie tylko) piśmiennictwie była dotąd z reguły pomijana bądź traktowana z podejrzliwością. Gimbutas uznawano za kontrowersyjną uczoną twierdzącą, że w pradawnej Europie panował matriarchat. Wileńska wystawa, zrealizowana w formacie klasycznej wystawy archeologicznej, ma ambicję wpisania Gimbutas w naukowy kanon, z którego była wykluczana. Borys pisze między innymi o ciągłości przemocy nawiedzającej Wschód od zarania dziejów. Temat przemocy w jej współczesnej formie siłą rzeczy staje się też jednym z wątków rozmowy Karoliny Plinty z Oleksiyem Radynskim, który opowiada o sytuacji w Ukrainie oraz roli sztuki w czasie wojny, a także o swoich artystycznych początkach i najważniejszych filmach.

W „Obiekcie kultury" Kuba Maria Mazurkiewicz pisze o książce *Kult jednostki. Radykalni pasjonaci najdłużej produkowanego pociągu na świecie*, której głównym bohaterem jest pojazd szynowy EN57. Premierowe wydawnictwo oficyny Torypress autor omawia nie tylko jako opowieść o projektowaniu i kulturze wizualnej, ale też przemianach społecznych w Polsce ostatnich dekad. W dziale „Teoretycznie" nad tegoroczną odsłoną Biennale Warszawa pochyla się Piotr Puldzian Płuciennicczak, który pisze o strategiach zespołu kuratorskiego przede wszystkim w kontekście obfuskacji, czyli celowego zaszumienia komunikatu, utrudniającego lub uniemożliwiającego jego zrozumienie. Omówienia pozostałych najważniejszych wystaw sezonu jak zawsze w „Recenzjach", a obok nich stałe punkty programu: „Wskazane", „Do widzenia" i strony artystek. W tym ostatnim dziale znajdziecie swego rodzaju łącznik między „Szumem" a wandą – obraz Olgi Krykun z cyklu *Niezapominajki*.

–

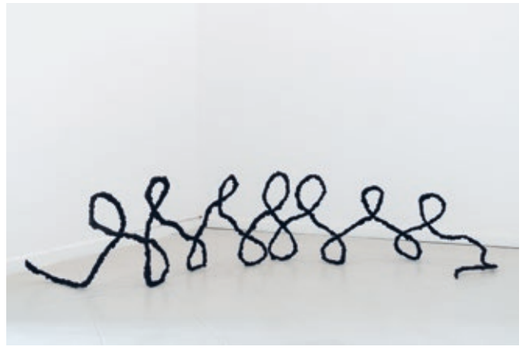
1 Ithell Colquhoun, *Scylla*, 1938, Tate Modern w Londynie, © Spire Healthcare © Noise Abatement Society, © Samaritans

2 Widok wystawy *It, it?* Irminy Rusickiej i Kaspra Lecnima w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, fot. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim

3 Rozkładówka książki *Kult jednostki. Radykalni pasjonaci najdłużej produkowanego pociągu na świecie*, wyd. Torypress, Thredotstype, Wrocław 2021, materiały wydawcy

1

3



2

OKŁADKA:
Alicja Pakosz, *Podróż służbowa*, 2021, olej na płótnie 130 × 100 cm, fot. Szymon Sokołowski
dzięki uprzejmości artystki

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

REDAKTORKA NACZELNA:
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

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

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

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

NAKŁAD:
700 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

ADRES KORESPONDENCYJNY:
Magazyn „Szum"
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Wybrzeże Kościuszkowskie 39
00-347 Warszawa

www.magazynszum.pl
www.facebook.com/magazynszum
redakcja@magazynszum.pl

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

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

SZUM

NR 38 JESIEŃ-ZIMA 2022

OD REDAKCJI	17	tekst: Piotr Policht
TEMAT NUMERU	34	Surrealizmu historia magmatyczna tekst: Dorota Jarecka
INTERPRETACJE	50	„W seksistowskim kraju udawaj wariatkę!". Feliza Bursztyn w Muzeum Susch tekst: Ewa Opałka
BLOK	66	Wojna i pokój albo Marija miała rację. O wystawie *Bogínie i wojownicy. 100 lat Mariji Gimbutas* tekst: Monika Borys
OBIEKT KULTURY	78	Historia ratownicza pojazdu szynowego EN57 tekst: Kuba Maria Mazurkiewicz
DO WIDZENIA	90	Krzysztof Jung
TEORETYCZNIE	96	Komu potrzebna jest obfuskacja tekst: Piotr Puldzian Płucienniczak
ROZMOWA	108	Przeciwko wszystkim imperiom Z Oleksiyem Radynskim rozmawia Karolina Plinta fotografie: Max Savchenko
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	124	Cristina Ferreira, *Rozlane mleko*
	125	Kozlow, *palarnia w pedalskim klubie*
	126	Mateusz Piestrak, *Kompozycja IV*
	127	Olga Krykun, *Niezapominajki*
RECENZJE	128	
WSKAZANE	168	Wojciech Szymański

17. Międzynarodowe Triennale Tkaniny Łódź 2022

17th International Triennial of Tapestry Łódź 2022

STAN SPLĄTANY | ENTANGLED STATE

8.10.2022–15.04.2023

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
Central Museum of Textiles in Łódź
ul. Piotrkowska 282
więcej | for more: www.cmwl.pl

Organizator | Organiser:

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Honorowy Patronat Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
The Honorary Patronage of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Honorowy Patronat Prezydenta Miasta Łodzi
The Honorary Patronage of the Mayor of Łódź

PREZYDENT MIASTA ŁODZI HANNA ZDANOWSKA

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego
Co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Miasta Łodzi | Co-financed by the City of Łódź

ŁÓDŹ CREATES

Partnerzy | Partners:

INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Patroni Medialni | Media patronage:

CONTEMPORARY LYNX

SZUM

TVP KULTURA

TOK FM Pierwsze Radio Informacyjne

Sponsor:

monnari

Manifesty Izy G.

Izabella Gustowska

04.11–11.12.2022

kuratorka: Marta Smolińska

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

KUJAWY POMORZE

Województwo Kujawsko-Pomorskie

Instytucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

PLATO

Optimised Fables About a Good Life

Etel Adnan
Yalda Afsah
Krystian Truth Czaplicki
Oskar Dawicki
Habima Fuchs
Lars TCF Holdhus & Martin Kohout
Agata Ingarden
Sebastian Jefford
Christelle Kahla
Özgür Kar
Pavla Malinová
Zdenek Seydl
Franciszka Themerson
Jana Želibská

Curated by:
Daniela & Linda Dostálková
Marek Pokorný

22. 9. 2022 – 1. 1. 2023
The first exhibition at PLATO's new venue

PLATO
City Gallery of Contemporary Art
Porážková 26
Ostrava, Czech Republic
www.plato-ostrava.cz

PLATO Ostrava is a city-funded organisation of the City of Ostrava
OSTRAVA!!!

40. **Ale Kino!**

Międzynarodowy Festiwal Filmów Młodego Widza

1-7.10.2022 Poznań
30.11-4.12.2022 online

alekino.com

@alekinofestival

ORGANIZATOR

POZnań

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

PARTNER GŁÓWNY

Bank Polski

MECENAT

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego

POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ

Współfinansowanie

Kreatywna Europa MEDIA

WIELKOPOLSKA

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Dzieci z Wielkopolski na 40. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Młodego Widza Ale Kino! realizowane przez Stowarzyszenie Artystyczno-Edukacyjne Muzzyka sfinansowane jest przez Samorząd Województwa Wielkopolskiego

26/08/2022
–06/10/2022

Świat nie wierzy łzom

Nostalgia i trauma w sztuce Białegostoku i Podlasia

KURATORX: Tomek Pawłowski-Jarmołajew

ARTYSTKI I ARTYŚCI:
Adelina Cimochowicz,
Aleksandra Czerniawska*,
Kuba Dąbrowski*,
Paweł Grześ,
Adrianna Konopka,
Milena Korolczuk*,
Paweł Matyszewski,
Martyna Modzelewska,
Grażyna Monika Olszewska,
Eliza Proszczuk,
Przemek Pyszczek,
Karol Radziszewski,
Łukasz Radziszewski,
Alicja Rogalska
& Łukasz Surowiec,
Iza Rogucka,
Błażej Rusin,
Paweł Sakowicz,
Katarzyna Sienkiewicz,
Jan Szewczyk,
Iza Tarasewicz*,
Rafał Zajko,
Żurnal Zin

**Kolekcja II*
Galerii Arsenał
w Białymstoku

GALERIA Arsenał

Białystok Miejska instytucja kultury

SZUM

NNGT NOTES NA 8 TYGODNI

blok

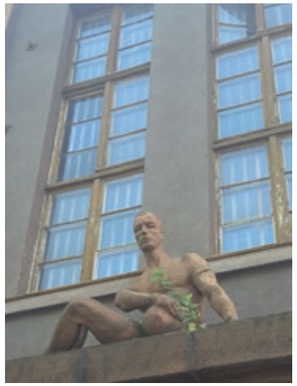
wyborcza

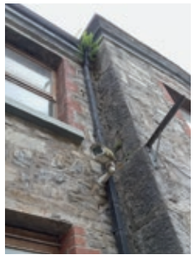
wyborcza.pl BIAŁYSTOK

BiałystokOnline www.BialystokOnline.pl

Biennale Zielona Góra 2022 *Odnowa/Renewal* 14.10–13.11. 2022

zespół kuratorski:
Marta Gendera,
Bartek Lis,
Joanna Sokołowska





Organizatorzy:

Partnerzy:

Galeria BWA jest finansowana z budżetu miasta Zielona Góra. Dofinansowano z subwencji Instytutu Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego. Dofinansowano ze środków Urzędu Miasta Zielona Góra. Dofinansowano ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej. Dofinansowano ze środków Zoom Europa – Cultural Association for Central and Eastern Europe. Wystawa pod patronatem JM Rektora UZ prof. dr hab. Wojciecha Strzyżewskiego

www.
biennalezielonagora.
pl

Instytucja Kultury Miasta Tarnowa

Projekt realizowany w ramach badań naukowych na Wydziale Sztuki Akademii Nauk Stosowanych w Tarnowie.

Kamil Kukla
UTROPA

Grand Prix VII Salonu
BWA Tarnów

BWA Tarnów
17.09–16.10.2022

kurator
Stanisław Ruksza

Intruz, olej na płótnie, 50 × 35 cm, 2022

SZUM

Spotify

Godzina Szumu

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

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

RADIO KAPITAŁ

KIMONO

Nieprzebrane inspiracje

20.11.2022 – **10.04.2023**

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

ul. M. Konopnickiej 26, 30-302 Kraków
www.manggha.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

TRAFO

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

WWW.TRAFO.ART

Świętego Ducha 4 | 70-205 Szczecin
T: +48 91 400 00 49 | E: mail@trafo.art
facebook.com/trafo.art
IG @trafostacja

Kończą mi się żyły i pieniądze.

William S. Burroughs

© Rafał Groth

Szczecin

Studio
Cannaregio
Wenecja

19.07

6.11
2022

Niech szyją!

KURATORZY:
LESZEK GOLEC, STANISŁAW MAŁECKI

Współczesna polska rzeźba uszyta

Organizator:
CENTRUM RZEŹBY POLSKIEJ

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Partnerzy:
CREA
Istituto Polacco Roma
WAVEs Women Arts Venice
GRANITY SKWARA

SEZON W PIEKLE

10.11 – 26.12.2022

11. Wystawa kuratorska Bielskiej Jesieni
Galeria Bielska BWA
koncepcja: Stach Szabłowski
www.galeriabielska.pl

GALERIA BIELSKA BWA

Bielsko-Biała

BWA
Jelenia
Góra

02.09.2022
- 30.10.2022

WŁADYSŁAW HASIOR
STWARZANIE ŚWIATA

WYSTAWA RZEŹB ASAMBLAŻY
OBRAZÓW ORAZ FOTOGRAFII
Z NOTATNIKA FOTOGRAFICZNEGO

WERNISAŻ WYSTAWY
2 WRZEŚNIA 2022 GODZ. 17.00

Organizator wystawy:
Biuro Wystaw Artystycznych
w Jeleniej Górze
www.galeria-bwa.karkonosze.com
Dyrektor: LuizaLaskowska
Kurator wystawy: Joanna Mielech

Współorganizator wystawy: Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem
Wszystkie prace Władysława Hasiora wypożyczone zostały
z Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem z Galerii Hasiora

Zadanie Władysław Hasior „Stwarzanie świata"
Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
Dofinansowano ze środków Miasta Jelenia Góra

CHOIŃSKI
CZACHOROWSKI
HERING
MURAWSKA
SOLIŃSKI
STEFAŃSKI

BIAŁO-SZEWSKI NIEOSO-BNY

MUZEUM WARSZAWY

WYSTAWA 30.06–11.12.2022
Muzeum Woli, ul. Srebrna 12

MUZEUM WARSZAWY | Galeria Rynek | 30

Nie miałyśmy szczęśliwej gwiazdy,
zapaliłyśmy własną

Herstorie warszawskie

WYSTAWA
15.09.2022——29.01.2023
wejście: **Rynek Starego Miasta 32**

Tekst: Dorota Jarecka

Surrealizmu historia magmatyczna

Surrealism Beyond Borders
Tate Modern, Londyn
24 lutego – 29 sierpnia 2022
kuratorzy: Stefanie d'Alessandro, Matthew Gale

Istnieją dwa dominujące przekonania na temat surrealizmu. Po pierwsze takie, że surrealizm był sztuką zasadniczo zogniskowaną wokół struktur męskiego pożądania. Po drugie: że był sztuką przede wszystkim francuską. Wystawa *Surrealism Beyond Borders* w Tate Modern rozmontowuje je za jednym zamachem. Na wystawie nie ma ani jednego obrazu Salvadora Dalego, ani nawet Paula Delvaux, André Masson jest dawkowany minimalnie, Magritte i Chirico mają po jednym obrazie, Max Ernst – przynajmniej takie odnosi się wrażenie – z trudem dostał się na wystawę. Pojawiają się za to nazwiska, których w tradycyjnych historiach surrealizmu nie spotkamy: Eva Sulzer, Ida Kar, Yayoi Kusama, Toshiko Okanoue, Amy Nimr, Erna Rosenstein, Ted Joans, Kaveh Golestan, Malangatana Ngwenya, Byon Yeongwon, María Izquierdo, Kati Horna. W Tate Modern z surrealizmu klasycznego, związanego z Bureau de recherches surréalistes i *Manifestem surrealizmu* André Bretona, zostało niezbyt wiele. Wydarzenie wyjściowe dla ruchu zostaje osadzone w innym momencie, niż się zazwyczaj przyjmuje; nie jest to początek wydawania pisma „La Révolution surréaliste" (1924) ani „Le Surréalisme au service de la Révolution" (1929), lecz Wystawa Kolonialna w Paryżu w roku 1931. Czyli jednak zaczynamy w Paryżu?

René Magritte, *La Durée poignardée*, 1938, The Art Institute w Chicago, kolekcja Josepha Winterbothama, 1970.426, © ADAGP, Paris and DACS London 2022, dzięki uprzejmości Tate Modern w Londynie

Widok wystawy *Surrealism Beyond Borders*, dzięki uprzejmości Tate Modern w Londynie

Poniekąd, ale w taki sposób, że staje się on jedynie trampoliną wyrzucającą nas na Martynikę i do Portoryko, na archipelag Polinezji i do Egiptu. Paryż staje się zaledwie jednym z miast, a wręcz wioską – idąc za sugestią zawartą w tytule znanego utworu Louisa Aragona z 1926 roku.

Można się o tym przekonać, rzucając okiem na jedną z gablot. W 1931 grupa paryskich surrealistów wydała ulotki *Ne visitez pas l'Exposition Coloniale* oraz *Premier bilan de l'Exposition Coloniale*[1]. Zostały one zredagowane przez Aragona i Bretona w proteście przeciw Wystawie Kolonialnej w Paryżu, czyli trwającej od maja do listopada tego roku jednej z cyklu Wystaw Światowych, utwierdzającej dominującą pozycję ekonomiczną Europy na rynkach oraz przyjęte na Zachodzie hierarchie rasowe (częścią wystawy było między innymi tzw. „ludzkie zoo"). Ulotki surrealistów ideologicznie zwracają się przeciw przemocy w koloniach, strategicznie zaś są dokumentem ówczesnego sojuszu grupy z Francuską Partią Komunistyczną. Surrealiści w 1931 roku przyłączyli się do tzw. Wystawy Antykolonialnej zorganizowanej przez PCF (Partie Communiste Française) w Paryżu. Był to propagandowy pokaz uderzający w porządek polityczny Francji. Związek Radziecki został na nim ukazany jako jedyny kraj walczący o wolność ludów. Surrealiści zaaranżowali niewielki pokaz pod tytułem *Prawda o koloniach*. Konfrontowali tam fotografie ukazujące wyzysk kolonialny z tym, co określali jako „europejskie fetysze", pamiątki czy sztukę popularną o rasistowskich podtekstach; szeroko pisał o tym David Bate w swej książce o surrealizmie i fotografii[2]. Polityka kolonialna, realizowana poprzez wymuszanie na ludności zamieszkującej Afrykę i Azję niewolniczej lub masowo zorganizowanej nisko płatnej pracy, z której zyski ciągnął europejski kapitał, została określona w wyżej wymienionych ulotkach jako „kolonialne piractwo". Manifesty surrealistów zawierały żądanie natychmiastowej ewakuacji kolonii oraz osądzenia generałów i urzędników państwowych odpowiedzialnych za masakry ludności cywilnej w Annamie, Libanie, Maroku i Afryce Środkowej.

Zostanę jeszcze wśród papierowych artefaktów, bo rysują one narracyjną linię tej wystawy; wyjaśniają, dlaczego ściany Tate Modern wyglądają tak a nie inaczej. W tej samej gablocie, obok dwóch pamfletów z 1931 roku, umieszczono ulotkę *Contre-attaque* z roku 1935, podpisaną między innymi przez Bretona i Georges'a Bataille'a, a także Dorę Maar, Claude Cahun i Pierre'a Klossowskiego (brata Balthusa). Rzuca się w oczy wydrukowane wielkim stopniem pisma hasło: „Śmierć niewolnikom kapitalizmu!". Tekst ukazał się w szczególnym momencie i był przejawem tej ewolucji ruchu, o której nie tak znów dużo i precyzyjnie wiadomo nad Wisłą, bo przez lata wiedza o niej była limitowana i deformowana. W naszym lokalnym propagandowym imaginarium, funkcjonującym aż do lat 60., surrealista miał być człowiekiem wrogim socjalizmowi, eskapistą izolującym się społecznie, który myśli przede wszystkim o zaspokojeniu swych wyrafinowanych żądz seksualnych oraz sprzedaży wielkiej ilości onirycznych płócien. Tymczasem *Contre-attaque* ukazuje surrealizm od zupełnie innej strony. W połowie lat 30. ruch robotniczy we Włoszech i Niemczech traci impet, część robotników wchodzi w sojusze z autorytarną władzą, polityka Frontu Ludowego (zjednoczenia partii komunistycznych i socjalistycznych przeciw faszyzmowi) propagowana przez Komintern ponosi klęskę. To newralgiczny moment w europejskiej historii. Manifest kierowany jest więc do robotników, wzywa ich do przejęcia środków produkcji z rąk kapitalistów, do odmowy współpracy z nacjonalistyczną i militarystyczną władzą, do odnowienia potencjału marksizmu. Celem, jak czytamy, jest wyzwolenie

W Tate Modern z surrealizmu klasycznego, związanego z Bureau de recherches surréalistes i *Manifestem surrealizmu* André Bretona, zostało niezbyt wiele. Wydarzenie wyjściowe dla ruchu zostaje osadzone w innym momencie – jest nim Wystawa Kolonialna w Paryżu w roku 1931. A więc znowu Paryż? Nie do końca.

1 „Nie odwiedzajcie Wystawy Kolonialnej" i „Pierwszy bilans Wystawy Kolonialnej".
2 David Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Routledge, London–New York 2003.

Widok wystawy *Surrealism Beyond Borders*, dzięki uprzejmości Tate Modern w Londynie

Surrealiści w 1931 roku przyłączyli się do tzw. Wystawy Antykolonialnej zorganizowanej przez PCF (Partie Communiste Française) w Paryżu. Zaaranżowali niewielki pokaz pod tytułem *Prawda o koloniach*. Konfrontowali tam fotografie ukazujące wyzysk kolonialny z tym, co określali jako „europejskie fetysze", pamiątki czy sztukę popularną o rasistowskich podtekstach.

ludów od władzy kapitału, „bez względu na kolor"; „niewolnicy kapitalizmu" mają zatem przestać istnieć wraz z tym ustrojem gospodarczym.

Kapitalizm/kanibalizm

Wystawa *Surrealism Beyond Borders* swój pierwszy przystanek miała w Metropolitan Museum of Art na przełomie 2021 i 2022 roku; miała wtedy inną aranżację przestrzenną, spotkała się też z krytyką za brak odniesienia do wywrotowego surrealizmu spod znaku Markiza de Sade'a oraz pominięcie takiej – niewygodnej dla surrealizmu – problematyki jak zaangażowanie Salvadora Dalego po stronie reżimu generała Franco[3]. Być może w wyniku tej krytyki na londyńskim przystanku wystawy wyparowało malowidło Dalego (pozostał zaś jego telefon ze słuchawką z homara), co było niewątpliwie słusznym posunięciem. Jednakże z zarzutem o ignorowanie „sadycznego" aspektu surrealizmu zupełnie się nie zgadzam. W inspiracji myślą Markiza chodziło przecież o problem artystycznej i obywatelskiej wolności, nie zaś bezinteresowną perwersję. Najmądrzej i najgłębiej pisała o powiązaniu

3 Marc Dery, *Exhilarating Dreamlands of the Unconscious at the Met Museum*, „Hyperallergic", 13.01.2022, https://hyperallergic.com/706052/exhilarating-dreamlands-of-the-unconscious-at-the-met-museum/ [dostęp: 16.06.2022].

surrealizmu z tym nurtem myśli romantyczno-oświeceniowej Maria Janion w książce *Romantyzm, rewolucja, marksizm*[4]. Janion znakomicie pokazała, że pojawienie się Markiza de Sade'a w kręgu patronów ruchu nie jest sprzeczne z dwoma pozostałymi i fundamentalnymi źródłami surrealistycznego przewartościowania, jakimi były koncepcje Marksa i Freuda.

Wystawa *Surrealism Beyond Borders* została zainicjowana i zrealizowana przez dwoje badaczy i kuratorów, Matthew Gale'a (Tate Modern w Londynie) oraz Stefanie D'Alessandro (początkowo Art Institute w Chicago, obecnie Metropolitan Museum of Art). Ich zasadnicza teza brzmi, jak sądzę, następująco: surrealizm był prekursorem postkolonialnej narracji, zapowiedzią rewizji dwudziestowiecznej humanistyki, odbywającej się (wciąż) dzięki przełomowym tekstom Frantza Fanona, Edwarda W. Saida, Homiego K. Bhabhy, Gayatri Chakravorty Spivak czy Parthy Mittera. Jednym z rezultatów tego procesu jest przebudowa narracji o europejskim i globalnym modernizmie, w tym o surrealizmie. Próbując odczytać tę wystawę zgodnie z intencjami jej autorów, musimy uporać się z przyjętą przez nich podwójną perspektywą. Chodzi najpierw o myślenie postkolonialne, proponowane przez sam surrealizm. Ten nurt artystyczny i intelektualny nie tyle interesował się antykolonializmem, ile w swojej „istocie", w swych najbardziej autentycznych i spontanicznych założeniach był antykolonialny. Druga kwestia jest trudniejsza do opisania i nazwania, lecz nie można jej zignorować, bo tłumaczy, dlaczego wciąż warto organizować wystawy poruszające problem surrealizmu, nawet jeśli jest to już nurt dobrze znany. Motorem tej drugiej dynamiki są pytania o to, w jaki sposób wiedza o surrealizmie zmienia narrację o sztuce XX wieku, a więc jak zmienia sam język opowiadania o modernizmie. Nie da się bowiem na nowo skonfigurować narracji o surrealizmie, jeśli pozostawi się na starym miejscu resztę elementów tej układanki, jaką jest historia sztuki XX wieku. Inny – postkolonialny – surrealizm to także inna nowoczesność.

Antykolonializm samego surrealizmu to zjawisko dobrze opisane. Problematykę tę poruszali między innymi David Bate czy James Clifford[5]; jego potencjał odkrywano dla ruchu Négritude na Antylach oraz dla artystów z postkolonialnej Afryki[6]. Surrealizm w kulturze Ameryki Łacińskiej badany jest w odniesieniu do zjawisk kultury prekolumbijskiej, do której powracał i którą odkrywał, odrzucając kulturę kolonizatorów, a jednocześnie inspirując się polifonią powstałą z przecinania się i nakładania różnych kulturowych wzorców[7]. Przykładem może być brazylijski nurt poetycki wykorzystujący motyw antropofagii, gdzie wyobrażenie o kanibalizmie jest prowokacyjną odpowiedzią na europejski kanibalizm kulturowy. Trudno przecenić antykolonialny rdzeń samego surrealizmu. W 1925 roku wojna z plemieniem Rifenów, prowadzona przez Hiszpanię i Francję w Maroku, stała się jednym z impulsów do konsolidacji ruchu, przyczyniła się także do decyzji o jego politycznym zwrocie na lewo. Sposób, w jaki wojska francuskie traktowały lokalną ludność (gazy bojowe i samoloty użyte przeciw cywilom), a także sam charakter tej wojny, tak sprzeczny z ideami Republiki, wywołał oburzenie i niezgodę grupy francuskich intelektualistów, wśród których byli protagoniści ruchu. Jest to ważna przyczyna międzynarodowej atrakcyjności surrealizmu, bo już od lat 20. mamy do czynienia ze zjawiskiem przyciągania do jego idei artystów, pisarzy, twórców spoza świata czysto zachodniego, którzy rozpoznają w nim potencjał otwartości, zainteresowania innością, szczególną pasję krytyczną wobec europejskiej kultury. Nie chodziło więc o przysunięcie się bliżej centrum, ale o znalezienie wspólnego języka, szansę bycia usłyszanym i zrozumianym. Surrealizm był mechanizmem emancypacyjnym, w którym pozaeuropejscy „inni" odnaleźli potężną broń przeciw segregacji, przeciw wyobrażonym hierarchiom klasowym i rasowym. Jak pisze w katalogu wystawy Annette K. Joseph-Gabriel, opublikowany w 1939 roku *Dziennik podróży do kraju rodzinnego* Aimé Césaire'a jest dziełem surrealistycznym nie pomimo tego, że znajdują się w nim elementy realistycznej reprezentacji, ale właśnie dlatego, że opisuje przemoc kolonializmu[8]. Césaire zyskuje niezależność w języku, tworzy słowa takie jak *négritude* i *négraille*, za pomocą których przybliża to, co nieopisywalne, co wydaje się nie do wypowiedzenia, gdyż sama kategoria „czarności" jest jedynie relacyjna, zewnętrznie uwarunkowana, pozbawiona esencjalności. To maska. Ale właśnie maska ma najwięcej wspólnego z językiem, jest iskrą zapalną dla poetyckich skojarzeń.

Aimé Césaire przeszedł w latach 40. i 50. XX wieku podobną drogę, co Breton dwie dekady wcześniej: od zaangażowania w komunizm do zerwania z partią po stłumieniu rewolucji na Węgrzech. Jego biografia i teksty to doskonały przykład drugiego ruchu wokół surrealizmu, ruchu odśrodkowego, który zmusza do nowego spojrzenia na historię, nawet w tak odległym od Martyniki

4 Maria Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 363–364.

5 David Bate, dz. cyt.; James Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, [w:] tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. Ewa Dżurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

6 *Black, Brown & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*, ed. by Franklin Rosemont, Robin D.G. Kelley, University of Texas Press, Austin 2009.

7 *Surrealism in Latin America: Vivismo Muerto*, ed. by Ades Dawn, Rita Eder, Graziela Speranza, Getty Research Institute, Los Angeles 2012.

8 Annette K. Joseph-Gabriel, *Haiti, Martinique, Cuba*, [w:] Stefanie D'Alessandro, Matthew Gale, *Surrealism Beyond Borders*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2020, s. 77.

Koga Harue, *Umi*, 1929, The National Museum of Modern Art w Tokio, fot. MOMAT/DNPartcom, dzięki uprzejmości Tate Modern w Londynie

kraju jak Polska. Césaire, jako przedstawiciel francuskiej Martyniki i poseł do parlamentu francuskiego z ramienia partii komunistycznej, był obecny na Światowym Kongresie Intelektualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu w 1948 roku. Obecność Césaire'a jednocześnie w ruchu surrealistycznym i w tym wydarzeniu, współorganizowanym przez partię komunistyczną zależną od Związku Radzieckiego (choć zarazem odmienną od moskiewskich wzorców), zmienia geografię i horyzont badań nad komunizmem w Polsce. Pozwala na przykład podważyć przekonanie o wyłącznie odgórnej, manipulacyjnej i przedmiotowej polityce kulturalnej tego okresu. Czy obecność artysty o surrealistycznym rodowodzie nie była równie ważna, co pojawienie się na tym samym kongresie Picassa? A z drugiej strony, może warto docenić to, że Césaire swoją znaną książkę *Dyskurs o kolonializmie* (pierwsze wydanie w 1950 roku) napisał po pobycie na terenie byłego obozu w Auschwitz i po obejrzeniu ruin warszawskiego getta? Postkolonialne rozumienie surrealizmu poszerza jego obraz, otwiera oczy na inne zjawiska. Pozwala dostrzec wielostronne przepływy i kierunki działania, rizomatyczną sieć związków, nawiązywanych bez pośrednictwa zachodnich stolic. Przykładem może być owa wymiana między Polską a Martyniką, ale także – istotny w polskiej historii sztuki lat 40. XX wieku – surrealistyczny przepływ między Pragą i Warszawą. Druga dynamika, rodzaj „centryfugi", wyłania się na tej wystawie jako rezultat licznych konfiguracji dzieł i artefaktów, zaaranżowanych tak sprytnie, że wprowadzają bezpośrednio w tę – jakbym chciała ją określać i do czego jeszcze powrócę – „magmatyczną" historię surrealizmu.

Portal o wielu drzwiach

Wystawę otwiera niezwykle interesujące zestawienie. Podziemne czasopismo „De Schone Zakdoek" (Czysta Chusteczka), rodzaj artzinu, wychodziło w Utrechcie w latach 1941–1944 i cyrkulowało w niezależnym poetyckim środowisku w okupowanej przez Niemców Holandii. Wydawano je w jednym egzemplarzu; ukazało się trzydzieści sześć numerów. W pierwszym numerze na jednej ze stron zamieszczono czarny kwadrat, jednak nie Malewicza, tylko podpisany „Zaciemnienie reguł" (aluzja do nalotów). Czy „Czysta Chusteczka" to magazyn surrealistyczny? I tak, i nie. Nie da się go opisać w twardych stylistycznych kategoriach. Gertruda Pape i Theo van Baaren, dwójka pisarzy języka niderlandzkiego, nie należeli do „grupy". Jednocześnie uważali się za surrealistów, czuli bliskość duchową z manifestacjami ruchu, w 1938 roku widzieli holenderską wersję wystawy *Exposition international du Surréalisme*, która po zamknięciu w Paryżu przyjechała do Amsterdamu, gdzie została pokazana w Galerie Robert. W ich periodyku daje się zauważyć surrealistyczne techniki, takie jak kolektywne tworzenie obrazów i poematów, dekalkomanię, kolaż, fotografie przedstawiające *ready-mades* i *objets trouvés*, poezję absurdu, tekstowe i wizualne *cadavre exquis*, rysunek automatyczny. Pismo ma antyfaszystowski program polityczny, a jednocześnie skierowane jest w sposób jednoznaczny przeciw konserwatywnym kręgom kulturowym lokalnej tradycji. Podobnie jak w Polsce lat 30. i 40. (o czym pisałam ostatnio w książce *Surrealizm, realizm, marksizm*), tak i w Holandii tuż przed II wojną światową surrealizm był wiązany z irracjonalnością, instynktem, z wyzwoleniem pierwotnych pragnień. W okresie wzrostu faszyzmu spoglądano więc na niego krzywym okiem, widząc w nim – jakże niesłusznie – ideologicznego sojusznika regresywnych utopii sławiących wyższość pierwotnej, nieograniczonej cywilizacją siły[9]. „Czysta Chusteczka" też musiała się konfrontować z tym wyobrażeniami.

W pobliżu „Czystej Chusteczki" znajduje się obraz Marcela Jeana *Armoire Surréaliste*. To pokaźnych rozmiarów malowidło powstało w 1941 roku. Widać na nim kilka rzędów różnej wielkości drewnianych szuflad, drzwi i drzwiczek, które otwierają się na pogodny, jakby ukrywający się gdzieś z tyłu sielski pejzaż. Obraz wydał mi się zadziwiająco ogromny i jednocześnie zadziwiająco znajomy. Dopiero po powrocie z wystawy odkryłam przyczynę tego *déjà vu*. Marcel Jean umieścił jego czarno białą reprodukcję na okładce swojej książki zatytułowanej *Histoire de la peinture surréaliste* opublikowanej w 1959 roku w Paryżu, istotnej nie tylko ze względu na liczbę i jakość reprodukcji, ale także niebywale bogatej źródłowo. Ukazuje ona bowiem coś więcej niż tylko historię malarstwa, a mianowicie rozwój sceny artystycznej wokół surrealizmu, zaczynając od dadaistycznej prehistorii, a kończąc na wystawie *Surréalisme en 1947*. W czasie pisania recenzji mogłam po nią sięgnąć: stara obwoluta zaczęła się już lekko rozpadać, odchyliłam ją; w pokrytej czarnym płótnem okładce ukazały się trzy pary niewielkich tekturowych drzwiczek, ruchomych, jak w książeczce dla dzieci. Za nimi dopiero ukryte były słowa tytułu, każde z nich wydrukowane na barwnej dekalkomanii w stylu Oscara Domingueza. Książka okazała się *enactmentem* płótna z 1941 roku, zmaterializowaną w 3D „surrealistyczną szafą". Marcel Jean, uczestnik ważnych wystaw (w 1936 w Nowym Jorku, w 1947 w Paryżu), przed wojną przeniósł się wraz z rodziną do Budapesztu, gdzie prowadził pracownię projektowania tkanin i pozostał tam przez cały okres II wojny światowej, nie mając prawa wyjazdu do Paryża. Węgry były satelitą państw Osi, a przez to sojusznikiem Hitlera. Jean jako Francuz był w Budapeszcie uprzywilejowany, choć jednocześnie uwięziony. Obraz ze zmultiplikowanymi drzwiami, poza które nie można wyjść, na wystawie zostaje zinterpretowany jako metafora sytuacji tego specyficznego potrzasku, ale też istotnego dla surrealizmu motywu dyslokacji. Obok widzimy obraz Dorothei Tanning *Eine kleine Nachtmusik* z 1943 roku.

9 Tessel M. Baudin, *De Schoene Zakdoek*, [w:] tamże, s. 190.

Postkolonialne rozumienie surrealizmu poszerza jego obraz, otwiera oczy na inne zjawiska. Pozwala dostrzec wielostronne przepływy i kierunki działania, rizomatyczną sieć związków, nawiązywanych bez pośrednictwa zachodnich stolic. Przykładem może być wymiana między Polską a Martyniką, ale także surrealistyczny przepływ między Pragą i Warszawą.

Lee Miller, *The Cloud Factory, Assyut, Egypt*, 1939 (wydruk: 2007), zakupione ze środków Photography Acquisitions Committee 2021 oraz Elizabeth i Williama Kahane (Tate Americas Foundation), © archiwa Lee Miller, dzięki uprzejmości Tate Modern w Londynie

Salvador Dalí, *Lobster Telephone*, 1938 Tate Purchased 1981, © Salvador Dali, Gala-Salvador Dali Foundation/DACS, London 2022, dzięki uprzejmości Tate Modern w Londynie

(Pamiętacie? Rozłażący się po korytarzu pasywno-agresywny słonecznik i dziewczynki w opadających sukienkach?) Powstał w USA, gdzie Tanning mieszkała ze swoim partnerem, Maksem Ernstem. W tej parze Ernst był uciekinierem z Europy, związał się z Tanning i oboje osiedli w Arizonie. To znaczący gest, by rozpoczynać opowieść o ruchu od Dorothei Tanning. Ernst jest w domyśle, w kontekście, uwertura tej wystawy jest zdecydowanie feministyczna; „Czystą Chusteczkę" także redagowała kobieta.

Utrecht, Budapeszt, Sedona w Arizonie, przywołane poprzez opisane powyżej przykłady dzieł z lat 40., to niekonwencjonalne miejscowości w historii surrealizmu. Mapa ta zostaje uzupełniona przez Berlin, w którym w 1933 roku powstał film *Sen* autorstwa Horacio Coppoli i Waltera Auerbacha. Coppola pochodził z Argentyny i studiował w Bauhausie. W Niemczech poznał Auerbacha i jego partnerkę – słynną potem fotografkę Ellen Auerbach. Wynikiem ich współpracy był ów film (gra w nim także fotografka Grete Stern, partnerka Coppoli). Nie jest to może najwybitniejsze dzieło, jednak nie taka jest na wystawie jego funkcja. Film powstał tuż przed rozproszeniem się po świecie całej czwórki, które nastąpiło po przejęciu władzy przez Hitlera. Stern i Coppola wyjechali do Londynu, a następnie do Argentyny. Ellen (wtedy jeszcze Rosenberg) udało się wyjechać do Palestyny, w 1937 spotkała się z Auerbachem w Londynie, następnie – już podczas wojny – przedostali się razem do USA. To ważny aspekt historii surrealizmu i związanych z nim artystów. Ich mobilności nie można interpretować jako romantycznego „nomadyzmu"; emigracje i przemieszczenia były korelatem serii politycznych wydarzeń, dla których kluczowym punktem było zapanowanie faszyzmu w Europie.

Wystawa prezentuje kilkaset prac, obejmuje sztukę kilkudziesięciu krajów i zapewniam, że punkty na mapie, które są tutaj podświetlane, bywają naprawdę zaskakujące. Ledwo przyswoiliśmy sobie, że Praga była stolicą europejskiego surrealizmu w XX wieku[10], ledwo otwarto ekspozycję muzeum sztuki wieku XX w Belgradzie z retrospektywną opowieścią o surrealizmie w Jugosławii, dopiero co przetłumaczono na polski manifesty i teksty rumuńskiego ruchu surrealistycznego[11], ledwo co zdążyliśmy przeczytać książki o rozkwicie surrealizmu w Japonii[12], dowiedzieć się, że w Kairze w czasie wojny nastąpiła eksplozja malarstwa i poezji surrealistycznej[13], a już trzeba się nauczyć o tym, że w Manili na Filipinach istniało malarstwo tworzone w tym duchu, że niezwykle ciekawym ośrodkiem sztuki surrealistycznej było Aleppo, a surrealizm miał ogromne znaczenie dla artystów z Portoryko i że bardzo ważnym miastem dla ruchu jest Brno. Rezultatem tego paralelizmu, a nawet licznych paralelizmów i przesunięć jest konfiguracja obrazów na jednej ze ścian galerii. Przywołam ją także ze względu na to, że pojawia się na niej jedyna prezentowana w Londynie indywidualność artystyczna z Polski – Erna Rosenstein.

Na wystawie znalazły się jej *Ekrany*, wyjątkowy obraz z 1951 roku, który jest surrealistyczną interwencją z czasów dominacji realizmu socjalistycznego i chyba jednym z najważniejszych artystycznych świadectw Zagłady w sztuce naszego kraju. Obok *Ekranów*, po lewej stronie widzimy obraz Yves'a Tanguy'ego *Mille fois* (Tysiąc razy). To namalowany w latach 30., typowy dla tego artysty pejzaż najeżony mnożącymi się fantazmatycznymi przeszkodami. Po prawej znajduje się *Glooming* Hernanda R. Ocampo, filipińskiego malarza, tworzącego pod wpływem traumatycznej historii kolonializmu, namalowany w Manili w 1939 roku i przedstawiający rozczłonkowaną postać kobiecą, podobną do zdemontowanego lub zburzonego pomnika. Nad tą pokawałkowaną figurą majaczy groźny cień krzyża, symbol kolonizacji. Zagłada – w jakimś stopniu – w tej konfiguracji przestaje być wydarzeniem wyjątkowym; wyjątkowość traci tu także polska artystka. Jej sztuka jest zaledwie jedną z licznych odmian surrealistycznych narracji o przemocy zbrodniczego systemu. Można powiedzieć tak: każda z tych prac jest portalem do innej rzeczywistości, innej czasowości i inaczej rozumianej historii. Historii się nie wybiera, tak jak rodziny – pisze Leela Gandhi[14]. Jak zapanować nad taką reprezentacją historii, w której brak generalizacji, brak jednej linii narracyjnej; w której zamiast sztywnego modelu rozwoju mamy jakieś multiwersum pełne osobnych, przecinających się lub nie opowieści, epizodów, nazwisk, „rodzin"?

W zaproponowanej na wystawie konfiguracji Zagłada – w jakimś stopniu – przestaje być wydarzeniem wyjątkowym. Wyjątkowość traci też jedyna pokazywana w Tate polska artystka, Erna Rosenstein. Jej sztuka jest zaledwie jedną z licznych odmian surrealistycznych narracji o przemocy zbrodniczego systemu.

Surrealistyczny chronotop

Piotr Piotrowski zaproponował zastosowanie kategorii horyzontalnej historii sztuki w badaniach nad modernizmem. Określenie to prowadzi nas głównie w kierunku skojarzeń przestrzennych, jednak posiada także inną implikację: zburzenie zasadniczego, wertykalnego i linearnego przedstawienia czasu, umożliwiające przewartościowanie kategorii związanych z czasem historycznym. Michaił Bachtin określił dialektyczne powiązanie miejsca i czasowości – w odniesieniu do literatury – jako czasoprzestrzeń. Myślę, że w historii sztuki też możemy mówić o czasoprzestrzeni. Wraz z rekonfiguracją mapy sztuki XX wieku w pakiecie otrzymuje się także na nowo uporządkowany czas. Raymond Spiteri formułuje

10 Sayer Derek, *Prague: Capital of the XXth Century: A Surrealist History*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2013.
11 *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, pod red. Jakuba Kornhausera i Kingi Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
12 Majella Munro, *Communicating Vessels: The Surrealist Movement in Japan 1923–1970*, The Enzo Press, Cambridge 2012; Miryam Sas, *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*, Stanford University Press, Stanford 1999.
13 Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group*, I.B. Tauris, London–New York 2007.
14 Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. Jacek Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 13.

więc postulat „niesynchronicznej" historii sztuki, którego surrealizm w takiej właśnie wielokierunkowej postaci byłby symptomem. Horyzontalne, transnarodowe ujęcie surrealizmu umożliwia „kontrfaktyczną" historię modernizmu, pisze Spiteri. Otwartą na to, co „niesynchroniczne", na odchylenia, na nieporządek (*disorder*): „historię, w której surrealizm działa jako mechanizm zaburzania i odwracania porządku"[15].

W niesynchronicznej historii nowoczesności nie chodziłoby więc o migracje jakiegoś abstrakcyjnego „ducha czasu", ale dosłownie o to, jak na czas i przestrzeń wpływają pojedyncze podmioty, artystyczne jednostki. Na wystawie w Tate Modern wydobyto cztery trajektorie, które przecinają surrealistyczną czasoprzestrzeń: Evy Sulzer, fotografki i kolekcjonerki, która przewędrowała ze Szwajcarii do Meksyku; Teda Joansa, czarnoskórego artysty amerykańskiego, autora najdłuższego *cadavre exquis* na świecie, mierzącego dziewięć metrów i powstającego przez około trzydzieści lat podczas licznych migracji artysty; Joyce Mansour, francuskiej poetki, wychowanej w Kairze, a urodzonej w Anglii w żydowskiej rodzinie pochodzącej z Syrii, oraz Eugenio F. Granella. Rozwinę historię tej ostatniej postaci. Wraz z Granellem wchodzimy w portal o nazwie Ameryka Łacińska w okresie II wojny światowej, gdzie – równolegle do Zagłady i wojny na kontynencie europejskim – w takich miastach jak Meksyk, Santo Domingo, Forte-de-France czy Port-au-Prince rozwija się bujne życie artystyczne. Te rejony nie są rajem czy azylem; w czasie dyktatur i przewrotów odbijają się tu echem tak lokalne, jak i europejskie konflikty.

Granell urodził się Hiszpanii, w czasie wojny domowej walczył po stronie Republiki, był w marksistowskiej formacji POUM, przez stalinowskie odłamy komunistów oskarżanej o „trockizm". Po upadku Republiki przedostał się do Francji, gdzie został osadzony w obozie dla hiszpańskich uchodźców, z którego zbiegł i znalazł się w Paryżu. Tam nawiązał kontakty z Bretonem, Benjaminem Péretem i kubańskim artystą Wifredo Lamem. Po wybuchu II wojny światowej uciekł z Europy na Dominikanę. W kolejnym roku do tego samego portu przybił Breton i inni emigranci z Francji. Kariera malarska Granella zaczęła się na Dominikanie w 1941 roku, wcześniej zajmował się (prócz pisarstwa) muzyką, co przypomina poniekąd biografię Alfreda Lenicy. Granell na Dominikanie nie tylko malował, ale też organizował wystawy i tworzył czasopismo literackie. Niestety po zaostrzeniu dyktatury prezydenta Rafaela Trujillo musiał znów emigrować i w 1946 roku znalazł się w Gwatemali. Tam popadł w konflikt ze stalinowską lewicą, która nie akceptowała go jako byłego członka POUM. Uciekał dalej. W 1950 roku dotarł do Portoryko, gdzie wykładał malarstwo na uniwersytecie, tworząc całą surrealistyczną szkołę. Mniej przypadły mi do gustu obrazy samego Granella, nieco konwencjonalne i manieryczne, przemówili za to do mnie jego niezwykli uczniowie. Przede wszystkim Cosette Zeno, której obraz przedstawiający animalistyczną maskę z resztkami włosów, ludzko-zwierzęcą hybrydę z 1952 roku

15 Raymond Spiteri, *Alternative Orders*, [w:] Stefanie D'Alessandro, Matthew Gale, dz. cyt., s. 283.

Mayo (Antoine Malliarakis), *Coups de bâtons*, 1937
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022, fot. Achim Kukulies
Düsseldorf, dzięki uprzejmości Tate Modern w Londynie

Dotąd uważano, że w drugiej połowie lat 40. XX wieku Nowy Jork odebrał Paryżowi palmę pierwszeństwa w przewodzeniu sztuce współczesnej, ale jeśli spojrzeć na tę dekadę z punktu widzenia historii surrealizmu, to ważną rolę okazują się tu odgrywać stolice Ameryki Łacińskiej.

Remedios Varo, *Hacia la torre*, 1961, Acervo Museo de Arte Moderno, INBAL/Secretaría de Cultura, © 2022 Remedios Varo, Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid, dzięki uprzejmości Gallery Wendi Norris w San Francisco i Tate Modern w Londynie

pokazano na wystawie. Z kolei freudowski z ducha obraz zjawiskowej malarki Frances del Valle z lat 50., zatytułowany *Rycerz i Sfinks*, malowany laserunkowo, przedstawiający graniczne, martwo-żywe byty, nasunął mi skojarzenie z pracami Rosenstein z lat 60. i 70. Zeno i del Valle wraz z Rafaelo Ferrerem współtworzyły kolektyw El Mirador Azul, który propagował sztukę surrealizmu wzbogaconą o indygeniczną wyobraźnię sięgającą do prekolumbijskich źródeł.

Artyści tworzący wówczas na Karaibach i w Ameryce Południowej nie „ulegali wpływowi" surrealizmu, gdyż równie wiele dali Bretonowi, co od niego dostali. Na Haiti w latach 30. i 40. tworzył Hector Hyppolite – artysta pochodzący z rodziny kapłanów wudu. Jak pisze Annette K. Joseph-Gabriel w publikacji towarzyszącej wystawie, surrealizm, przepływając przez Haiti, nie pozostawał nietknięty, lecz rozbijał się na fragmenty, transformował i płynął dalej. Dotąd uważano, że w drugiej połowie lat 40. XX wieku Nowy Jork odebrał Paryżowi palmę pierwszeństwa w przewodzeniu sztuce współczesnej, ale jeśli spojrzeć na tę dekadę z punktu widzenia historii surrealizmu, to ważną rolę okazują się tu odgrywać stolice Ameryki Łacińskiej. Wychodzące w Meksyku pismo „Dyn", redagowane przez Wolfganga Paalena i współtworzone przez Evę Sulzer, oddziałało zarówno na surrealizm w Paryżu, jak i na amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny. Miasto Meksyk stało się kluczowym miejscem sztuki współczesnej na początku lat 40., gdyż tworzyła tam nie tylko Frida Kahlo, ale także Leonora Carrington, Remedios Varo, Kati Horna, Roberto Matta czy Manuel Álvarez Bravo. Co więcej, do miasta wciąż napływały nowe fale coraz bardziej interesujących uchodźców. Jeśli zadajemy pytanie o to, jakie wpływy mieszały się w meksykańskim tyglu, nie zapominajmy, że pewnego razu ze statku, który przybił do Zatoki Meksykańskiej, wysiedli dwaj rosyjscy mistycy – Piotr Uspienski i Georgij Gurdżijew.

W tekście wprowadzającym do publikacji *Surrealism Beyond Borders* Matthew Gale i Stefanie D'Alessandro – na dowód znaczenia okresu wojny w historii surrealizmu – przywołali i polski przykład. W 1943 roku w Krakowie młody historyk sztuki, jeden z członków późniejszej Grupy Młodych Plastyków, Mieczysław Porębski, z pasją zagłębia się w lekturę ósmego numeru pisma „La Révolution surréaliste", który udało mu się pożyczyć od jednego z krakowskich artystów[16]. Czy to ucieczka od rzeczywistości? Nie, to raczej poszukiwanie języka oporu. Podałam ten przykład w 2016 roku na seminarium zainicjowanym przez twórców wystawy, które odbyło się w Art Institute w Chicago, kiedy omawiałam złożone relacje surrealizmu i komunizmu w Polsce. Wystawa nie miała jeszcze wtedy tytułu, nie była też znana lista artystów i artystek, którzy mieli zostać na niej zaprezentowani. Prowadzono wówczas debatę o tym, jak ukazać globalny, transnarodowy charakter ruchu, jakich użyć symboli, metod narracyjnych, sposobów opisu, by uniknąć jego wtórnej kolonizacji. Dodam, że tym, co Porębskiego poruszyło najbardziej, była fotografia podpisana „nasz współpracownik Benjamin Péret lży kapłana".

16 Stefanie D'Alessandro, Matthew Gale, *The World in the Time of the Surrealists*, [w:] tamże, s. 18.

Na londyńskiej wystawie zrozumiałam, dlaczego akurat ta anegdota znalazła taki oddźwięk. Pokazuje ona, że surrealizm był mechanizmem emancypacji, językiem subwersji, medium wolnościowego dyskursu w sytuacji, w której dotychczasowe formuły oporu okazały się niewystarczające. Surrealizm staje się językiem komunikacji ponad i poza granicami, wirtualnym miejscem utożsamienia z istniejącą gdzieś, w innym miejscu na mapie, ale we wspólnej czasoprzestrzeni, intelektualną ponadnarodową wspólnotą. A kontekstem zacieśniania tych wirtualnych więzi jest narastająca przemoc systemów autorytarnych. W Japonii w tym okresie za uprawianie sztuki w tym duchu można było trafić do aresztu, co przytrafiło się Ichiro Fukuzawie. W 1938 roku grupa Art et Liberté opublikowała w Kairze manifest *Niech żyje sztuka zdegenerowana*, skierowany przeciwko polityce kulturalnej nazistowskich Niemiec, której przejawem była propagandowa *Wystawa sztuki zdegenerowanej*, mająca na celu ukazanie nowoczesnej sztuki w hańbiącym świetle, jako przejawu choroby rzekomo trawiącej europejską cywilizację. Ciekawe, że ten przenikliwy gest protestu nie wydarzył się w Europie, ale w Kairze. Z daleka być może lepiej i ostrzej widać pewne rzeczy. Jestem też przekonana, że doświadczenie kolonizacji wzmagało ostrość widzenia. Porębski mógł nie myśleć w czasie wojny o Kairze, a Georges Henein, inicjator kairskiego manifestu, mógł nie słyszeć o Porębskim, obaj jednak należą do wspólnego ruchu wirowego, są częścią magmatycznych przepływów, o których mówi nam londyńska wystawa.

Trzęsienia ziemi to drgania skorupy ziemskiej, które odczuwamy na powierzchni, gdzie dochodzą fale sejsmiczne. Ich źródło znajduje się jednak daleko od nas i o wiele głębiej, tam, gdzie prądy konwekcyjne przeszywają magmę w płaszczu Ziemi i poruszają płytami litosfery. Surrealizm opisywany jako nagłe wydarzenie, jakieś *deus ex machina* z udziałem wielkich postaci, ważnych centrów, wiekopomnych dzieł to stara poczciwa historia sztuki. Ta nowa interesuje się raczej historyczną magmą. Wystawa w Tate próbuje uchwycić głębinowe nurty i poruszenia. Odkrywa wielość surrealizmów. Rezygnuje z układu hierarchicznego – centrum *vs.* peryferia – i ukazuje historię jako przenikanie się różnych warstw i substancji. Jako przepływy, a nie „wpływy", jako różne i równoległe działania, a nie „oddziaływania". Historia ta jest niełatwa w obsłudze, wytrąca z myślowych schematów i stawia wyzwania poznawcze. Zmiana języka nigdy nie nadąży za zmianą przedmiotu opisu. Ale próbujmy. I plwajmy na tę skorupę.

–

Tekst: Ewa Opałka

„W seksistowskim kraju udawaj wariatkę!”

Feliza Bursztyn w Muzeum Susch

Feliza Bursztyn: Welding Madness
Muzeum Susch
18 grudnia 2021 – 26 czerwca 2022
kuratorki: Marta Dziewańska i Abigail Winograd

Retrospektywa Felizy Bursztyn w szwajcarskim Muzeum Susch była ambitnym przedsięwzięciem pozwalającym na przybliżenie fenomenu kolumbijskiej awangardystki międzynarodowej publiczności. Jedyna szeroko zakrojona wystawa monograficzna Bursztyn miała dotychczas miejsce w 2009 roku w jej rodzinnej Bogocie[1]. Prace z cykli *Las histericas* [Histeryczki] i *Las camas* [Łóżka] pokazywane były również na monumentalnej wystawie poświęconej awangardowym artystkom z Ameryki Południowej *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* w Hammer Museum w Los Angeles. Na przełomie roku 2017 i 2018 polska publiczność mogła zobaczyć jedną z kinetycznych rzeźb artystki na wystawie *Inny Trans-Atlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej w latach 50. – 70.* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Była to niestety jedynie filmowa rejestracja, gdyż wykonane z metalu kinetyczne rzeźby okazują się być niezwykle wrażliwe na upływ czasu. Każdorazowe uruchomienie grozi ich dosłownym rozpadem. Fakt ten uzmysławia skalę wyzwania, jakim była realizacja szwajcarskiej wystawy.

1 *Feliza Bursztyn: Elogio de la chatarra*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá [2010].

Feliza Bursztyn, bez tytułu, 1980, kolekcja prywatna
fot. Ernesto Monsalve, dzięki uprzejmości Muzeum Susch

Feliza Bursztyn, bez tytułu, 1969–1974, z serii *Minimáquinas*
fot. Oscar Monsalve, dzięki uprzejmości Archive of Pablo Leyva i Muzeum Suchs

Tłumaczy również, dlaczego *Histeryczki* pozostawały na niej w bezruchu, a taniec figur z instalacji *La baila mecánica* [Balet mechaniczny] (1979) można było zobaczyć tylko raz dziennie.

Katolicyzm zdekonstruowany

Dochodzi szesnasta. *Balet mechaniczny* powinien niedługo ruszyć. Przede mną siedem figur składających się na tę instalację. To pokryte nakładającymi się na siebie różnokolorowymi płachtami materiału – od dominującego spłowiałego różu, fioletu i błękitu odcinają się ochra, oranż i magenta – stalowe mechanizmy, w które artystka wmontowała samodzielnie skonstruowane silniczki. Głośniki emitują utwór przypominający średniowieczną muzykę sakralną[2] – w pierwszym odruchu mam ją za quasi-chorałową kompozycję. Zarówno dźwięki, jak i swoista surowość okrywającego figury materiału budzą skojarzenia z duchem średniowiecznego klasztoru.

Skąd ta zaskakująca konotacja? Feliza Bursztyn jest przecież doskonałym przykładem artystki, której twórczość osiągnęła najwyższe nasycenie w klimacie rewolty kulturalnej przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Właściwie tylko dzięki niej sama artystka mogła żyć, bowiem, jak podkreślała, jej tradycjonalistyczna rodzina symbolicznie ją pochowała, gdy jako dwudziestoczterolatka rozwiodła się i pozostawiła trzy córki na wychowanie byłemu mężowi. Już tylko ten fakt pokazuje, że mamy do czynienia z jedną z najbardziej radykalnych powojennych awangardystek Ameryki Łacińskiej.

Moje skojarzenie tłumaczyć może fakt, że samo muzeum znajduje się w budynkach poklasztornych, które zostały przekształcone w przestrzeń *site-specific*, wpisującą sztukę w charakterystyczny krajobraz alpejskiej wioski. Panuje tu nastrój skupienia, choć współczesna architektura działa niejako na przekór przyzwyczajeniu do transparentnej ekspozycji w minimalistycznych przestrzeniach, przez co zwiedzanie wymaga większego emocjonalnego zaangażowania. Prace rozmieszczone są na czterech poziomach muzeum – połączenia między nimi bywają zagadkowe, a całość układu nie narzuca stałego kierunku zwiedzania. W relacjach wewnętrznych tej pełnej nisz przestrzeni jest też coś bardzo organicznego i intymnego. Spajającym ją łącznikiem jest sama natura – górski krajobraz. Przyroda zostaje niejako wciągnięta do wnętrza budynku – jej widoki ukazują się co rusz w przemyślanym układzie okien. Sposób aranżacji w przeważającej mierze minimalistycznych rzeźb i instalacji Bursztyn zdaje się również wpisywać w ramy relacji sztuki i natury. Pierwsza praca, którą można zobaczyć na wystawie, to *Flexidra* (ok. 1965), pochodząca z pierwszego cyklu rzeźb artystki *Chatarras* [Złom], której formę tworzą metalowe pręty przypominające stos gałęzi. Z kolei akcentem wieńczącym wystawę na ostatnim poziomie muzeum są rzeźby z cyklu *Acero sobre acero* [Stal na stali]. Już sam tytuł wskazuje na rdzeń twórczości Bursztyn, czyli tworzywo „wykradzione" z nowoczesnego, industrialnego kontekstu. Oprócz samych rzeźb widzimy tu również fotografię korony drzewa, w którą zostają włączone stalowe koła, tworząc rodzaj intrygującej instalacji. Bursztyn tworzyła w pracowni – znajdującej się w fabryce tekstyliów jej ojca – do której przylegał ogród. Jej osobista i artystyczna relacja do natury stanowiła rodzaj oddechu w pełnym napięcia i wrażeń życiu artystki. Jako że przestrzeń wystawy sprowokowała charakter, w jaki zwiedzałam muzeum – były to ruchy między pierwszym a ostatnim piętrem, bez narzuconego planu,

Feliza Bursztyn, bez tytułu, 1969–1974, z serii *Mirniesculturas*, fot. Oscar Monsalve dzięki uprzejmości Archive of Pablo Leyva i Muzeum Suchs

2 Pierwotnie muzykę do instalacji miała stworzyć awangardowa kompozytorka Jacqueline Nova, która niespodziewanie zmarła na chwilę przed podjęciem się tego zadania.

Widok wystawy *Felza Bursztyn: Welding Madness*, fot. Annik Wetter, dzięki uprzejmości Muzeum Susch

W swojej wersji *Baletu mechanicznego* Bursztyn zdaje się przedrzeźniać idee stojące za pracą Legéra. Pamiętając o „katolickim" skojarzeniu, można stwierdzić, że artystka jednym gestem przekreśla zarówno tradycjonalizm, jak i nowoczesność, są one bowiem projektami, które nie mogą pomieścić jej samej – awangardowej artystki i kobiety odrzucającej tradycyjne role.

z wielokrotnym nawracaniem i wchodzeniem w nisze – postaram się oddać to doświadczenie również w tekście. Porzucając porządek przyczynowo-skutkowy, chciałabym rzucić światło na te aspekty twórczości Bursztyn, które pokazują jej prace jako wyraz oporu wobec systemu stanowiącego opresję dla twórczej podmiotowości kobiet.

Ze Wschodu na Południe

Feliza była córką żydowskich emigrantów z Polski. Jej dziadek ze strony ojca – Yizthak – pełnił funkcję rabina w Ostrołęce. Ojciec, Yakov Bursztyn, również był uczony na rabina, a matka Chaja, co nietypowe dla żydowskiej ortodoksji, uczęszczała do tradycyjnych żydowskich szkół. Jak pisze rekonstruująca losy tej specyficznej emigracji Abigail Winograd, współkuratorka wystawy, Bursztyn przyszła na świat we wrześniu 1933 roku w Bogocie – w tym roku jej rodzice przypłynęli z Europy do Kolumbii. Jako syjoniści na początku lat 30. mieszkali również w Palestynie, a z Ameryki Południowej planowali jeszcze wrócić do Polski. Powstrzymały ich informacje o dojściu Hitlera do władzy w Niemczech.

Badacze opisujący emigrację Żydów do Kolumbii w latach 30. XX wieku, jak również rozwój tej społeczności w latach 40. i 50., podkreślają, że chociaż migrowanie akurat do tego kraju nie należało do najłatwiejszych, powojenna *prosperity* przyczyniła się do awansu społecznego żydowskich emigrantów. W większości pracowali oni jako drobni handlarze-akwizytorzy, z czasem dorabiali się własnych zakładów usługowych, niekiedy zaś – fabryk. Był to również przypadek rodziny Bursztyn, mimo tego, że Yakov odebrał tradycyjne wykształcenie uczonego w piśmie, a politycznie sytuował się wyraźnie po lewej stronie. W wywiadzie z Lucasem Ospiną[3] Feliza twierdziła, że ojciec jako socjalista zupełnie nie wierzył w handel, jednak w latach 40. posiadał już fabrykę tekstyliów. Status finansowy rodziny był na tyle dobry, że pozwalał na wysłanie niespełna piętnastoletniej córki do Nowego Jorku, by kontynuowała naukę. Decyzja o wyjeździe Felizy miała podłoże polityczne i nastąpiła po zabójstwie liberalnego kandydata na prezydenta Jorgego Eliécera Gaitána w 1947 roku. Po ukończeniu liceum w Nowym Jorku, Feliza przez dwa lata (1948–1950) studiowała malarstwo w jednej z najstarszych szkół kształcących artystów w Stanach Zjednoczonych – Arts Students League. W latach 1943–1945 nauczał w niej Ossip Zadkine, z którego pracownią Feliza zetknie się później w trakcie swojego czteroletniego pobytu w Paryżu (1953–1957). Jest niezwykle frapujące, że to właśnie postać rzeźbiarza żydowskiego pochodzenia, urodzonego w 1890 roku w Witebsku – jednym z najistotniejszych ośrodków idei radzieckiego awangardowego muzealnictwa w trakcie porewolucyjnego ferworu – stała się dla Bursztyn łącznikiem z awangardą. Studiując jego życiorys, można zrekonstruować typową dla awangardystów ze Wschodu ścieżkę podróży na Zachód, której ważna częścią jest edukacja artystyczna w Paryżu. Internacjonalistyczny charakter ruchów awangardowych miał niezwykle emancypujący i egalitarny potencjał, który w sposób szczególny objawił się w komunistycznej formule porewolucyjnej Rosji. Projekt lewicowej nowoczesności dawał również nadzieję na wyzwolenie kobiet – historia ruchów emancypacji kobiet na Wschodzie wciąż pozostaje słabo zbadana, wystarczy jednak wspomnieć Aleksandrę Kołłątaj, założycielkę Żentodiełu[4], czy postać artystki Nadii Léger, czyli Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej, animatorki ruchu awangardowego[5].

Ducha tej awangardowej emancypacji wychwycić można w postawie Bursztyn – wschodnioeuropejskiej emigrantki w drugim pokoleniu. We wzmiankowanym wywiadzie podkreśla – zapewne z cechującą jej wypowiedzi ironiczną przesadą – że w trakcie paryskich studiów u Zadkine'a wszyscy rzeźbiarze, z którymi miała do czynienia, byli rosyjskimi emigrantami[6]. Jednocześnie, mimo przyznania, jak duży wpływ

3 Lucas Ospina, *Feliza Bursztyn: "In a sexist country, pretend to be a mad one!"*, [w:] *Feliza Bursztyn: Welding Madness*, ed. by Marta Dziewańska, Abigail Winograd, Museum Susch, Skira Editore, Milan 2022.
4 Pierwszego w historii Ministerstwa Kobiet, zlikwidowanego dekretem Stalina w 1933 roku.
5 Wanda Chodasiewicz uczyła się u Władysława Strzemińskiego w szkole w Witebsku. Następnie z białoruskiej prowincji wyemigrowała przez Warszawę do Paryża, gdzie w latach 20. pobierała nauki w Académie Moderne, a następnie asystowała w Académie Léger. Współpracowała przy tworzeniu kolekcji grupy „a.r." w Muzeum Sztuki w Łodzi.
6 Zob. Lucas Ospina, dz. cyt., s. 164.

Feliza Bursztyn, bez tytułu, 1967–1969, z serii *Las Histericas*, kolekcja prywatna w Nowym Jorku, fot. Ernesto Monsalve, dzięki uprzejmości Muzeum Susch

Feliza Bursztyn, bez tytułu, 1969–1974, z serii *Miniesculturas*. fot. Oscar Monsalve, dzięki uprzejmości Archive of Pablo Leyva i Muzeum Suchs

Feliza Bursztyn, bez tytułu, 1981, fot. Ernesto Monsalve, dzięki uprzejmości Archive of Pablo Leyva i Muzeum Suchs

na kształtowanie jej sztuki miał autor *Rozdartego miasta* (1953), przywołuje symptomatyczne z perspektywy *gender* wypowiedzi rzeźbiarza, który miał zamartwiać się niedostateczną rozrodczością kobiet – „mówił, że za jego czasów zawsze były w ciąży"[7]. Bursztyn konkluduje, że ostatecznie Zadkine wyleczył swoje zmartwienie, porzucając żonę, wiążąc się z dwudziestoletnią modelką i płodząc z nią dziecko. Z kolei mówiąc o Césarze – kolejnym awangardowym artyście, który zainspirował ją do wykorzystywania w rzeźbie spawanego metalu – Bursztyn stwierdza, że jako Francuz był typowym męskim szowinistą.

Przedrzeźnianie geniusza i feministyczna agenda

Balet mechaniczny Felizy Bursztyn, w odróżnieniu od swojego awangardowego pierwowzoru, jest ironiczny. Staje się to jasne, gdy w końcu rusza. Figury zaczynają przemieszczać się niezdarnie – krążą nieprecyzyjnie wokół własnej osi, wchodzą ze sobą w niejasne relacje, ale przede wszystkim – głośno terkoczą. Tańcowi wiele brakuje do gracji i precyzji szwajcarskiego zegarka. Trudno w nim odnaleźć cień zachwytu nad mechanicznym ruchem aparatu filmowego, który zmotywował Fernanda Legéra do nakręcenia *Baletu*. Julia Buenaventura w tekście zamieszczonym w obszernej, intrygującej publikacji towarzyszącej wystawie przedstawia *Balet mechaniczny* Bursztyn – *opus magnum* artystki – w kontekście jej zainteresowania teatrem. Bursztyn chciała pokazać „typ pracy artystycznej – teatr rzeźb – który porzucał ograniczenia sztuki i kwestionował autorstwo oraz oryginalność nowoczesnego romantycznego geniusza, geniusza jako twórcy usytuowanego w opozycji do zwykłego obywatela – pracownika czy pracodawcy – jako tego, który tylko powtarza"[8]. W swojej wersji *Baletu* Bursztyn zdaje się przedrzeźniać idee stojące za pracą Legéra. To, co u Francuza futurystycznie eleganckie, w tym mechaniczny ruch huśtawki, na której siedzi oczywiście kobieta jako piękny obiekt-model, u Bursztyn zostaje przedstawione w formie pastiszu. Pamiętając o „katolickim" skojarzeniu, można stwierdzić, że artystka jednym gestem przekreśla zarówno tradycjonalizm, jak i nowoczesność, są one bowiem projektami, które nie mogą pomieścić jej samej – awangardowej artystki i kobiety odrzucającej tradycyjne role.

Ten trop pozwala odpowiedzieć na pytanie, skąd u radykalnej awangardystki predylekcja do lekkiego naigrywania się z awangardowych artystów. W dużej mierze chodziłoby tu właśnie o zdekonstruowanie figury nowoczesnego męskiego autora i o to, że status „romantycznego geniusza", nawet w nowoczesnym wydaniu, był niedostępny dla kobiet. Przy czym żartobliwe przedrzeźnianie kryło pierwotne utożsamienie – tak jak w *Hommage à César* (1971), która to praca oddziałuje rozpoznawalną bryłą sześcianu stworzonego z zespawanych zardzewiałych skrawków metalu. Hołd w tytule z pewnością również jest ironiczny, chociaż w pracy wyczuwalny jest element lekko „pordzewiałej" nostalgii. Bursztyn, która jeszcze jako nastolatka, przebywając w warsztacie swojego wuja w Nowym Jorku, zafascynowała się obróbką metalu, swoją rzeźbą komunikuje przejęcie kulturowo męskich narzędzi. Za ich pomocą składa w nowe całości istniejące uprzednio materiały – zazwyczaj części innych mechanizmów – i reinterpretuje przypisane im kulturowo znaczenia. Przede wszystkim wydobywając i eksponując ich status jako odpadów, odrzutów, śmieci. Po powrocie z Paryża artystka zaczęła pracę nad cyklem *Chatarras*, co tłumaczyć można jako „złom", „rupieć". Pierwsze jedenaście rzeźb z tego cyklu pokazała w 1961 roku w prestiżowej galerii El Callejón w Bogocie. Użycie „nieartystycznego" tworzywa stanowiło w prowincjonalnej Kolumbii *novum* i nie spotkało się ze zrozumieniem konserwatywnej krytyki. Jak pisze Sylvia Suárez, „status skrawka metalu w jej twórczości nie jest tylko kwestią formy i materiału, ale *poiesis* – biorąc pod uwagę jej pierwsze podejścia do ich wykorzystania w połowie lat 60. Twórcza praca Bursztyn odzwierciedlała wszystko, co się w skrawku zawiera: pamięć utraconej funkcji, ślad przemieszczenia rzeczy albo maszyny bądź wejścia w inne «ciało»"[9]. Istotne jest również wspomniane wyżej zachwianie statusu wyjątkowości i oryginalności artysty i dzieła – wykorzystywane odpady pochodzą ze świata mechanicznej produkcji, są powiązane z pracą fizyczną, robotnicami i robotnikami, którzy w kapitalistycznej i patriarchalnej strukturze plasują się na dole hierarchii właśnie ze względu na wykonywanie powtarzalnych czynności – reprodukowanie, nie zaś tworzenie. Jak podkreślają teoretyczki feminizmu marksistowskiego, status kobiet przypomina status proletariatu między innymi dlatego, że żeńską rozrodczość przedstawia się w kulturze patriarchalnej jako niezależną od rozumu, cielesną i mechaniczną reprodukcję.

Jak można przekonać się na wystawie, Bursztyn bliska była też inna refleksja kluczowa dla lewicowego feminizmu, związana z podziałem przestrzeni na publiczną i prywatną oraz hierarchicznym układem tych dwóch porządków. Po naruszającym *status quo* akcie przeniesienia

7 Tamże.
8 Julia Buenaventura, *La baila mecánica*, [w:] *Feliza Bursztyn: Welding Madness*, dz. cyt., s. 118
9 Sylvia Suárez, *"Under this cloth and on this bed... there is a sculpture by Feliza Bursztyn"*, [w:] tamże, s. 68.

Widok wystawy *Feliza Bursztyn: Welding Madness*, fot. Annik Wetter dzięki uprzejmości Muzeum Susch

odpadków w obręb zsakralizowanej przestrzeni muzealnej, od 1969 roku artystka realizowała kilka serii prac w skali mikro, wśród nich *Minimáquinas* [Minimaszyny], *Miniesculturas* [Minirzeźby] i *Esculturas de bolsillo* [Rzeźby kieszonkowe]. Jednocześnie tworzyła minimalistyczne, wielkogabarytowe rzeźby w przestrzeni publicznej, jak *Homenaje a Gandhi* [W hołdzie dla Gandhiegio] (1971), w której wykorzystała podwozie spychacza, czy instalację *Medusa* (1974) zbudowaną z przypominających wężowe włosy mitycznej kobiety-monstrum metalowych, elastycznych rurek podwieszonych na dźwigu (na wystawie realizacje te można zobaczyć w formie projekcji slajdów). W wykorzystaniu materiałów i narzędzi budowlanych do tworzenia pomników znów zawiera się uwznioślenie tego, co zwyczajne i codzienne, jednak Bursztyn odczuwać musiała rodzaj kompulsywnej potrzeby radykalnego przełamania wrażenia megalomanii wpisanej w takie projekty. Jej mikrorzeźby, będące rodzajem rekompozycji przypisanych sferze prywatnej przedmiotów domowego użytku, zapraszają do bezpośredniego, fizycznego kontaktu. Są także komunikatem o przekroczeniu ograniczeń języka werbalnego, gdyż wyzyskują taktylno-przestrzenny wymiar użytego materiału – w dużej mierze powstałego z części maszyn do pisania.

Uruchomić histeryczkę

Na wystawie znajdziemy więcej prac utrzymanych w duchu ironicznego hołdu. Warto zatrzymać się na nietypowej *Hommage à los niños* [W hołdzie dla dzieci] (1980) z późnej odsłony cyklu *Chatarras*. Czy jest to specyficzne uhonorowanie własnych dzieci, z którymi artystka praktycznie nie miała kontaktu? Z drugiej strony, charakterystyczny motyw koła od roweru uruchamia skojarzenia ze słynną rzeźbą Marcela Duchampa z 1913 roku. Co Bursztyn chce powiedzieć przez tę zagadkową kontaminację? Męscy artyści są jak dzieci, z ich nastawieniem do kobiet i ich ciał, z pomieszaniem fascynacji, lęku, potrzeby dominacji i kontroli? Nawet w pozornie całkiem niewinnym *Balecie mechanicznym* Légera, łączącym sztukę awangardową z medium filmowym, uwidaczniają się predylekcje awangardowych (męskich) twórców do łączenia nowoczesnych fantazji o maszynowym ruchu ze skopofilicznym zafiksowaniem na ciałach kobiet. W tym imaginarium one same zaczynają jawić się jako mechanizmy, które można poddawać naukowym eksperymentom (wystarczy przypomnieć postać kobiety-robota z *Metropolis* Fritza Langa z 1927 roku), a więc kontrolować. Kwintesencją tego awangardowego amalgamatu – lęku przed biologią i seksualnością kobiet oraz projektowanych na nie agresywnych odczuć – jest oczywiście modernistyczna modliszka,

Feliza Bursztyn w swoim studio w Bogocie, 1981, fot. Raphael Moure dzięki uprzejmości Archive of Pablo Leyva i Muzeum Suchs

ten odgryzający męskie głowy, kastrujący, robotyczny owad. Fantazje o byciu zdekapitowanym/wykastrowanym przeplatają się z tymi o rozczłonkowaniu quasi-mechanicznego kobiecego ciała – przykładem z polskiego kręgu przedwojennej awangardy może być powieść Brunona Jasieńskiego *Nogi Izoldy Morgan* (1923), w której tytułowe, sfetyszyzowane nogi odseparowane od reszty ciała kobiety zaczynają żyć własnym życiem. W tym kontekście warto też wspomnieć o lalkach Hansa Bellmera[10].

Bursztyn na swój sposób uruchamia to skojarzenie z patriarchalnymi pragnieniami ujarzmienia ciał kobiet, które rozumiane są jako biologiczne mechanizmy poddające się badaniu i kontroli. Jednym z narzędzi takiego badania jest oczywiście nowoczesne medyczne spojrzenie, którego ulubionym obiektem stały się na przełomie XIX i XX wieku histeryczki. *Las histericas* to pierwsze kinetyczne rzeźby Bursztyn, która rozpoczęła pracę nad tą serią w 1967 roku. Wkomponowanie w te niewielkie, ażurowe, zbudowane na zasadzie multiplikacji i zapętlania elastyczne pasma metalu silniczków, które wprawiają całość w wibrujący ruch, wymagało stworzenia solidniejszej konstrukcji i użycia wytrzymałych materiałów. Rzeźbiarka zaczęła je pozyskiwać z fabryk grzejników, blatów oraz sprzętów kuchennych w rodzinnej Bogocie. W *Histeryczkach* artystyczny gest Bursztyn, polegający na rozczłonkowaniu metalowych maszyn, a następnie wcieleniu ich w nową formę, wpisuje się w kontekst freudowskiej psychoanalizy. Znajduje się ona w bezpośrednim sąsiedztwie przywołanych powyżej awangardowych dyskursów nowoczesności jako wynalazek mający za zadanie uchwycić niemieszczące się w tradycyjnych porządkach doznania, w tym symptomy psychosomatyczne związane z represją seksualności.

W tekście *The Existence Written in Rythm*[11] Daniel Muzyczuk zauważa z kolei surrealistyczne konotacje obecne w pracach Bursztyn; na ten trop naprowadzają go tytuły również zapożyczone z dyskursu psychoanalitycznego. *Histeryczki* z pewnością odnoszą się do historii wyparcia i stłumienia seksualnego popędu kobiet, o których pisze Freud, mających przejawiać się jako nerwica w formie histerii. Jednak znając nastawienie Bursztyn do nowoczesnych, męskich autorytetów, nietrudno się domyślić, że jej kinetyczne rzeźby, których styl określała jako „zmotoryzowany romantyzm", nie wzięły się z prostego podążania za literą freudowskiej psychoanalizy,

10 Zob. Alain Jouffroy, *Hans Bellmer*, tłum. Paweł Polit, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975*, wybór i oprac. Andrzej Przywara i Adam Szymczyk, słowo/obraz terytoria, Fundacja Galerii Foksal, Gdańsk–Warszawa 1998.

11 Daniel Muzyczuk, *The Existence Written in Rhythm*, [w:] *Feliza Bursztyn: Welding Madness*, dz. cyt.

Felizie Bursztyn bliska była kluczowa refleksja lewicowego feminizmu, związana z podziałem przestrzeni na publiczną i prywatną oraz hierarchicznym układem tych dwóch porządków. Widać to szczególnie w serii prac w skali mikro, wśród nich *Minimáquinas* [Minimaszyny], *Miniesculturas* [Minirzeźby] i *Esculturas de bolsillo* [Rzeźby kieszonkowe].

ale były też próbą wskazania na wytwarzanie patologicznego modelu rozumienia kobiecości w modernizmie. Z pewnością motywacji do ich stworzenia należy upatrywać w potrzebie rozbrojenia tego modelu poprzez uwidocznienie i uświadomienie kwestii seksualności kobiet, jak ma to miejsce również w cyklu *Las camas* (1974), na który składają się charakterystyczne instalacje: zmotoryzowane, „histerycznie" roztrzęsione łóżka, skrywające pod płachtami tkanin o intensywnych barwach tajemniczego lokatora – ciało, zwierzę, ducha? Jak się okazuje, użycie jaskrawych płócien stanowi nawiązanie do materiałów, którymi zgodnie z tradycją katolicką w krajach Ameryki Łacińskiej przykrywa się krucyfiks w trakcie Wielkiego Tygodnia. Buduje to ciekawą relację między ekstazą religijna a histerią. Ślad łączenia kobiecej „naddatkowej" rozkoszy ze stanami mistycznymi znajdziemy również w dyskursie psychoanalitycznym, chociażby w odnoszącym się do obscenicznych aspektów sztuki baroku seminarium *Encore* Jacques'a Lacana[12]. W cykl *Las camas* weszła też praca *El bebé de Rosemary* [Dziecko Rosemary] (1972), trawestującą słynny film Romana Polańskiego. Jakby Bursztyn podkreślała, że mroczne fantazje o rodzeniu „potwora" i koszmarze macierzyństwa są symboliczną manifestacją jednego z największych tabu kultury, i wskazywała na niewyrażalną realność wielu doświadczających macierzyństwa kobiet.

Jednak „histeryczne", teatralne w odbiorze prace Bursztyn z przełomu lat 60. i 70., które stanowią, obok *La baila mecánica*, najbardziej spektakularny akcent szwajcarskiej ekspozycji, podkreślają przede wszystkim wkład kulturowej męskości w konstrukcję szalonej, ucieleśnionej kobiecości. Słynne zawołanie artystki: „W seksistowskim kraju udawaj wariatkę!" wybrzmiewa w sposób szczególny w perspektywie historii psychoanalizy. W klasycznej już książce *The Invention of Hysteria*

Feliza Bursztyn pozuje z *La Baila Mecánica* (1979) w swoim studio, ok. 1979. fot. Raphael Moure, dzięki uprzejmości Archive of Pablo Leyva i Muzeum Suchs

12 Zob. Jacques Lacan, *Le Séminaire. 20, Encore: 1972–1973*, Éditions du Seuil, Paris 1973.

Feliza Bursztyn, *Minimaquina*, ok. 1969, fot. Pablo Leyva, dzięki uprzejmości Archive of Pablo Leyva i Muzeum Suchs

Georges Didi-Huberman[13], wracając do dziewiętnastowiecznych dziejów paryskiej kliniki Salpêtrière i wykładów Jeana-Martina Charcota, przypomina, że tytułowy „wynalazek histerii" opierał się na rodzaju blagi. Słynne pokazy histerycznych konwulsji kobiet były inscenizowane i miały za zadanie w najdoskonalszy sposób oddać ideę tego schorzenia, postrzeganego jako zdeterminowane fizjologią kobiet. Bursztyn, stosując swój *modus operandi* polegający na sięganiu po to, co odrzucone, dekonstruuje figurę histeryczki na swój sposób. Zrekonstruowana przez nią „szalona kobieta" jest nadal mechaniczna, rozdygotana i krucha. Pozostaje przy tym jednak wytworem rąk innej kobiety, a w tej odsłonie ma drażnić, przypominając o tym, że w kulturze patriarchalnej odmowa podporządkowania się tradycji grozi marginalizacją i patologizacją, prowadząc ostatecznie do reprodukcji kobiecego szaleństwa. Przechwycenie tego narzędzia reprodukcji, stworzenie siebie jako artystki-wariatki jest u Bursztyn strategią oporu. W życiu osobistym jest nią wariacki śmiech. Marta Dziewańska w eseju otwierającym towarzyszącą wystawie publikację nazywa Bursztyn mianem *a troublemaker* i definiuje jako osobę żyjącą na krawędzi. Pijącą alkohol na umór, śmiejącą się przeszywającym, niepohamowanym śmiechem, jeżdżącą na skuterze w krótkich sukienkach i bez bielizny, świadomie narażająca się na wypadki. Do interpretacji osobowości artystycznej Bursztyn kuratorka używa klasycznego tekstu drugofalowego feminizmu autorstwa postlacanowskiej teoretyczki Hélène Cixous. Przypomnijmy, że w *Śmiechu Meduzy* – bo o ten esej chodzi – badaczka interpretuje antyczne monstrum jako zranioną przez kulturę patriarchalną kobietę, której jedyną bronią pozostaje właśnie śmiech.

Radykalizm Bursztyn w utożsamieniu z „szaloną" artystką, bycie ucieleśnieniem własnej sztuki – nie tylko jej narzędziem, ale również materiałem – najdobitniej uwidacznia seria *Scrap metal (car parts)* z cyklu *Colores*, w której artystka wykorzystała fragmenty zdezelowanych samochodów. Te powstałe na początku lat 80. prace jasno pokazują, że życie poza tradycjonalistyczną konwencją grozi namacalnymi, materialnymi konsekwencjami. W 1968 roku Feliza wraz ze swoją przyjaciółką, również artystką, Beatriz Dazą, uczestniczyły w poważnym wypadku samochodowym, wskutek którego Daza zmarła, a Bursztyn poniosła ciężkie obrażenia – miała zmiażdżoną klatkę piersiową i doznała poważnych urazów twarzy. Niepokojąco barwne prace składają się z „pozszywanych" fragmentów pogruchotanej karoserii i przywodzą na myśl wydaną w 1973 roku powieść *Crash* Jamesa Ballarda oraz jej ekranizację w reżyserii Davida Cronenberga, należącą już do kolejnej, postmodernistycznej dekady. Jej bohaterowie to fetyszyści samochodowi oddający się ryzykownym przejażdżkom. Kończą je wypadki, w wyniku których dochodzi do prowokujących erotyczne skojarzenia fuzji ciał i samochodowych mechanizmów. Feliza Bursztyn uniknęła śmierci w wypadku samochodowym, jednak jej nagły i przedwczesny zgon – zmarła na zawał w 1982 roku – był wynikiem radykalnych egzystencjalnych wyborów, podejmowanych w obliczu opresji politycznej i kulturowej.

Stojąc przed rzeźbami z cyklu *Colores*, trudno nie pomyśleć o słynnym ciele (i dziele) stworzonym z pozszywanych części innych organizmów i ożywionym energią elektryczną. Jak twierdzą badacze literatury, psychologiczną i emocjonalną motywacją stojącą za ideą potwora Frankensteina, która objawiła się u Mary Shelley w trakcie słynnego pobytu nad Jeziorem Genewskim, było doświadczenie rodzenia oraz wielokrotnych poronień. Z kolei według Sandry M. Gilbert i Susan Gubar – drugofalowych teoretyczek badających gotycką literaturę anglosaską w klasycznej książce *Madwoman in the Attic* (1979) – stworzenie figury potwora symbolizującego po części dziecko, po części dzieło, mogło być przejawem kobiecego lęku przed autorstwem, wynikającego z faktu odmawiania kobietom możliwości zajęcia pozycji twórczego podmiotu w patriarchalnej kulturze. Prace Felizy Bursztyn, sięgającej po to, co objęte tabu, ukryte, odrzucone i tworzącej nowe, niesamowite organizmy-maszyny, doskonale z tym odczytaniem rezonują. Koresponduje z nim również jej trauma związana z życiem rodzinnym – zgodą na zabranie przez męża dzieci, decyzją o poświęceniu się kreacji. Jednocześnie prace Bursztyn doskonale współgrają z przestrzenią stworzonego przez kobietę Muzeum Susch, które skonstruowane jest z budynków o pierwotnie innym niż artystyczne przeznaczeniu. Jego zaskakująca, nieoczywista, a dla osób o funkcjonalistycznym i minimalistycznym zacięciu być może nawet irytująca architektura tworzy specyficzny organizm. Kwestionując proste układy wertykalno-horyzontalne, zmusza do zaangażowania i koncentracji. Choć zajmujące przestrzeń budynku „histeryczne" rzeźby Bursztyn poruszają się w ograniczonym zakresie lub pozostają w bezruchu, muzeum pozwala uruchomić pamięć o histeryczce w sobie – przypomnieć tę figurę opresji i narzędzie walki, zrozumieć jej sposób działania. Przynajmniej na chwilę zbudować dystans wobec własnego seksistowskiego kraju.

–

13 Georges Didi-Huberman, *The Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, trans. by Alisa Hartz, MIT Press, Cambridge 2003.

Widok wystawy *Feliza Bursztyn: Welding Madness*
fot. Annik Wetter, dzięki uprzejmości Muzeum Susch

Tekst: Monika Borys

Wojna i pokój albo Marija miała rację

O wystawie *Boginie i wojownicy. 100 lat Mariji Gimbutas*

Deivės ir karai: Marijai Gimbutinei – 100
Lietuvos Nacionalinis Muziejus
23 września 2021 – 13 marca 2022

Pod koniec stycznia pojechałam do Litwy, żeby obejrzeć wystawę poświęconą archeolożce Mariji Gimbutas (1921–1994). Tego roku wiele uniwersytetów i muzeów, w tym wileński Dom Historii, postanowiło uczcić setną rocznicę urodzin tej zajmującej się prehistorią Europy badaczki. To była niełatwa wyprawa, która jednak zostawiła we mnie potrzebę powrotu do Wilna. Podróżowanie było utrudnione ze względu na trwającą wtedy pandemię, a gościnność litewskiej stolicy na próbę wystawiła zimna i wietrzna pogoda. Po uliczkach śliskich od zamarzającego na chodnikach deszczu spacerowałam powolnym krokiem pingwina, obserwując potykających się co i rusz ludzi. Pomyślałam, że zimowe wyjazdy na Wschód nie są dla mnie – nie umiem cieszyć się wtedy miastem tak, jakbym chciała. Postanowiłam, że wrócę do Litwy latem i wybiorę się również do Ukrainy, bo choć to nasi bliscy sąsiedzi, to rzadko wybierałam Wschód jako kierunek wypraw (jest to prawdopodobnie przejawem wypierania wschodniej

Antropomorficzna rzeźba z cmentarza Durankulak, tereny dzisiejszej Bułgarii, V w. p.n.e., fot. Arūnas Baltėnas, Lietuvos Nacionalinis Muziejus

Antropomorficzna rzeźba, tereny dzisiejszej Bułgarii, V w. p.n.e., fot. Arūnas Baltėnas, Lietuvos Nacionalinis Muziejus

tożsamości, co zazwyczaj w Polsce robimy, performując mimikrę Zachodu). Wystawa o badaniach Mariji Gimbutas, której zawdzięczamy odkrycie starożytnej genezy naszego kontynentu, zachęciła mnie, by spojrzeć na Europę Wschodnią inaczej, niż kazałaby historiografia głównego nurtu. Teraz, gdy piszę ten tekst, wiem już, że nie odwiedzę w tym roku Ukrainy, a o ekspozycji *Boginie i wojownicy. 100 lat Mariji Gimbutas* nie umiem myśleć poza kontekstem napaści Rosji na ten kraj. Wileńska wystawa ujawnia upiorną ciągłość przemocy nawiedzającą Wschód od zarania dziejów.

***

Zaskoczyło mnie to, jak niewiele wiedziałam o Gimbutas mimo dużej roli, jaką odegrała nie tylko w powojennej archeologii, ale też na scenie feministycznej oraz w historii Litwy i Europy Wschodniej. Kilka lat temu trafiłam na jej prace poświęcone folklorowi, śledząc rozmaite kulturowe figury kobiet ze wsi – na przykład Baby Jagi, zohydzonej postaci ze słowiańskiej mitologii. W polskim piśmiennictwie wspominano o Gimbutas prawie wyłącznie z podejrzliwością, jako kontrowersyjnej badaczce, która twierdziła, że w dawnych czasach w Europie panował matriarchat. Jednak tezy Mariji Gimbutas są bardziej skomplikowane – pokazywała ona, że u źródeł starożytnej Europy leży zderzenie dwóch systemów symbolicznych i społecznych: wspólnotowej i egalitarnej kultury ludów tzw. Starej Europy (*Old Europe*), których religia opierała się na kulcie Wielkiej Bogini, oraz wojowniczych nomadów ze stepów leżących na terenie dzisiejszej Rosji.

O ekspozycji *Boginie i wojownicy. 100 lat Mariji Gimbutas* nie umiem myśleć poza kontekstem napaści Rosji na Ukrainę. Wileńska wystawa ujawnia upiorną ciągłość przemocy nawiedzającą Wschód od zarania dziejów.

Stara Europa to pojęcie, za pomocą którego Gimbutas opisywała przedindoeuropejską cywilizację, która w okresie neolitu zamieszkiwała obszar dzisiejszej południowo-wschodniej Europy, między innymi Bałkanów i Malty (na mapie umiejscawiała ją od Grecji do Karpat). Kultura Starej Europy była stosunkowo jednorodna i charakteryzowała się kultem Wielkiej Bogini[1]. Jej społeczeństwo było egalitarne, wspólnotowe i pokojowe, a kobiety były w nim równe mężczyznom. Ludy tej cywilizacji zajmowały się zbieractwem i łowiectwem, ceramiką i metalurgią.

Drugi filar teorii archeolożki z Wilna – hipoteza kurhanowa – przedstawiona przez Gimbutas po raz pierwszy w 1956 roku, mówi, że w epoce brązu (od 4400 do 2800 lat p.n.e.) Stara Europa została najechana i podporządkowana przez ludy pochodzące z dalekich wschodnich stepów położonych na północ od Morza Czarnego. Gimbutas nazywała te ludy „kurhanami" od sposobu, w jaki chowały swoich zmarłych. W mogiłach w kształcie kopca oprócz ciała zmarłego umieszczano należące do wojowników atrybuty: łuki i strzały, włócznie, noże,

1 Najszerzej hipotezę Starej Europy i centralnej dla tej cywilizacji figury Wielkiej Bogini Marija Gimbutas przedstawiła w książce *The Gods and Goddesses of Old Europe* z 1974 roku, w której przeanalizowała około trzydzieści tysięcy obiektów pochodzących z trzech tysięcy stanowisk archeologicznych rozsianych w południowo-wschodniej Europie.

sztylety i maczugi. Badania kultury materialnej związanej z pochówkami pozwoliły dostrzec w nomadach ze stepów zupełnie odmienną od ludów Starej Europy cywilizację – wojowniczą i patriarchalną, z religią, jak określała ją Gimbutas, „skierowaną na niebo", a nie, jak w przypadku religii Wielkiej Bogini, skoncentrowaną na naturze. Ponadto, społeczeństwo ludów z dalekiego Wschodu było zorganizowane hierarchicznie (różnice społeczne dostrzegano w różnych sposobach pochówków), udomowiło konia i zajmowało się pasterstwem. Teoria kurhanowa służy dziś również wyjaśnieniu rozprzestrzeniania się języka praindoeuropejskiego.

Hipotezy stawiane przez Gimbutas były uznawane za kontrowersyjne, a ona sama miała tyle samo entuzjastek, co krytyków. Podczas gdy przez archeologów traktowana była co najmniej z dużą rezerwą (nie tylko z uwagi na odwagę i oryginalność stawianych tez, ale również, jak zauważają jej biografistki, ze względu na płeć i pochodzenie z Europy Wschodniej[2]), jej tezy znalazły posłuch wśród ruchów ekologicznych i feministycznych lat 70. Prace Gimbutas z zainteresowaniem czytali również neopoganie, wiceprezydent Stanów Zjednoczonych i ekolog Al Gore, feministyczna badaczka Donna Haraway czy artystka Judy Chicago, która w słynnej pracy *The Dinner Party* z 1979 roku w panteonie kobiet uwieczniła pierwotne boginie – zwłaszcza płodności – opisywane w książkach archeolożki z Wilna. Inspiracje jej dociekaniami można dostrzec również w sztuce Agnieszki Brzeżańskiej, poszukującej alternatywnych, ekologicznych archetypów – na przykład w rzeźbie *Źródło* przedstawiającej wodną boginię.

Kilka lat temu nowoczesne badania genetyczne przeprowadzone przez archeologów na szkieletach pradawnych ludzi potwierdziły hipotezę Gimbutas i dowiodły obecności DNA ludów ze stepów wśród wielu mieszkańców Europy już 4500 lat temu. Należy dodać, że ślad tego DNA jest nadal obecny wśród Europejczyków, co jest dowodem na to, że naszymi przodkami są między innymi wojowniczy nomadzi[3]. Nie ma też wątpliwości co do tego, że pojawienie się stepowych migrantów wiązało się z gwałtownym i agresywnym podbojem obszarów Starej Europy. Rację Gimbutas przyznał między innymi jeden z najsłynniejszych archeologów Colin Renfrew, który kilka dekad temu krytykował jej tezy, a po wspomnianych badaniach DNA powiedział: „Marija miała rację"[4]. Wystawa pokazywana w wileńskim Domu Historii, oddziale Litewskiego Muzeum Narodowego, odwołując się do ostatnich odkryć, prezentuje powojenny dorobek pochodzącej z Litwy archeolożki, który przedstawia jako przełomowy, choć niedoceniony nie tylko w tej dziedzinie nauki, ale również w obszarze historiografii tej części Europy.

***

Boginie i wojownicy to klasyczna wystawa archeologiczna, jeśli wziąć pod uwagę sposób prezentacji materiału. Ekspozycja została podzielona na trzy części. Pierwsza z nich opowiadała o cywilizacji Starej Europy. W szklanych gablotach zostały zaprezentowane obiekty archeologiczne, które badała Gimbutas: bogato zdobiona ceramika, zrekonstruowana chata oraz ogromny zbiór antropomorficznych figurek bogiń, do których wrócę za chwilę. Na tablicach opisano najważniejsze elementy kultury dawnych ludów: rolę zwierząt, początki pisma, rolnictwa i handlu oraz religię skupioną

2 W filmie dokumentalnym *Signs Out of Time* (2004, reż. Donna Read) Gimbutas opowiada, że kiedy w latach 50. pracowała na Uniwersytecie Harvarda, nie mogła dołączyć do uniwersyteckiego klubu, do którego nie miały wstępu kobiety, i nie była wpuszczana do dwóch bibliotek zarezerwowanych wyłącznie dla mężczyzn.

3 Zob. Wolfgang Haak i in., *Massive Migration from the Steppe Was a Source for Indo-European Languages in Europe*, „Nature" 2015, Vol. 522.

4 Podaję za: Inga Merkyte, *Marija Gimbutas' Scientific Legacy and its Reception*, [w:] *The Origins of Europe: Godessess and Warriors*, ed. Inga Merkyte, National Museum of Lithuania, Vilnius 2021, s. 56.

1 Marija Gimbutas na mule w mieście Segesta, Sycylia, 1962, fot. z archiwów rodzinnych Gimbutas, podarowana przez jej córkę, Živilė Gimbutaitė

2 Marija Gimbutas, fot. z archiwów rodzinnych Gimbutas, podarowana przez jej córkę, Živilė Gimbutaitė

3 Obiekty na wystawie *Goddesses and Warriors*, fot. Silvestras Samsonas, Lietuvos Nacionalinis Muziejus

1

2

3

Mapa migracji w prehistorycznej Europie na wystawie *Goddesses and Warriors*, fot. Silvestras Samsonas
Lietuvos Nacionalinis Muziejus

Auto Mariji Gimbutas, fot. Silvestras Samsonas, Lietuvos Nacionalinis Muziejus

na postaci bogini. Druga część poświęcona została teorii kurhanowej i nomadom ze stepów, których najazd na zachód pozwolił na rozprzestrzenienie się w Europie „wojowniczej tożsamości". W gablotach pokazano tu przede wszystkim narzędzia wojenne znalezione w mogiłach dawnych ludów z Azji i rekonstrukcję kurhanu; omówiono też, w jaki sposób dochodziło do „mieszania się" dwóch kultur. Wykopaliska archeologiczne sugerują, że doszło do tego około 6500 lat temu – na ten okres datuje się odnalezione na północy Starej Europy pozostałości po spalonych osadach i zmasakrowanych szczątkach jej mieszkańców. Część ludów miała przesuwać się na zachód, ukrywając się przed najazdem wojowników w trudno dostępnych jaskiniach. W tym samym czasie na terenie dzisiejszej Ukrainy pojawiły się ogromne

fortyfikacje, w których zamieszkiwały tysiące ludzi walczących o przetrwanie Starej Europy.

Trzecia część wystawy była rodzajem biograficznego apendyksu, w którym zaprezentowano herstorię archeolożki – jej drogę z Wilna przez Niemcy, dokąd uciekła z rodziną po wybuchu II wojny światowej i gdzie uzyskała tytuł doktorski, aż po Stany Zjednoczone i ukochaną Kalifornię. Mimo że osiadła i rozwijała karierę za oceanem, Litwa na zawsze pozostała dla niej istotnym miejscem zarówno w pracy naukowej, jak i ze względu na kontakt z rodziną; zawsze chciała przeprowadzić wykopaliska archeologiczne w Litwie, ale nigdy się jej to nie udało. Gimbutas miała szczególnie mocną więź ze swoją matką, która uczyła nastoletnią Mariję, że może robić również te rzeczy, które rzekomo zarezerwowane są tylko dla chłopców. Kiedy Gimbutas odnosiła już międzynarodowe sukcesy, jej matka nauczyła się angielskiego, by móc czytać książki swojej córki. Z tej części ekspozycji, w której zgromadzono archiwalne zdjęcia, wypisy z pamiętników i przedmioty należące do Gimbutas, wyłania się portret kobiety, która niemal romantycznie wierzy w swoją pasję, podejmuje ryzyko, jest ekstrawertyczna i nienasycona w swojej ciekawości świata. Gimbutas przez całe życie była aktywna, dynamiczna i niezależna, co czasem jednak skutkowało nadszarpnięciem relacji z najbliższymi. Często wyjeżdżała na kilkumiesięczne wykopaliska, zostawiając swoje trzy córki z ich ojcem. Kochali się, ale w wywiadach przyznawała wprost, że ślub, który w młodym wieku wzięła z Jurgisem Gimbutasem, był błędem. Po wielu latach wzięli rozwód, a Marija poczuła się wolna – osiadła w kalifornijskiej Topandze, podróżowała po całym świecie, pracowała nad kolejnymi książkami, a jednocześnie znajdowała czas na intensywne życie towarzyskie i niepopularne hobby – organizowała przyjęcia, uwielbiała wino, papierosy i szybką jazdę samochodem.

Hipotezy stawiane przez Gimbutas były uznawane za kontrowersyjne, a ona sama miała tyle samo entuzjastek, co krytyków. Podczas gdy przez archeologów traktowana była co najmniej z dużą rezerwą, jej tezy znalazły posłuch wśród ruchów ekologicznych i feministycznych lat 70.

***

Metoda pracy Mariji Gimbutas różniła się od tego, w jaki sposób archeologię uprawiali po wojnie przedstawiciele tej dziedziny na uznanych uniwersytetach. Badaczka łączyła pracę na wykopaliskach z analizą mitologii, pokazując historyczną ciągłość pradawnych wierzeń. Pasję do folkloru przywiozła z Litwy, w której kulturze dostrzegała pozostałości religii swoich przodków. Kult Wielkiej Bogini był według niej dostrzegalny nie tylko w kobiecych postaciach z greckiej i rzymskiej mitologii, ale również w baśniach i chłopskich rytuałach odnoszących się do natury i potępionych lub zawłaszczonych przez chrześcijaństwo.

Z największym jednak zaangażowaniem Gimbutas zajmowała się ikonografią Starej Europy. Analizując obiekty z epoki paleolitu i neolitu oraz malowidła z tamtego okresu pochodzące z terenów Starej Europy, dowodziła, że cywilizacja ta żyła w zgodzie i pokoju – w pradawnej ikonografii nie odnalazła broni i innych symboli wojennych, a na malowidłach naściennych w jaskiniach nie było reprezentacji konfliktów i wojen, jakie znamy z późniejszych okresów.

Na wystawie w Wilnie przedstawiono ogromną liczbę antycznych figurek bogiń, które opracowała Gimbutas. Pochodziły one z piętnastu muzeów z całego świata, między innymi z Bułgarii, Rumunii, Mołdawii i Chorwacji. Małe gliniane antropomorficzne rzeźby przybierają często abstrakcyjne formy, pozbawione są wielu szczegółów, ale zazwyczaj wyraźnie podkreślają płciowe elementy ciała: duże piersi, obfite pośladki i biodra, pokaźne wulwy. Niektóre ze statuetek przybierały również zoomorficzne kształty. Szczególne znaczenie, według Gimbutas, miała głowa byka z rogami, która przypominała kształt wulwy i symbolizowała odrodzenie.

Bogini, wokół której skupiała się religia ludów neolitycznych, była władczynią życia i śmierci, Gimbutas opisywała ją jako Regeneatrix lub Creatrix.
Często, szczególnie poprzez skojarzenie ze słynną figurą Wenus z Willendorfu, neolityczna bogini wiązana bywa z płodnością, ale Gimbutas wielokrotnie podkreślała,

Gimbutas podważała ograniczającą perspektywę, która „cywilizację" kazała widzieć jedynie w męskocentrycznych kulturach wojennych.

że nie chodzi jedynie o dawanie życia. Współczesne religie przyzwyczaiły nas do myślenia binarnego: piekło – niebo, zło – dobro. Zdaniem Gimbutas Wielka Bogini była jednak ambiwalentna, miała ucieleśniać i życie, i śmierć, była boginią i naturą samą w sobie.

Nikt przed Mariją Gimbutas nie zajmował się systematycznie symboliką glinianych statuetek. Tysiące glinianych figur uznawano za dziwaczne marginalia kultury materialnej europejskiego neolitu. Gimbutas postawiła je w centrum, a także na nowo zinterpretowała. Jak zauważa Rasa Navickaitė w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy, archeolożka z Wilna przeciwstawiała się postrzeganiu słynnych figur „Wenus" jako prehistorycznej erotyki czy pornografii i przekonywała, że interpretację podporządkowaną „męskiemu spojrzeniu" należy zastąpić dostrzeżeniem w antropomorficznych figurkach bogiń „cudu kreacji życia", a ich kobiecość uznać za przejaw uniwersalnego człowieczeństwa[5].

Gimbutas podważała również ograniczającą perspektywę, która „cywilizację" kazała widzieć jedynie w męskocentrycznych kulturach wojennych. W książce *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe* pisała: „Neolityczna Europa nie była okresem «przed cywilizacją». Była prawdziwą cywilizacją w ścisłym znaczeniu tego słowa"[6]. Jej przejawy badaczka dostrzegała w praktykach artystycznych pradawnych ludów, zaawansowanej estetyce, wartościach niematerialnych oraz balansie sił między płciami. Tezy litewsko-amerykańskiej archeolożki pozwalają więc zdać sprawę z tego, jak silne konsekwencje dla wyobraźni ma patriarchat. Kiedy myślę z Gimbutas, zastanawiam się:

5 Rasa Navickaitė, *Marija Gimbutas as a Feminist*, [w:] tamże, s. 62.
6 Marija Gimbutas, *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*, Harper Collins, San Francisco 1991, s. VIII.

jak wyglądał świat, w którym nie istniała dominacja mężczyzn? Czy to w ogóle możliwe? Gimbutas pozwala uzmysłowić sobie historyczne usytuowanie pojęć i wiedzy.

Marija Gimbutas w swoich dociekaniach pioniersko łączyła badania nad kulturą materialną z lingwistyką i mitologią, sztuką ludową i religioznawstwem; z dzisiejszej perspektywy można nazwać ją badaczką interdyscyplinarną. Moim zdaniem trudno jednak dostrzec wyjątkowość tej metody w samej ekspozycji, skupionej przede wszystkim na prezentacji obiektów archeologicznych zamkniętych w gablotach. Trudno uchwycić tu strumień wiedzy i przepływy między dziedzinami, które stymulowały Gimbutas do intensywnej pracy akademickiej i licznych podróży po stanowiskach archeologicznych. Ten brak odczuwalny jest tym bardziej, że za życia Gimbutas była krytykowana za „kobiecą poetykę" tez, które stawiała, ponieważ sięgała do tak „niearcheologicznych" materiałów jak folklorystyczne podania i pieśni. Koncepcja klasycznej archeologicznej wystawy ma więc wymiar „umuzelnienia", wpisuje Gimbutas w kanon naukowy, w którym przez lata odmawiano jej miejsca. Z drugiej strony, taki sposób prezentacji archeologicznego archiwum zdaje się wyrastać z obawy przed zestawieniem w muzealnej instytucji historycznej obiektów o rozmaitym charakterze i pochodzących z różnych rejestrów.

Koncepcja klasycznej archeologicznej wystawy ma wymiar „umuzelnienia", wpisuje Gimbutas w kanon naukowy, w którym przez lata odmawiano jej miejsca.

***

W dzień, w którym oglądałam wystawę, odbyło się towarzyszące ekspozycji wystąpienie Eileen Myles, nowojorskiej queerowej poetki i pisarki, autorki między innymi *Afterglow: A Dog Memoir* i *Chelsea Girls*. Myles przeczytali fragmenty dedykowanej Mariji Gimbutas powieści *All My Loves*, nad którą obecnie pracują. W nowej książce pisarka opowiada o gwałcie, odwołując się do własnego doświadczenia przemocy seksualnej z dzieciństwa, jak również śledząc przemoc jako historyczny element wojen i przypominając, że do 1949 roku gwałt nie był uznawany za zbrodnię wojenną. Myles zwrócili uwagę, że na wystawie *Boginie i wojownicy* gwałt jest i jednocześnie go nie ma. Jest ukryty – do czego jesteśmy przyzwyczajane, nie tylko oglądając historyczne ekspozycje, ale też osłuchując się z eufemizmami w rodzaju „najazdu", „kolonizacji" i „podboju". W rzeczywistości jednak „zderzenie" pokojowej cywilizacji Starej Europy i wojowniczych ludów Centralnej Azji, o których pisała litewsko-amerykańska archeolożka, oznaczało masowe gwałty i niewyobrażalną przemoc niemieszczącą się w historycznej narracji. Wystąpienie Eileen Myles zmieniło moje spojrzenie na wileńską wystawę i zostawiło z wieloma trudnymi pytaniami, które dziś są jeszcze bardziej aktualne. W jaki sposób pokazywać przemoc i jakim językiem mówić o gwałcie, by nie umknęło naszej pamięci, że wojna niesie za sobą horrendalne traumy? Jak nie zapomnieć o ciałach z Buczy? Co dla wschodniej tożsamości oznacza fakt, że u początków europejskiej cywilizacji leżą masowe gwałty wypierane z kanonicznej historii? I w końcu: czy Marija Gimbutas jako uchodźczyni z uporem dowodząca istnienia Starej Europy pragnęła ocalić utopię egalitarnego i pokojowego społeczeństwa, przepracowując przeżytą traumę II wojny światowej?

–

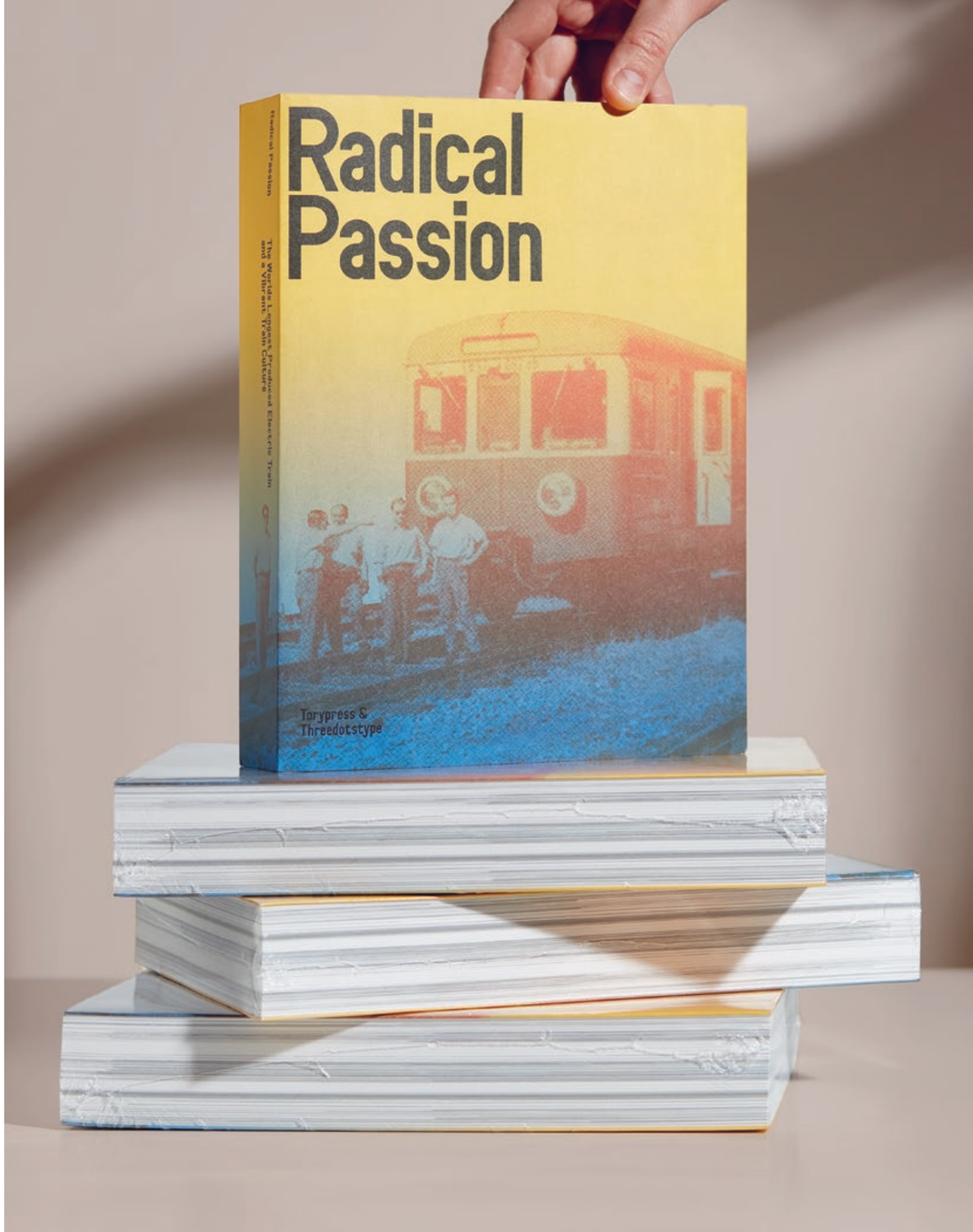
Tekst: Kuba Maria Mazurkiewicz

Historia ratownicza pojazdu szynowego EN57

Dawid Błaszczyk, Tomasz Czechowicz,
Maciej Janus, Marian Misiak
Kult jednostki. Radykalni pasjonaci najdłużej produkowanego pociągu na świecie
Torypress, Threedotstype
Wrocław 2021

„Mikol" to slangowe określenie miłośnika kolei. Przedstawiciele tej grupy swoje oddanie dla transportu szynowego realizują na wiele sposobów. Począwszy od skrupulatnego fotografowania pociągów i każdego związanego z nimi detalu, poprzez wkuwanie na blachę rozkładów jazdy, skończywszy na czynach karalnych, takich jak kradzieże tablic informacyjnych, charakterystycznych zasłonek lub śmietniczek z ulubionego typu wagonów. Pasja kolekcjonerska łączy się tu z mającym nerdowskie inklinacje zamiłowaniem do analizy skomplikowanych systemów: siatek połączeń kolejowych, harmonogramów odjazdów i przyjazdów, rodzajów lokomotyw, wagonów itp.

Przypuszczam, że książka *Kult jednostki. Radykalni pasjonaci najdłużej produkowanego pociągu na świecie* jest pozycją obowiązkową w każdej mikolskiej biblioteczce. Nie tylko z powodu jej głównego bohatera, pojazdu szynowego EN57, ale również analitycznego i holistycznego charakteru wywodu.



Kult jednostki. Radykalni pasjonaci najdłużej produkowanego pociągu na świecie, wyd. Torypress Threedotstype, Wrocław 2021, materiały wydawcy

Co więcej, pozycja ta powinna zainteresować również szersze grono czytelników. Jest to bowiem opowieść o codziennych doświadczeniach wielu z nas oraz o przemianach społecznych, które zaszły w Polsce w ostatnich dziesięcioleciach. Ważnym komponentem publikacji jest sproblematyzowanie specyficznej, niezwykle bogatej kultury wizualnej, doskonale znanej polskim pasażerkom, szczególnie tym podróżującym lokalnymi, podmiejskimi liniami.

Książka jak wystawa

Książka to premierowe wydawnictwo oficyny Torypress, którą tworzy „grupa autorów i aktywistów z Wrocławia zainteresowanych projektowaniem i kulturą wizualną"[1]. Afiszowanie się miastem pochodzenia jest w kontekście *Kultu jednostki* istotne, ponieważ tytułowy pociąg serii EN produkowany był od 1962 do 1993 roku we wrocławskiej fabryce Pafawag. Wybór tematu związanego z miejscem, z którego pochodzą i gdzie żyją autorzy, nasuwa interpretację projektu jako narzędzia poszukiwania lokalnej tożsamości czy traktowania historii na sposób ratunkowy. Rozwinę tę myśl w dalszej części tekstu.

Warto jednak wcześniej zwrócić uwagę na specyfikę samego procesu wydawniczego. Nowo powstałe, autorskie wydawnictwo ma charakter twórczego kolektywu zainteresowanego swoim najbliższym otoczeniem. Efekt ich pracy jest niczym kompilacja zina i książki popularyzatorskiej, jakich wiele wydają gminne stowarzyszenia czy lokalne grupy działania rozsiane w krajowym interiorze.

Jeśli interpretować publikację jako artystyczny samizdat, to mamy do czynienia z zinem klasy premium. Z formatem tym *Kult jednostki* wiąże na pewno oddolny i samowystarczalny proces wydawniczy oraz fakt, że autorzy są artystami, projektantami i dużą wagę przykładają do symbiozy formy i treści. Nie mniej ważna jest wewnętrzna motywacja wydania książki, swoisty imperatyw twórczy charakterystyczny dla sceny trzeciego obiegu lat 80. i 90. Współczesna niezależność nie polega jednak na własnoręcznym drukowaniu w piwnicy czy garażu. Publikację finansują zainteresowani darczyńcy poprzez *crowdfunding*, który jest szeroko promowany w mediach społecznościowych. Od typowego zina książkę odróżnia natomiast to, że nie jest nośnikiem artystycznej ekspresji, a raczej zbiorem skrzętnie zebranych i precyzyjnie ułożonych faktów, danych i głosów osób związanych w różny sposób z pociągiem EN57. I tutaj autorzy mają w sobie coś z regionalistów, znawców lokalności. Z powagą i wnikliwością opowiadają historie, których aktorami

1 http://torypress.com/ [dostęp: 6.07.2022].

Kult jednostki to opowieść o codziennych doświadczeniach wielu z nas oraz o przemianach społecznych, które zaszły w Polsce w ostatnich dziesięcioleciach. Ważnym komponentem publikacji jest sproblematyzowanie specyficznej, niezwykle bogatej kultury wizualnej, doskonale znanej polskim pasażerkom, szczególnie tym podróżującym lokalnymi liniami.

są robotnice i kolejarze, fotele i klamki, grafficiarze i sokiści, tkaniny obiciowe i malatury, mikole i pasażerki.

Wydaje się, że wybrana metoda produkcji i dystrybucji okazała się trafiona. Książka miała premierę w lutym 2022 roku, a na początku lipca, kiedy piszę ten tekst, nakład ponad tysiąca egzemplarzy stosunkowo drogiej (ponad 200 zł) publikacji został wyprzedany. Potwierdza to zapotrzebowanie na wydawnictwa o wysokiej jakości edytorskiej i precyzyjnie dobranej problematyce. Druk nie umiera, ale znajduje nowe funkcje i sposoby dystrybucji. Staje się produktem niszowym, ale przekazującym wyczerpujące i wnikliwie opracowane treści.

Kult jednostki jest pozycją, do której opisu najlepiej pasuje słowo „pokaźna". Książka jest taka zarówno w treści, jak i formie. To ponad pięciuseteststronicowa cegła, bogato ilustrowana materiałem archiwalnym oraz specjalnie przygotowanymi rysunkami technicznymi i infografikami. Publikacja została przygotowana w dwóch językach, większość nakładu po polsku, kilkaset egzemplarzy po angielsku. Została zaprojektowana z dużym wyczuciem i oddechem przy użyciu charakterystycznych krojów. W końcu współwydawcą jest wrocławski dom typograficzny Threedotstype, którego dewiza brzmi „fonty z historiami". W przypadku *Kultu jednostki* szczególną historię posiada krój Tor grotesk, ponieważ bazuje na wzorach liter używanych na polskich wagonach od lat 30. XX wieku właściwie do dziś. Bardzo charakterystycznym i rozpoznawalnym znakiem jest tam cyfra „2", która bywa umieszczana na bocznej ścianie pociągu i oznacza klasę wagonu. Nie bez powodu tom został nagrodzony w konkursie Najpiękniejsze Polskie Książki 2021, organizowanym przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek. Co ciekawe, w kategorii „Książki naukowe, popularnonaukowe (humanistyka)".

(➡A) The Units:
1-Variants
8-Pafawag
54-Export
82-Interiors
110-Colour schemes
176-Signage

(➡B) The Cult:
188-Photography
302-Film

316-Visual art
350-Tattoo
380-Apparel + Curios
406-Simulator
410-Model building
422-Graffiti
462-Afterlife
515-Allocations to the depot

1-Warianty, (➡A) Jednostki: 8-Pafawag, 54-Eksport,
82-Wnętrza, 110-Barwy, 176-Oznaczenia
(➡B) Kult: 188-Fotografia, 302-Film, 316-Malarstwo + grafika,
350-Tatuaże, 380-Dzianina + ciekawostki, 406-Symulatory,
410-Modelarstwo, 422-Graffiti, 462-Życie po życiu,
515-Przydziały do lokomotywowni

Opracowanie przygotowane przez Torypress to typ projektu, który równie dobrze mógłby przyjąć formę wystawy. Przemawia za tym bogaty materiał ilustracyjny, wizualizacja danych za pomocą obrazowych infografik i syntetyczne opisy wprowadzające w kolejne tematy. Jednak wybrane medium książkowe ułatwia zapoznanie się z dużą ilością materiału na spokojnie i bardziej szczegółowo niż bywa to w przypadku rozbudowanych wystaw problemowych, w których natłok informacji wywołuje prędko syndrom Stendhala. Uzupełnieniem lektury może być udanie się na wystawę w postaci podróży jednym z wielu EN57 jeżdżących ciągle po krajowych szynach.

#en57_czujesz_że_jedziesz

Publikacja podzielona jest na dwa zasadnicze działy. Część A to rzeczowo wyłożona historia produkcji elektrycznego zespołu trakcyjnego EN57 i modeli pobocznych. Nacisk położony jest tu na tytułową „jednostkę". Dowiadujemy się o przedwojennej, niemieckiej, oraz powojennej historii fabryki nazwanej w PRL-u Pafawag. Zebrane fotografie obrazują materialny wymiar produkcji i są dokumentacją życia robotnic i robotników zarówno w czasie pracy, jak i podczas zakładowej rekreacji. Zdjęcia przedstawiające huczne uroczystości oddania do użytku kolejnych składów podkreślają modernizacyjne, a zarazem propagandowe znaczenie elektryfikacji i rozbudowy sieci kolejowej w Polsce Ludowej. Jeden z rozdziałów przybliża epizod eksportu pociągów na południe Europy – do Jugosławii, skąd kilka składów trafiło również do Włoch.

Kolejne strony nasycone są dokumentacją artefaktów i detali, takich jak druki ulotne, różne rodzaje foteli, tkanin obiciowych, półek, klamek i elementów typograficznych, a nawet toalet. Szczególnie interesująca jest obszerna prezentacja malatur nadwozi. Rzadkie zmiany kolorystyki w okresie PRL kontrastują z wysoką częstotliwością przemalowań i feerią barw stosowanych w III RP. Historia kolorytu ścian EN57 jest opowieścią o wpływie nowych realiów gospodarczych na kolejnictwo. Dzięki obserwacji zmieniających się identyfikacji wizualnych na obudowach pociągów możemy prześledzić historię powstawania i upadku kolejnych spółek przewozowych. Zaobserwujemy również wpływ decyzji politycznych na kolej, ponieważ w pewnym momencie województwa zaczęły tworzyć własne spółki, co prowadziło do powstawania kolejnych malatur.

Zbiór ten stanowi wartościowe archiwum „przedmiotów biednych" w ich naturalnym otoczeniu. Elementy wyposażenia pociągu to w końcu bliscy towarzysze pasażerek, tworzący charakterystyczny krajobraz wizualny codziennej podróży. Autorami zdjęć są miłośnicy kolei, kierujący się najczęściej nostalgicznymi pobudkami. Zależy im na udokumentowaniu powoli odchodzącego świata. Jednostki EN57 zastępowane są nowymi pojazdami o wnętrzach z zupełnie innych materiałów, o odmiennym standardzie wykończenia i dlatego oferującymi inne doświadczenie podróży. Najtrafniejszym doprecyzowaniem tego rozpoznania jest wydźwięk hasztagu #en57_czujesz_że_jedziesz i słowa jego autora, Urbino: „Czuję, że jadę, bo nie jestem zamknięty. Jestem wolny. Mogę otworzyć okno. To jest wygodne. [...] Nie chciało się wysiadać. Lepiej niż w salonie, rozkładasz nogi na tę rurę i jedziesz jak lord. [...] Jak jedziesz w Impulsach [zespoły trakcyjne produkowane od 2012 roku przez firmę Newag Nowy Sącz – przyp. aut.], to tego nie czujesz. Jesteś zamknięty, nie możesz otworzyć okna, jest tak cicho. Najpiękniej jest wieczorem. Dojeżdżasz na jakąś stację, otwierasz okno i czujesz zapachy, na przykład latem pod nagrzanym dachem. Czujesz, że jedziesz i to jest piękny świat"[2].

Autorzy mają w sobie coś z regionalistów, znawców lokalności. Z powagą i wnikliwością opowiadają historie, których aktorami są robotnice i kolejarze, fotele i klamki, grafficiarze i sokiści, tkaniny obiciowe i malatury, mikole i pasażerki.

Rzeczywiście, podróż nowym, klimatyzowanym i pachnącym pociągiem niewiele odstaje od przemieszania się na przykład samolotem, podobnie jak przebywanie na odnowionym dworcu jest niczym wizyta w standardowym centrum handlowym. Przestrzenie są coraz silniej zunifikowane. Z jednej strony wpływa to na zwiększenie komfortu, estetyzację otoczenia na specyficzną minimalistyczną modłę, zwiększenie wymiaru higienicznego i przyspieszenie przemieszczania. Jednak z drugiej strony prowadzi do separacji użytkowników

2 Za: Dawid Błaszczyk, Tomasz Czechowicz, Maciej Janus, Marian Misiak, *Kult jednostki. Radykalni pasjonaci najdłużej produkowanego pociągu na świecie*, Torypress, Threedotstype, Wrocław 2021, s. 194.

od zewnętrznych bodźców i unikalnych, zróżnicowanych warunków doświadczania miejsc.

Część B ma na celu opisanie zjawiska, które w tytule określono jako „kult". Autorzy, Dawid Błaszczyk, Tomasz Czechowicz, Maciej Janus i Marian Misiak, odnajdują jego przejawy w różnych wymiarach kultury. W warstwie językowej ujawnia się on w specyficznej nomenklaturze używanej do nazwania EN57. Istnieją zarówno skojarzeniowe określenia, jak: „Gomułka", „Kibel", „Gąsienica", ale też takie, które odnoszą się do malatury: „Jagoda", „Pomarańcza", „Wiśnia". Wielki dział dotyczy przedstawień fotograficznych. W czasach PRL, kiedy istniał zakaz wykonywania zdjęć obiektów kolejowych, pasja uwieczniania jednostki wiązała się z ryzykiem. Mimo to istnieją przepastne archiwa z tamtych lat. Aktywność fotograficzna wśród miłośników pociągu przyjmuje znamiona kompulsywnej dokumentacji o charakterze typologicznym. Najwytrwalsi archiwiści „polują" na każdy eksploatowany egzemplarz. Kanoniczne przedstawienia to EN57 na peronie i EN57 w krajobrazie. Są również i tacy, których interesują detale: półki na bagaże o różnym kształcie, typy foteli i wzory obić, klamki itp. Mikole swoje zbiory fotograficzne porządkują w prywatnych albumach albo publikują na specjalistycznych forach i kanałach mediów społecznościowych. Do obecnych w książce wątków fanowskich zaliczyć można również modelarstwo i symulatory, czyli prezentację programów komputerowych służących nauce prowadzenia pociągu lub rozrywce.

Pomiędzy rozdziałami dotyczącymi niszowego podejścia do EN57 są też takie, które umieszczają jednostkę w szerszym kontekście, a czasem wręcz wprowadzają pod strzechy. Pociąg jest bowiem obecny również w polskiej małej architekturze i wystroju wnętrz. Rozdział *Życie po życiu* dokumentuje fragmenty rozczłonkowanych pociągów rozsiane po całej Polsce. Fotele, szczególnie popularne plastikowe ławki, uchwycone są na skwerach i w prywatnych ogródkach. Z pociągowego pudła powstają garaże, a nawet staje się ono podstawą konstrukcyjną domu. Drugie życie, nie tylko w zbiorach kolekcjonerów, zyskują także śmietniczki i popielniczki.

Do odniesień kulturowych o szerszym wymiarze można zaliczyć obecność jednostki w filmach, których lista znajduje się w książce. Jest też malarstwo, reprezentowane zarówno przez twórców rozpoznawalnych w świecie sztuki, jak i amatorów. Wśród grafik i tatuaży wydrukowanych na kartach albumu zauważalne jest wprowadzenie kolejnego istotnego wątku, czyli jednostki jako płótna malarskiego i obiektu kultu grafficiarzy. Na printach, gifach, szalikach, koszulkach i ludzkim ciele EN57 staje się heroiną podziemia. Jego nieodłącznym towarzyszem jest bomberski ken, wokół kłębią się postacie w kominiarkach i wściekli sokiści, a wszystko dzieje się w scenografiach przypominających Gotham City.

EN57 to także graffiti. Na printach, gifach, szalikach, koszulkach i ludzkim ciele EN57 staje się heroiną podziemia. Jego nieodłącznym towarzyszem jest bomberski ken, wokół kłębią się postacie w kominiarkach i wściekli sokiści, a wszystko dzieje się w scenografiach przypominających Gotham City.

Mimo że graffiti związane jest ściśle z kulturą miejską, to właśnie z poświęconego mu rozdziału wynika ważna myśl. Marek Dobrzykowski, zastępca komendanta Służby Ochrony Kolei, opisując ze swojej perspektywy zjawisko, zauważa, że „[...] efekt – to malowidło – jest publikowane na jakimś obszarze, bo te pociągi jeżdżą"[3]. Jednostki stawały się galerią dostępną dla wyjątkowo szerokiego odbiorcy. EN57 to jeden z nielicznych przedmiotów związanych tak samo z krajobrazem miejskim i wiejskim. Była i jest eksploatowana głównie w ruchu lokalnym, czyli takim, gdzie pociąg zatrzymuje się na każdej mijanej stacji, gruntownie penetruje okolicę. Z tego powodu łączy duże miasta, przedmieścia i odległe wioski. Nie dzieli tych obszarów, rozbija ich dychotomię, stając się rzeczą ani miejską, ani wiejską.

Poza sentyment

Kult jednostki nie jest publikacją zawieszoną w wydawniczej próżni. Istnieją projekty, które charakteryzują się podobnym podejściem do badania rzeczywistości i opowiadania o niej. Pierwsze, które przychodzą mi na myśl, to działania wynikające z podobnej fascynacji artefaktami

3 Tamże, s. 460.

minionych epok. Kilka lat temu vlep[v]net opracował galerię jugosłowiańskiego K67, czyli modułowego kiosku zaprojektowanego w latach 60. przez słoweńskiego architekta Sašę J. Mächtiga[4]. W Polsce budki te zyskały na popularności w latach 90. i nierozłącznie kojarzą się z transformacyjnym wybuchem ulicznej przedsiębiorczości. Niestety strona z archiwum kiosków obecnie nie działa. Za to w jednym z jego egzemplarzy funkcjonuje z powodzeniem galeria Nowy Złoty, która przez jakiś czas gościła w Lublinie jako OSA, czyli Otwarte Studio Antyfaszystowskie. Podobne podejście, oparte na sentymencie, czy też fascynacji minionym, przejawia inicjatywa Towarzystwa Krajoznawczego „Krajobraz" polegająca na adaptacji innego sztandarowego pojazdu poprzedniego ustroju, czyli przyczepy kempingowej N126 z fabryki Niewiadów. Stowarzyszenie wykorzystało jej przestrzeń do stworzenia mobilnego Muzeum Migracji. Ruchoma instytucja objeżdżała Polskę, zbierając historie dotyczące kolejnych fal powojennych przesiedleń.

Na mapie projektów o podobnym charakterze umieściłbym też te wywodzące się ze środowiska projektowania graficznego. Na przykład akcję Patryka Hardzieja i Rene Wawrzkiewicza polegającą na odtworzeniu Ogólnopolskiej Wystawy Znaków Graficznych. Za kontynuację tego przedsięwzięcia uznać można

4 http://blogowsky.blogspot.com/2012/10/jugonostalgia.html [dostęp: 6.07.2022].

Wiedza o procesach, praktykach, sposobach życia z przeszłości ma potencjał inspirowania zmian w teraźniejszości. Historyczne, porzucone praktyki, które może jeszcze się nie wyczerpały, przy odpowiednim dostosowaniu mogą dobrze funkcjonować w kontekście współczesności. O książce wydawnictwa Torypress myślę w ten właśnie sposób.

działanie facebookowej grupy, która zbiera zapomnianą, starą grafikę obecną na drukach ulotnych, opakowaniach i innych powszednich obiektach[5]. Hardziej napisał również książkę *CPN. Znak, identyfikacja, historia*. Tom ten dotyczy innej legendy czasów PRL i początków III RP, czyli sieci stacji benzynowych. Ich szeroka dostępność i charakterystyczna wizualność miały podobnie modernizacyjny wydźwięk, jaki na kolei przypisać można EN57. Mimo że nazwa handlowa Centrala Produktów Naftowych, a zarazem jej rozpoznawalna, pomarańczowo-biała identyfikacja, przestała funkcjonować na początku lat dwutysięcznych, to wiele osób do tej pory słowa „cepeen" używa jako synonimu stacji benzynowej w ogóle. Świadczy to o kulturowej trwałości symbolu. Nie mniej ważną publikacją tego nurtu jest *Typopolo* pod redakcją Rene Wawrzkiewicza. Album problematyzuje zjawisko wernakularnej typografii, czyli amatorskiego liternictwa powszechnie spotykanego przy drogach i ulicach w postaci szyldów, reklam, witryn i różnej maści tabliczek.

Wymienione przedsięwzięcia oparte są na chęci udokumentowania zjawisk, które przeminęły, albo przeminą już za chwilę. Ich charakter jest duchologiczny, mają w sobie dużo nostalgii i fascynacji minionym. Myślę jednak, że z powodu szerokości opracowania *Kult jednostki* wychodzi poza sentyment, w czym najbliższy jest podejściu, które w swoich działaniach wokół Zakładów Przemysłu Ciągnikowego „Ursus" reprezentuje Jaśmina Wójcik. Artystka od wielu lat pracuje ze społecznością dawnych pracowników zamkniętej fabryki oraz mieszkańcami warszawskiej dzielnicy. Wydała na ten temat książkę[6], przeprowadziła liczne warsztaty, spacery, akcje miejskie, na przykład Paradę Traktorów, czyli przejazd słynnych ciągników ze stołecznego placu Defilad do Ursusa. Zwieńczeniem jej projektu jest film *Symfonia Fabryki Ursus*, który mówi o pracy, pamięci i zmysłowym, dotykowym doświadczeniu – swego rodzaju pamięci ciała, gdyż miejsca i przedmioty, będące elementami naszego otoczenia, stają się w pewnym sensie nami. Mamy związane z nimi wspomnienia, sentymenty, ale też w naszych ciałach zapisane jest ich fizyczne używanie, smakowanie, wąchanie. Jesteśmy także z nimi opatrzeni. Film mógł powstać dzięki długotrwałemu zaangażowaniu i zjednaniu sobie ursuskiego środowiska albo wręcz staniu się przez artystkę jego częścią. Podobne wrażenie wspólnoty z respondentami i bohaterami książki czuć w przypadku publikacji Torypress.

Oba przedsięwzięcia łączy poszukiwanie alternatywnego źródła wiedzy historycznej, która może pomóc w zrozumieniu czasu i miejsca, w którym się żyje. Twórczyni i twórcy wydobywają tożsamość społeczną z powszednich artefaktów, otoczenia, doświadczeń zmysłowych i zapisów historii mówionej. Tego typu podejście artystyczno-badawcze jest definiowane w różny sposób. Jedni mówią o kulturze miejsca, inni o poszukiwaniu lokalnej tożsamości. Wyczerpującą ramą interpretacyjną jest w tym przypadku koncepcja historii ratowniczej zarysowana przez Ewę Domańską[7]. Jej zdaniem wiedza o procesach, praktykach, sposobach życia z przeszłości ma potencjał inspirowania zmian w teraźniejszości. Porównywanie obecnego momentu z przeszłością daje impuls do reinterpretacji istniejącego stanu rzeczy. Historyczne, porzucone praktyki, które może jeszcze się nie wyczerpały, przy odpowiednim dostosowaniu mogą dobrze funkcjonować w kontekście współczesności.

Właśnie wymiar ratunkowy wydaje mi się najważniejszym potencjałem projektów takich jak działania Jaśminy Wójcik czy przedsięwzięcie autorów *Kultu jednostki*. O książce wydawnictwa Torypress myślę jako o cegiełce w szerokiej perspektywie poszukiwań dobrych praktyk w przeszłości. Jest też jednak aspekt konkretny, szczegółowy. Publikacja, wspierając nostalgię za dostępną i rozbudowaną koleją, może wpływać na opinię społeczną i zaszczepiać idee rozbudowy sieci kolejowej. Jest to ważne w perspektywie problemów związanych z zanikiem komunikacji publicznej w mniejszych miastach i na wsiach oraz zwijaniem torów, które rzetelnie opisał w książce *Ostre cięcie* i na bieżąco komentuje w gazecie „Z Biegiem Szyn" Karol Trammer.

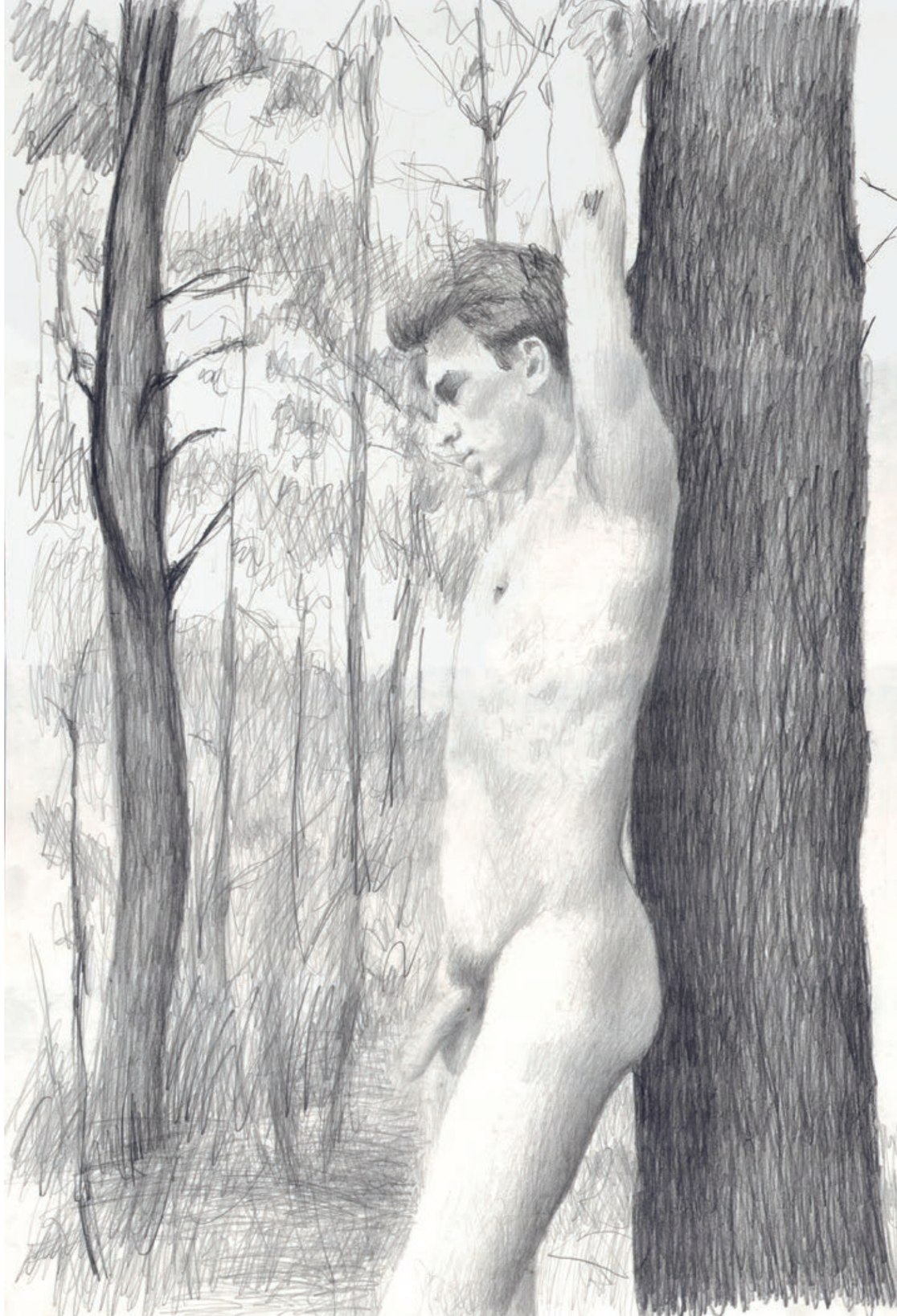
–

5 Oldschool Logo – archiwum projektowania graficznego, https://www.facebook.com/groups/144854322876505/?ref=share [dostęp: 6.07.2022].

6 *Ursus. To tutaj wszystko się zaczęło*, red. Jaśmina Wójcik, Ośrodek Kultury „ARSUS", Urząd Dzielnicy Ursus m. st. Warszawy, Warszawa 2016.

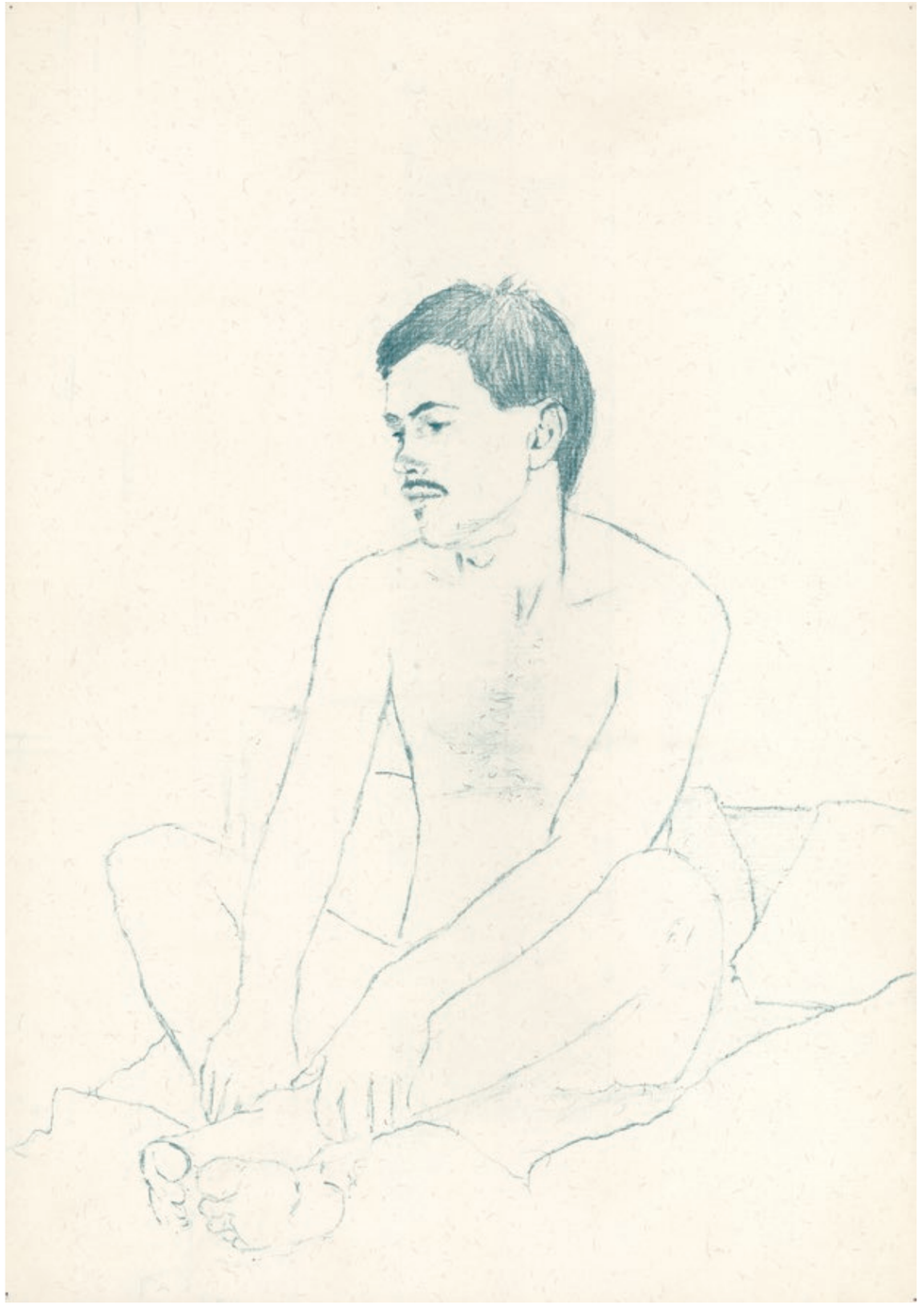
7 Ewa Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.

Krzysztof Jung



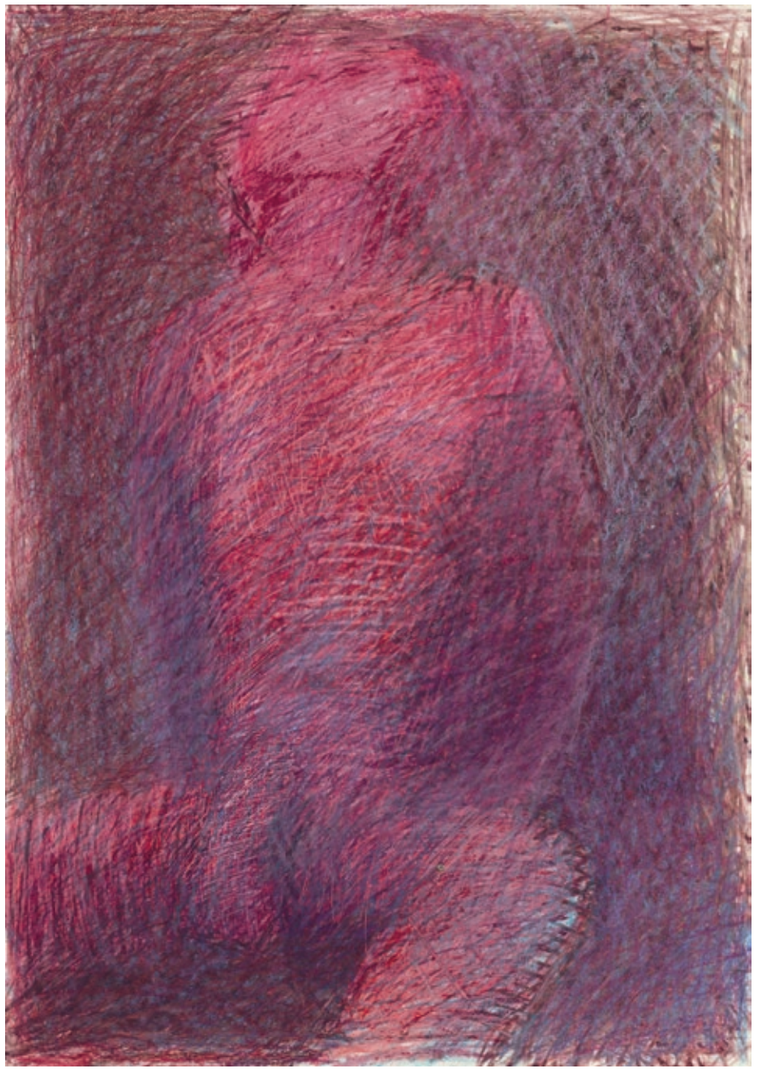
Krzysztof Jung, *Św. Sebastian*, lata 90., ołówek na papierze
49,9 × 72,7 cm, dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery

Krzysztof Jung, *Młody mężczyzna*, lata 80., pióro na papierze, 38 × 25,4 cm, dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery



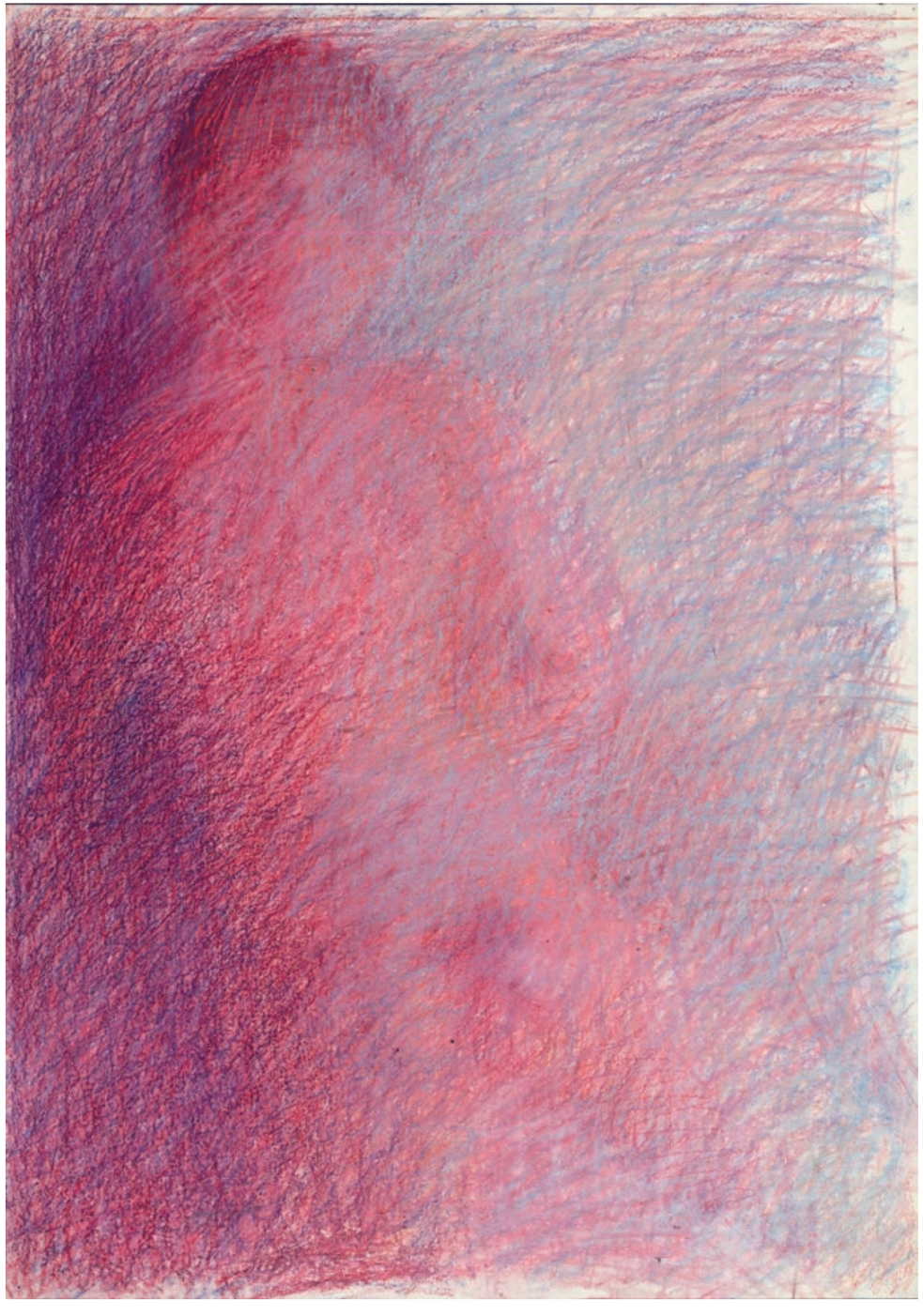
Krzysztof Jung, *Akt siedzący*, ok. 1979–1980, kredka na papierze czerpanym 29,7 × 20,8 cm, dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery

KRZYSZTOF JUNG



Krzysztof Jung, *Akt*, ok. 1990, pastel na papierze, 42 × 30 cm
dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery

DO WIDZENIA



KRZYSZTOF JUNG

Krzysztof Jung, *Akt*, ok. 1990, pastel na papierze, 42 × 30 cm, dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery

Tekst: Piotr Puldzian Płucienniczak

Komu potrzebna jest obfuskacja

Seeing Stones and Spaces Beyond the Valley
Biennale Warszawa 2022
3 czerwca – 17 lipca 2022
kuratorzy: Bartosz Frąckowiak,
Anna Galas-Kosil, Paweł Wodziński

Obfuskacja I

Co oznacza tytuł tegorocznego Biennale Warszawa?

W odpowiedzi na to niełatwe pytanie pomoże nam termin „obfuskacja", który oznacza celowe zaszumienie komunikatu, utrudniające bądź uniemożliwiające jego zrozumienie. Można to osiągnąć przez niejasne, nadmiernie abstrakcyjne słownictwo, nietypową składnię, niestandardowe formy zapisu bądź na inne wyrafinowane sposoby. W programowaniu stosuje się tę metodę, by zwiększyć bezpieczeństwo, w życiu codziennym – by zmniejszyć dostępność. Napięcie między obfuskacją a widocznością organizuje ten tekst, a może nawet całe Biennale.

W anglojęzycznym tytule wystawy odbywającej się w centrum stolicy Polski ukryte są „widzące kamienie" z trylogii Tolkiena, które stanowią inspirację dla wścibskich działań korporacji informatycznych z Doliny Krzemowej (chodzi dokładnie o firmę Palantir). Natomiast druga część tytułu to nawiązanie do książki *Beyond the Valley* Ramesha Srinivasana, profesora z Kalifornii. Autor przekonuje w niej, że oddolne

Wernisaż wystawy Biennale Warszawa 2022, fot. Monika Stolarska, dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

praktyki sieciowe różnych plemion i lokalnych wspólnot stanowią pozytywną alternatywę dla owych korporacyjnych aktywności.

Czy to nie ciekawe, że już tytuł wystawy jest tak zakodowany, że muszą wyjaśniać go materiały promocyjne? A to tylko początek obfuskacji. Wystawa *Seeing Stones and Spaces Beyond the Valley* traktuje o zinformatyzowanym kapitalizmie i o tym, dlaczego nie jest taki fajny, jak mógłby być. Przedstawia również ewentualne drogi wyjścia z tej niekorzystnej sytuacji, zarazem jednak dobrze maskuje ewentualny optymizm.

Wejście na wystawę jest jak wejście do kryjówki przeciwnika Jamesa Bonda, który ukrył się nie na tropikalnej wyspie, lecz w opuszczonej galerii handlowej w centrum stolicy. Wybór interesujący i zgodny z duchem czasu. Wystawa jest ciemna i zimna, dźwięk dobiega z kilkunastu kanałów jednocześnie, migoczące ekrany wyświetlają niezrozumiałe informacje, a zawartość udostępnionych materiałów wymaga uważnej ekstrakcji. Odczuwamy jednocześnie sensoryczną deprywację po konsumpcyjnym przepychu okolicy, jak i przebodźcowanie od pisku i szumu.

Zwiedzanie tej bazy to poważne przedsięwzięcie. Ponad połowa z 25 prac to wideo, a ich łączny czas trwania szacuję na od ośmiu do dziesięciu godzin. Publiczność ma prawo spodziewać się wygodnych kinowych foteli, które pozwolą przyswoić te złożone treści. Niestety, nie ma foteli. Wrócę do tej kwestii w dalszej części tekstu. Zobaczmy najpierw, co jest do zobaczenia.

Chęć pokazania mrocznej strony sieci skłoniła zespół Biennale do stworzenia ponurej, nieprzyjemnej przestrzeni. Do pełni nieszczęścia brakuje tylko zwisających z sufitu kabli, sypiących iskrami w tłuste kałuże, oraz patrolującego teren wystawy robota wyposażonego w broń automatyczną. Nie jest to jasna i ergonomiczna estetyka *Star Treka*, która sugerowałaby świetlaną przyszłość. Atmosfera wzmacnia wymowę większości prac, które skłaniają do ponurych konstatacji bądź w ogóle rezygnacji z nadziei. Tłumi tym samym iskry dobrego humoru, które można byłoby wykrzesać z niektórych projektów, gdyby zaprezentować je w innym, nie-czarnym świetle. Przestrzeń podzielona jest na dwie części, które reprezentują „dobre" bądź „złe" strony technik teleinformatycznych. Podział ten nie był dla mnie przekonujący i wygenerowałem własny: komputerowe prace z Doliny Krzemowej oraz znacznie ciekawsze prace spoza niej.

Przestrzeń Doliny Krzemowej

Kluczowe prace tej części wystawy dotyczą władzy spojrzenia, podporządkowania świata możnym i jego przemysłowej eksploatacji. Znajdziemy tu na przykład rozbudowane efekty śledztwa grupy Forensic Architecture na temat działalności korporacji NSO. Ta izraelska firma odpowiada za program Pegasus, którego również polskie władze używały do podsłuchiwania politycznych przeciwników. W tym bloku znajdują się eseje wideo na temat konserwatywnych fantazji technokratów z Doliny Krzemowej. Prace i ich opisy zdają się sugerować, że problemem jest dostęp do władzy osób, które nie powinny mieć do niej dostępu – socjopatów wychowanych na literaturze fantasy. Takie myślenie odwraca właściwy ciąg przyczynowo-skutkowy: to nie złoczyńcy przejęli władzę nad światem, ale kapitalizm uprzywilejowuje osoby, które przedkładają konkurencję nad współpracę.

Kolejny blok dopowiada, że – oczywiście – sprawa jest systemowa, nie zależy od jednostkowego widzimisię czy charakteru konkretnych osób. Prace te wykorzystują popularny w bazach złoczyńców motyw: widok mapy, po której przesuwają się celowniki i tajemnicze znaki, plamy koloru, które zalewają podbijane ziemie. Mapa symbolizuje tu spojrzenie konkwistadora, kogoś, kto spogląda na teren jak na terytorium, czyli coś, co się dzieli i czym się manipuluje. Jest to, zdaniem kuratorów i kuratorki, właśnie spojrzenie władców naszej planety przebywających w Dolinie Krzemowej.

Umieszczone w jednej linii filmy *Hyperminer* (Frederik De Wilde) oraz *Asunder* (Tega Brain, Julian Oliver i Bengt Sjölén) opowiadają o przeciwnych procesach w bardzo podobny sposób. W tym pierwszym celownik przesuwa się po przedstawieniu planety, wybiera miejsca pod nowe kopalnie, a sama powierzchnia zagina się, tworząc bryły minerałów. Drugi film prezentuje wyniki pracy algorytmu, który doradza, jak uratować planetę: Berlin zastąpić lasem, Dubaj polami ryżu, a Arktykę ponownie zamrozić. Niezależnie od tego, co ma być efektem tych ingerencji i komu ma to służyć, wszystkie one są prezentowane jako odgórne decyzje podjęte przez komitety sztucznych inteligencji. Na pewno nie pytały one o zdanie mieszkańców tych terenów. Prace są nagraniami, a nie prezentowanymi na bieżąco wynikami pracy algorytmu, więc to może artyści podjęli te decyzje? Nie wiem. Pomiędzy tymi dwoma

Czy to nie ciekawe, że już tytuł wystawy jest tak zakodowany, że muszą wyjaśniać go materiały promocyjne? A to tylko początek obfuskacji. Tegoroczne Biennale Warszawa traktuje o zinformatyzowanym kapitalizmie i o tym, dlaczego nie jest taki fajny, jak mógłby być. Przedstawia również ewentualne drogi wyjścia z tej niekorzystnej sytuacji, zarazem jednak dobrze maskuje ewentualny optymizm.

Kyriaki Goni, *Stożek świetlny przyszłości*, 2022, instalacja multimedialna
fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

ruchomymi mapami znajduje się inna kartograficzna praca, *Technologie graniczne*, która wizualizuje biochemiczne procesy zachodzące na powierzchni planety. Nie bardzo wiadomo, kto za to odpowiada, ale uważny widz pewnie będzie miał swoje typy.

Operacje na mapach są abstrakcyjne, bo nie wiemy, co dzieje się w tym czasie z przedstawianą na mapie powierzchnią. Może nic? Kiedy Kyriaki Goni (*Stożek świetlny przyszłości*) łączy kładzenie kabli transatlantyckich z eksploracją Marsa, pozostaję niewzruszony. Te sprawy są odległe w czasie i przestrzeni, nie potrafię się do nich ustosunkować, choć artystka zastosowała „przyziemne" techniki takie jak gobelin i rysunki kredkami, a nawet dostarczyła wolframowy ciężarek, który ma mi uświadomić wagę zagadnienia. Pomysłowe prace artystki (prezentowane są również jej *Sieci zaufania*) zyskałyby, gdyby zespół kuratorski docenił ich komponent emocjonalny, a nie tylko techniczny.

Niestety, kiedy patrzysz w Internet, Internet patrzy w ciebie. Zgodnie z tą regułą Biennale przejęło od swoich rzekomych przeciwników podejście do świata. Zmiana zwrotu wektora – od „ekstrakcji" do „oporu", od „inwigilacji" do „ukrycia" – to nie zmiana kierunku. Odpowiedzią na chęć podporządkowania świata technice jest tu wiara, że to technika pomoże go uwolnić. Nawet prace, które mogłyby być optymistyczne, nie potrafią wyzwolić się z pułapki technokracji i na problemy z techniką odpowiadają kolejnymi wynalazkami.

I tak w pracy *Wegetariat: praca zero* Špeli Petrič rośliny zostały podpięte do wiertarek, by generować fikcyjny ruch w aplikacji mierzącej aktywność. Kolektyw Grow Your Own Cloud użył natomiast DNA roślin do przechowania opisu swojej pracy. Są to działania interesujące, w stu procentach spełniają kryteria dzieła sztuki jako czegoś budzącego ciekawość, ale we mnie generowały przede wszystkim współczucie dla dręczonych organizmów. W złowrogiej przestrzeni Biennale nawet optymistyczna praca *Bird Language* Heleny Nikonole, która dokumentuje działania zmierzające do zrozumienia języka sikory bogatki, staje się zapowiedzią wykorzystania tej wiedzy do produkcji reklam targetowanych dla ptaków albo innego badziewia.

Wiara w technikę może doprowadzić do wniosku, że odpowiedzią na globalne ocieplenie może być budowa miliona satelitów ze zwierciadłami, rozpylanie aerozoli przez eskadry samolotów albo po prostu schłodzenie atmosfery wybuchami jądrowymi. Wszystko, tylko nie zmniejszenie emisji dwutlenku węgla przez najbogatszych. Dlaczego tak jest? W niepokazywanej na Biennale instalacji *Przeciąg* Anna Siekierska zbudowała

system hydroponiczny, w którym o rośliny dba silnik spalinowy. Praca ta prezentuje absurdalną logikę rozwiązywania problemów przez tworzenie problemów wyższego rzędu i artystka była tego w pełni świadoma. Tutaj tej świadomości zabrakło.

Praca o kubańskim StreetNecie (*Kruche połączenia* Steffena Köhna i Nestora Siré) dobrze pokazuje polityczne ograniczenia techniki. Oto odłączeni od globalnego Internetu obywatele i obywatelki autorytarnego państwa organizują swoją własną sieć. Nie służy ona jednak do obalania reżimu Castrów, ale grania w *Dotę* i *World of Warcraft*. To bardzo dobrze, bo gry pomagają się zrelaksować. Twórczynie sieci opowiadają, że projekt został przejęty przez państwo i włączony w sieć klubów dla młodzieży. Film *Po niedoborze* opowiada o perspektywach prawdziwie komunistycznej rewolucji, do której miałoby doprowadzić zaprzęgnięcie superkomputerów do planowania gospodarki na wzór ZSRR. Autorka, Bahar Norrizadeh, słusznie zauważa, że o nieskuteczności radzieckich prób informatyzacji gospodarki zadecydował autorytaryzm. Czy w takim razie możemy oczekiwać, że nasz obecny system podoła zniesieniu nierówności? Marne szanse, bo problem nie polega na niedostatku narzędzi i ekspertów chcących rządzić światem, tylko na braku politycznej woli.

Poza doliną

Nie będę ukrywał, że nie budzi mojego gniewu okupacja mojej osoby przez Dolinę Krzemową. Po pierwsze, przyzwyczaiłem się do tego; zainstalowałem odpowiednie narzędzia przeciwko śledzeniu w komputerze i na telefonie. Po drugie, za granicą państwa, w którym żyję, trwa realna wojna i inwigilacja jest problemem osób, które nie mają większych zmartwień.

Z tego powodu zignorowałem „nowy ekstraktywizm", w wyniku którego „zgromadzona treść i pozyskane dane stają się permanentnym zasobem korporacji pozwalającym na tworzenie wielowymiarowych, dynamicznych, złożonych topologii, w których każdy fragment danych staje się przedmiotem, kontekstualnie połączonym z innymi przedmiotami" (cytat z pracy Vladana Jolera). Wystarczy mi stary, dobry ekstraktywizm, w którym państwa i ludzie konkurują o tradycyjne, niewirtualne zasoby, takie jak żywność czy paliwo. Rosyjska inwazja przypomniała – tym, którzy zapomnieli – że kluczowa jest infrastruktura fizyczna: gazociągi i ropociągi, elektrownie, linie energetyczne, mosty i drogi, kanały migracji, dostęp do wody pitnej, logistyka żywności i amunicji.

Territorial Agency (John Palesimo i Ann-Sofi Rönnskog), *Technologie graficzne*, ośmiokanałowa instalacja wideo na materiał wideo grupy Metahaven *Hometown*, 2018, fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

Wideo *Studia nad Nord Streamem* Oleksiya Radynskiego jest poświęcone właśnie temu. Artysta złożył w dwudziestominutowy film materiały promocyjne spółki Nordstream AG. Nie są to typowe filmy reklamowe przedstawiające zadowoloną rodzinę przy kuchence, lecz ukazujące polityków, robotników i żołnierzy w trakcie ciężkiej pracy ustanawiania nowego globalnego ładu. Gest Dmitrija Miedwiediewa, który przyczepia flagę Rosji do rury gazociągu, dobitnie pokazuje ciągłość między procesami ekstrakcji i podboju. Ten sam komunikat, który w pierwszej części wystawy jest abstrakcyjny, pokazany w konwencji mapy, wykresu czy lotu na Marsa, dopiero tutaj nabiera realności i grozy.

Na wystawie znajdziemy eseje wideo na temat konserwatywnych fantazji technokratów z Doliny Krzemowej. Jak się okazuje, problemem jest dostęp do władzy socjopatów wychowanych na literaturze fantasy. Takie myślenie odwraca właściwy ciąg przyczynowo-skutkowy: to nie złoczyńcy przejęli władzę nad światem, ale kapitalizm uprzywilejowuje osoby, które przedkładają konkurencję nad współpracę.

Interesujące byłoby pokazanie, w jaki sposób infrastruktura życia jest zawłaszczana przez korporacje i jak prowadzi to do spadku bezpieczeństwa. Można byłoby opowiedzieć o sprzedaży Telekomunikacji Polskiej, demontażu PKP albo prywatyzacji Stołecznego Przedsiębiorstwa Energetyki Cieplnej. I akurat praca, która podejmuje temat infrastruktury telekomunikacyjnej, budzi wątpliwości. Projekt *Zestaw do prac terenowych nad materialnym internetem* Vanessy Graf śledzi rozłożenie kabli i centrów danych w Warszawie i poza nią. A dokładnie: gdzie leży który kabel i co łączy z czym. Czy może służyć za wskazówkę dla ewentualnych ataków na infrastrukturę komunikacyjną? Nie sądzę, by agenci Kremla szukali wskazówek w poetyckich zinach, niemniej można to uznać za działanie beztroskie w swoim braku obfuskacji i pominięciu kontekstu.

Praca *Strefa ukrytej przemocy* przygotowana przez Border Emergency Collective stanowi cyfrową rekonstrukcję drogi osób, które próbowały przekroczyć polsko-białoruską granicę. Dane te uzupełniają opublikowany niedawno raport Fundacji Ocalenie. Jego autorka, Alicja Palęcka, podobnie jak BEC, opisała losy migrantów. Perspektywa wolontariuszek działających na granicy była z konieczności ograniczona do tego, co „tu i teraz". Spojrzenie satelitarne zapewnia dane ilościowe, wgląd w machinacje straży granicznej, ujawnia przestrzenną skalę kryzysu. Mapa jest w tym przypadku narzędziem czynienia dobra, odnajdywania zagubionych w lesie. Jest to mapa konkretnej przestrzeni i dotyczy konkretnych osób, które w niej przebywały.

W pracy *Uliczne cmentarze* Magda Szpecht opowiada o dokumentacji rosyjskich zbrodni w Mariupolu. Wykorzystując dane geolokalizacji zawarte w zdjęciach, artystka – wraz z innymi dziennikarzami i dziennikarkami otwartego dostępu – buduje bazę miejsc, gdzie chowano w mieście cywili. Efekty tej pracy będą mogły służyć jako dowód w procesach o zbrodnie, których ślady Rosjanie aktywnie zacierają. Prace BEC i Szpecht pokazują, że techniki inwigilacji i śledzenia mogą być używane do walki z autorytarną władzą. Innymi słowy, technika jako taka jest neutralna, a o jej etycznej wartości decyduje zastosowanie.

O fizycznych konsekwencjach technologii i zachłannej konsumpcji traktują prace poświęcone chińskiemu zapleczu przemysłowemu. *Paradoks czystych pomieszczeń* (Felix Lenz, Angela Neubauer i Eszter Zwickl) opowiada o Jin, pracownicy Samsunga, która umiera na raka w wyniku pracy w niebezpiecznych warunkach. Jej podobizna wykonana z plastiku stopionych smartfonów blaknie i degeneruje się tak jak życie ich wytwórczyni.

Na Zachód–190621 Paula Kollinga dokumentuje natomiast – w postaci 320-metrowej taśmy zdjęć – przebieg ogromnego przedsięwzięcia infrastrukturalnego, czyli linii kolejowej między Zhengzhou (centrum produkcji iPhone'ów) a Hamburgiem (jednym z centrów konsumpcji iPhone'ów). Tory przebiegają między innymi przed prowincję Sinciang, gdzie chińskie władze pacyfikują niepokoje ujgurskiej mniejszości pracą przymusową w obozach koncentracyjnych. Niektóre z tych więzień mijane są przez pociągi towarowe i widoczne na zdjęciach satelitarnych.

Wernisaż wystawy Biennale Warszawa 2022, fot. Monika Stolarska, dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

Špela Petrič, *Wegetariat: praca zero*, 2019, instalacja
fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

Wymienione przeze mnie wyżej prace, które traktują o boleśnie materialnej dewastacji ludzkich żyć, jaką przynosi współczesna technologia, są mądre i poruszające. Ta część wystawy nie sili się na ironię czy epatowanie grafiką 3D. Tematy i realizacje są aktualne i zrozumiałe. Pokazują uwikłania przemysłu wysokich technologii, ale też jego emancypacyjny potencjał. Opuszczenie Doliny Krzemowej jest świetną decyzją.

Obfuskacja II

Choć większość prac na wystawie jest cyfrowa, to żadna z nich nie jest interaktywna. Możliwość wprowadzania do systemu własnych danych przez użytkowników, która wyniosła przecież na szczyt cyfrowych despotów sieci 2.0, jest na terenie Biennale niedostępna. W niedawnej historii buntowniczej informatyki nie brakuje przykładów na to, jak nawet cyfrowi przechodnie mogą włączać się w ataki DDoS, dbać o jakość wspólnej komunikacji, a nawet pomagać artylerii trafiać w cel. Traktują o tym wspomniane wyżej prace dotyczące Białorusi i Ukrainy. Zaskakująca jest jednak jednokierunkowość przekazu w ramach tak technologicznie i antyautorytarnie zorientowanej wystawy.

Wspominałem o kinowych fotelach dla odwiedzających. Oczywiście, nie ma ich – są twarde, galeryjne ławki. Na wystawie pokazywanych jest kilkanaście różnych materiałów wideo, z czego przed niemal jedną trzecią nie ma żadnego krzesła. Półgodzinny film *SHIRE II* na temat, powiedzmy, wielowymiarowości i różnorodności granic, wyświetlany jest w drewnianym domku dla dzieci: aby go obejrzeć, trzeba do tej konstrukcji wejść. Inny materiał ogląda się, siedząc na podłodze. Zakładam, że to nie ograniczenia budżetowe kazały wybierać między wielkimi ekranami a taboretem z umieszczoną na nim poduszką. Co w takim razie zdecydowało o tym, że na Biennale nie ma gdzie usiąść?

Fizyczna nieprzystępność Biennale jest dla mnie kolejnym przejawem obfuskacji, skrywania treści przez zespół kuratorski. Praca intelektualna – a odbiór prezentowanych prac wymaga sporego wysiłku – jest pracą fizyczną. Mózgi są umieszczone w nieefektywnych ciałach, których problematyczność trzeba brać pod uwagę. Odniosłem wrażenie, że dostęp do wystawy jest celowo utrudniany, że jest ona celowo pomyślana jako tajna baza.

Bez przesady, oczywiście. Wystawa jest dostępna dla osób z niepełnosprawnościami ruchowymi: jest winda, są ruchome schody. Jednak wrażenia po wejściu nie są już tak przyjemne. Opisy prac, wydrukowane niskim stopniem pisma na refleksyjnych tabliczkach, umieszczone są w ciemności.

Grow Your Own Cloud (Cyrus Clarke i Monika Seyfried), *Ogród danych*, 2020
instalacja, fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

Niestety, kiedy patrzysz w Internet, Internet patrzy w ciebie. Zgodnie z tą regułą Biennale przejęło od swoich rzekomych przeciwników podejście do świata. Zmiana zwrotu wektora – od „ekstrakcji" do „oporu", od „inwigiliacji" do „ukrycia" – to nie zmiana kierunku. Odpowiedzią na pożądanie podporządkowania świata technice jest tu wiara, że to technika pomoże go uwolnić.

Akademicki język angielski programu publicznego stanowi blokadę dostępu dla wszystkich poza akademickimi specjalistami i specjalistkami. Może *Seeing Stones*... jest wystawą branżową *hi-tech and friends*?

Co ciekawe, nawet strona festiwalu została zrealizowana w duchu obfuskacji. Poruszanie się między stroną Biennale jako takiego, edycją tegoroczną, a jej programem publicznym to błądzenie. W niektórych miejscach kalendarz wyświetla się jako tradycyjna tabela, w innych wydarzenia są prezentowane jako chronologiczna lista, w jeszcze innych jest odwrotnie. Obrazy nie pojawiają się, jak to zwykle bywa, po wczytaniu strony, lecz dopiero po kliknięciu w nie, a niektóre nie pokazują się nawet wówczas. Jedne elementy multimedialne nieustannie poruszają się w poprzek strony, a inne możemy obsługiwać strzałką. Za tekstem pojawia się i znika falująca kratka. Po najechaniu na część linków obok kursora pojawia się logo wystawy, ale dzieje się tak tylko w niektórych przypadkach. Dlaczego materiały wideo nie zostały udostępnione *online*? Pytań jest wiele, a ja nie znam na nie odpowiedzi.

Świadomość zagrożeń związanych z inwigilacją jest w Polsce niska, choć być może podnoszą ją kolejne afery podsłuchowe. Tym bardziej zasadne byłyby działania nastawione na szeroką publiczność, udostępnienie prostych i możliwie skutecznych narzędzi do wzmacniania prywatności, takich jak instalacja Linuksa, blokowanie reklam i trackerów, wybór odpowiedniego oprogramowania. Lokalizacja Biennale w centrum miasta mogłaby zostać wykorzystana jako dogodna okazja do upowszechniania przydatnej wiedzy. Ale może byłoby to zbyt oczywiste?

Widok wystawy Biennale Warszawa 2022
fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

W pracy *Uliczne cmentarze* Magda Szpecht opowiada o dokumentacji rosyjskich zbrodni w Mariupolu. Wykorzystując dane geolokalizacji zawarte w zdjęciach, artystka buduje bazę miejsc, gdzie chowano w mieście cywili. Efekty tej pracy będą mogły służyć jako dowód w procesach o zbrodnie, których ślady Rosjanie aktywnie zacierają.

Wszystko to składa się na niską „gościnność" Biennale. Wydarzenie stawia wysokie wymagania – by na nie dotrzeć i z niego skorzystać, trzeba się wysilić, nie da się go doświadczyć w trybie beztroskiej wizyty w galerii. Być może ta krytyczna ocena jest niesprawiedliwa: jeśli zespół świadomie zastosował obfuskację swoich działań, to jest ona skuteczna. W 2020 roku posłowie Solidarnej Polski oskarżali Biennale o szkolenie lewicowych terrorystów. Rozpięte w tym roku tarcze intelektualne na pewno uniemożliwią dostęp polityków prawicy do programu. A wraz z nimi zapewne publiczności zainteresowanej technologią, ale nieposiadającej odpowiedniego aparatu intelektualnego. Nie wiem, czy taki był plan.

Obfuskacja stawia Biennale w opozycji do drugiego warszawskiego cyklicznego wydarzenia, czyli Warszawy w Budowie. Ideą przewodnią tych festiwali jest zwiększanie dostępności, rozjaśnianie, upraszczanie, rozkodowywanie. Ostatnia edycja, poświęcona oświacie, była wręcz hiperdydaktyczna, dostosowana do obecności dzieci i zawierająca przeznaczone dla nich treści. W poprzednich edycjach Warszawa w Budowie podejmowała temat imigracji, mieszkalnictwa, jakości życia w mieście. Jestem materialną osobą i tematy materialne budzą moje emocje, mam też poczucie, że jestem zapraszany do rozmowy o nich przez osoby odpowiedzialne za WwB. W przypadku Biennale nie poczułem tego. Nie chodzi o dostosowywanie poziomu wystawy do umysłowości kilkulatków, ale przecież nawet w rosłym akademickim byku znajduje się wewnętrzne dziecko, które chce się czasem pobawić.

Reakcje

Dyrektor Biennale, Paweł Wodziński, pisze w tekście wprowadzającym, że wystawa to zestaw broni do walki z cyfrowym Lewiatanem. Niestety, do zestawu nie dołączono instrukcji obsługi. Pozostajemy z dziwnym wyobrażeniem wojny, w której biorą udział nie masy, lecz świetnie wyszkoleni specjaliści. Opór stawiać mają specjaliści do spraw przechowywania danych w ziemniaku przy użyciu własnościowego oprogramowania i drogiego sprzętu, a nie zmobilizowane masy ludzi używających prostych w obsłudze narzędzi do osiągania klarownych celów politycznych, takich jak wolność od opresji. Format Biennale potwierdza zasadniczo filozofię, której chciałoby się przeciwstawiać, czyli utopię panowania technokratycznych elit.

Tę fantazję demontuje się na wiele sposobów i z różnych perspektyw. Poczynając od tego, że inwazja na Ukrainę pokazała, że nie można liczyć na rozwiązywanie konfliktów metodą technicznych, „chirurgicznych" cięć. Nigdy tak nie było, ale przekonanie, że to najnowsza technologia i wyszkolenie wygrywają wojny, było do niedawna bardzo mocne. Wciąż liczą się ludzie – i to jak najwięcej ludzi.

Nie sądzę, by ten technokonserwatyzm był zamierzony, jest to raczej nieodłączny element samej instytucji, jaką jest sztuka współczesna i jej hermetyczny sposób wypowiadania się. Czy takim elitarnym, a na pewno nie-egalitarnym sposobem komunikacji można w ogóle odpowiedzieć na problemy współczesności, które nie będą jednostkowe i eskapistyczne? Wyrafinowanie wyników badań przedstawionych na wystawie każe zadać pytanie, do kogo adresowane są badania artystyczne jako takie. Czemu mają służyć?

Czy badania artystyczne mają stanowić brakujące ogniwo między zdehumanizowanym aparatem nauk a codzienną wrażliwością? Czy też są tylko zaprzęgnięciem naukowych metodologii do bryczki artystycznego ego? To, jak odpowiemy sobie na to pytanie, zdeterminuje efekty pracy: będą one skierowane albo ku publiczności, albo ku twórcy czy twórczyni.

Tryb pracy artystów i artystek skłania ku indywidualizmowi i estetyzacji własnego życia, polityce stylu życia. Znamy te sposoby z mediów głównego nurtu, gdzie proponuje się mało skuteczne, jednostkowe działania w odpowiedzi na systemowe kryzysy. Inna romantyczna strategia to poszukiwanie rozwiązań wśród zaginionych plemion albo innych wymarłych społeczności (na przykład cybernetyków w ZSRR). Obie te strategie są eskapistyczne i ujawniają ograniczenia polityczno-artystycznej wyobraźni.

Jeśli już wiemy, że tak po prostu jest, nie możemy zarzucać artystom i artystkom, że ich propozycje są nieadekwatne. To jasne, bo nie mogą być inne. W tym indywidualistycznym krajobrazie wyróżniają się prace, które pokazują możliwości cyfrowego tłumu (*Uliczne cmentarze* Magdy Szpecht), albo używają technologii do wspierania represjonowanych (*Strefa ukrytej przemocy* Border Emergency Collective). Pracę Szpecht doceniam tym bardziej za wskazanie konkretnych narzędzi (tak prostych jak wtyczki do przeglądarki), które pozwalają innym włączyć się w proces dokumentowania zbrodni.

Instytucja Biennale nie pozwoliła, na szczęście, złapać się całkiem w pułapkę Doliny Krzemowej. Do przygotowywanego od dwóch lat programu włączono prace podejmujące problematykę kryzysu humanitarnego na granicy oraz zbrodni rosyjskich w Ukrainie. Również w programie publicznym pojawiła się seria wydarzeń na temat konfliktu. Dotychczasowa siedziba Biennale przy Placu Konstytucji funkcjonuje jako hostel dla uchodźców wojennych niebędących etnicznie Ukraińcami i Ukrainkami. Te działania stanowią obronę działalności Biennale przed zarzutem odklejenia od spraw tego świata (który sam wobec niego sformułowałem). Szkoda, że strategia obfuskacji uniemożliwiła szersze upowszechnienie efektów pracy zespołu, zwłaszcza świetnego wyboru prac poświęconych konsekwencjom nierówności w dostępie do techniki i technologii. Jeśli sprzeciwiamy się nieprzejrzystości działań korporacji, władzy niezrozumiałych algorytmów, które chcą decydować o wynikach wyborów, winniśmy też przyłożyć się do uczynienia naszych działań jasnymi i dostępnymi.

–

Z Oleksiyem Radynskim rozmawia Karolina Plinta
Fotografie: Max Savchenko

Przeciwko wszystkim imperiom

Rozmawiamy w trzecim miesiącu eskalacji rosyjskich działań wojennych. Jak teraz wygląda sytuacja w Ukrainie?

Rosjanie przegrali bitwę o Kijów i miasto wraca do normalności, jeśli można tak powiedzieć. Wielu ludzi, którzy wyjechali, teraz przyjeżdża do niego z powrotem. Kijów przeżywa w tej chwili bardzo interesujący moment w swojej historii i jest bardzo piękny. Prawie nie ma samochodów, jeszcze do niedawna prawie nie było ludzi. Cieszę się, że tam jestem, tym bardziej że w swoich projektach filmowych dużo pracuję z tym miastem, jego przestrzenią i historią. Udana obrona Kijowa była punktem zwrotnym w tej wojnie, zmieniła plany i kalkulacje Rosjan. Już nie chodzi o totalne przejęcie władzy i organizację kukiełkowego reżimu, ale działania lokalne, przynajmniej teraz.

Gdzie byłeś podczas ataku? W Kijowie?

Nie cały czas. Na samym początku zebraliśmy się w większej grupie w budynku, gdzie mieszkają moi rodzice, pod Kijowem. Tam spędziliśmy dwa tygodnie, przyglądając się sytuacji. W pewnym momencie wyjechałem z rodziną do zachodniej Ukrainy, pomagałem rodzicom przemieścić się na te tereny. Po jakimś czasie razem z Lyubą, moją partnerką, wyrobiliśmy sobie akredytacje prasowe, żeby móc robić zdjęcia, i wróciliśmy do Kijowa.

Oleksiy Radynski, *Kyiv Film Stills*, 202

Co fotografowałeś po powrocie do miasta?

Na początku zajmowałem się dość prymitywnym robieniem zdjęć na pamiątkę. Interesował mnie wygląd i działanie miasta. Znalazłem stary aparat fotograficzny, taki z czarno-białą taśmą, i zacząłem robić nim zdjęcia. To był powrót do taśmy po bardzo wielu latach. Miałem jednak poczucie, że to dobre medium na tę chwilę – jego przestarzałość jest adekwatna do charakteru obecnej wojny. Inwazja rosyjska jest jak cofnięcie się w czasie, do XX lub nawet XIX wieku. Rosja chce wszystko i wszystkich cofnąć w czasie. Ta wojna jest bardzo staroświecka, choć początkowo wszystko wskazywało, że będziemy świadkami zaawansowanej technologicznie cyberwojny. Jak wróciliśmy, Kijów był pełny przeróżnych barykad, *checkpointów*, elementów nieprzystających do współczesnego miasta, wyglądających jak przedmioty z głębokiej przeszłości.

Widziałam zdjęcia pokazujące zasieki przeciwczołgowe leżące na ulicach Kijowa, ponoć wyciągnięte z muzeum.

Inwazja rosyjska jest jak cofnięcie się w czasie, do XX lub nawet XIX wieku. Ta wojna jest bardzo staroświecka, mam wrażenie, że jesteśmy w epoce rekonstrukcji historycznej, narzuconej przez Rosję. To są po prostu rekonstruktorzy.

Tego rodzaju interesujące historie dzieją się w Ukrainie już od ośmiu lat, czyli od początku wojny. Używa się różnych wojskowych artefaktów, których miejscem były dotąd skanseny i muzea. W Donbasie próbowano uruchomić czołgi stojące na ulicach jako monumenty, wsadzano w nie silniki. W Doniecku zarekwirowano część artefaktów z muzeum II wojny światowej. Mam wrażenie, że jesteśmy w epoce rekonstrukcji historycznej, narzuconej przez Rosję. To są po prostu rekonstruktorzy.

Jak środowisko artystyczne funkcjonuje w takim kontekście? Jest teraz w Ukrainie jakieś życie kulturalne?

Życie artystyczne jest, ale kulturalnego raczej nie ma. Instytucje nie funkcjonują, przynajmniej nie tak jak zazwyczaj. Działają za to artyści, niektórzy bardzo aktywnie. Wiele organizacji i środowisk bardzo sprawnie zareagowało na nową sytuację, podobnie zresztą jak całe społeczeństwo, które w ciągu jednego dnia weszło w tryb stanu wyjątkowego. Artyści zresztą już wcześniej byli politycznie zaangażowani, podnosili kwestie antywojenne, antyimperialne czy antyfaszystowskie. Na swój sposób robią więc to, co zawsze, tylko aktualność ich działań wzrosła. Pojawia się dużo sztuki antywojennej, czasem wybitnej.

Gdzie się pojawia?

W internecie. Może warto wyjaśnić, czym jest sztuka antywojenna w czasie aktywnej wojny z kolonialnym agresorem. Nie jest to sztuka po prostu nawołująca do pokoju – jest to sztuka nawołująca do zaprzestania agresywnej wojny. Prawdziwą stawką w tej wojnie jest nie tylko przetrwanie Ukrainy, ale także obalenie faszystowskiego reżimu w Rosji, który tę wojnę rozpoczął.

Na początku wojny, w marcu, na portalu e-flux opublikowałeś tekst *My Case Against the Russian Federation*. Opisujesz w nim fenomen rosyjskiego kolonializmu. Wydawałoby się, że nie jest to temat nowy, w praktyce jednak wiele kwestii z nim związanych jest nieprzepracowanych i niewidocznych, szczególnie dla osób z szeroko rozumianego Zachodu. Jak to wygląda z perspektywy ukraińskiej?

Dopiero teraz przychodzi refleksja, że istnieje kolonialna relacja między Ukrainą i Rosją, ale także Rosją i Rosją. Między Moskwą czy też Rosją jako Federacją Rosyjską, która w zasadzie jest pseudofederacją, a resztą Rosji. *De facto* jest to militarny kraj, mający bardzo kolonialną relację z wieloma własnym regionami. To jednak ślepa plamka dyskursu postkolonialnego.

Chciałem zwrócić na to uwagę, tym bardziej że tak zwany pierwszy świat jest bardzo zaawansowany w rozliczaniu się ze swojego kolonializmu, ale bardzo mało ludzi poza Ukrainą dostrzega fakt, że jednym z największych imperiów, które nawet nie zaczęło się rozliczać z własną kolonialną historią i teraźniejszością, jest Rosja. Co gorsze, niektóre środowiska polityczne uważają, że Rosja jest przeciwieństwem kolonializmu zachodniego i że jest coś antyimperialnego w tym reżimie. Są to oczywiście bzdury. Chciałem uświadomić ludziom, że imperializm rosyjski jest odmianą imperializmu zachodniego. Teraz Rosja stara się przedstawić jako maksymalnie antyzachodnie, euroazjatyckie mocarstwo, które niby sprzeciwia się Zachodowi. Tymczasem współczesna Rosja jest krajem, który powstał w rezultacie działań kolonizatorskich białych Słowian, podbijających kolejne ziemie zamieszkane między innymi przez rdzenne narody ugrofińskie. Jest to równoległy proces względem kolonizacji przeprowadzanej przez państwa Europy Zachodniej.

Ukraińska racja stanu nie jest dla wielu oczywista. W dyskusjach o ukraińskiej tożsamości często podkreśla się jej niejednoznaczną specyfikę, objawiającą się na przykład dwujęzycznością.

Ukraińskie społeczeństwo ma charakter posttożsamościowy. Tożsamość ukraińska nie jest tożsamością etniczną, etniczne pochodzenie nie miało tu znaczenia, więc nie jest

istotne, czy jesteś Ukraińcem, czy Rosjaninem, i nie od pochodzenia etnicznego zależy, w jakim języku mówisz. Można też powiedzieć, że Ukraina jest tworem schizofrenicznym, ale odczytuję to jako coś pozytywnego. Największym mitem i błędnym przekonaniem Kremla było to, że rosyjskojęzyczni mieszkańcy Ukrainy wspierają Rosję. To nigdy nie było takie proste. Dla mnie bardzo istotna była moja dwujęzyczność – większość życia spędziłem w środowisku dwujęzycznym. Urodziłem się w rosyjskojęzycznej, żydowskiej rodzinie w Kijowie. Moja matka jest z Moskwy. I to właśnie czyni ze mnie Ukraińca. Ukraina to pomieszanie wszystkiego ze wszystkim.

Jakbyś opisał swoje doświadczenie dorastania w Ukrainie?

Miałem siedem lat, kiedy upadł Związek Radziecki, więc mam też trochę wspomnień z tamtego czasu. Z mojej perspektywy to było doświadczenie medialne. Związek Radziecki upadł bez żadnej rewolucji, więc na swój sposób była to sytuacja nie do pojęcia. ZSRR nie został obalony przez społeczeństwo, tylko elity, które zrobiły to w swoim interesie. Jednak fakt, że odbyło się to we względnie pokojowy sposób, jest jedną z przyczyn tego, że w Ukrainie trwa teraz wojna. Można powiedzieć, że obecna wojna to konflikt, który musiał się wydarzyć, tylko został przełożony w czasie. Wspomniałem o rozpadzie ZSRR jako doświadczeniu medialnym, ponieważ równolegle z tym procesem dokonywała się rewolucja informacyjna i technologiczna. Pojawiła się zupełnie nowa telewizja z zupełnie innym programem, która na początku była względnie wolna. Oczywiście szybko się to zmieniło. Z mojej perspektywy istotny był fakt, że w tamtym czasie niesamowicie zwiększył się dostęp do różnych produkcji filmowych. Dzieciństwo w latach 90. spędziłem, oglądając w telewizji pirackie filmy. W Związku Radzieckim były trzy kanały telewizyjne, po czym pojawiły się dziesiątki nowych stacji, bardzo dziwnych, większość była półlegalna i pokazywano w nich filmy, które wcześniej były niedostępne. Jestem przekonany, że nie kupowano do nich praw. Co ciekawe, dzięki temu mogłem zapoznać się z klasyką filmową i obejrzeć sporo ambitnego kina. Można było odpalić telewizor i obejrzeć film Buñuela czy Antonioniego. Stacje po prostu musiały czymś zapełnić program, a że nie miały swoich produkcji, piratowały wszystko jak leci. Dzięki temu doświadczeniu zacząłem interesować się filmem.

Co na to twoje najbliższe otoczenie, rodzina?

Jestem z rodziny filmowców. Wujek mojego ojca był reżyserem i operatorem, ojciec też. Wychowałem się na terenie wytwórni filmów dokumentalnych, gdzie pracowała moja rodzina. Mieszkaliśmy tam. Jednak w 1991 roku wytwórnia przestała działać, więc bardziej świadomą część dzieciństwa spędziłem na jej ruinach, bawiąc się z innymi dzieci starymi taśmami.

Jakie filmy robili członkowie twojej rodziny?

Mój dziadek był operatorem wojennym podczas II wojny światowej, pracował z Dowżenką. Spędził całą wojnę, kręcąc reportaże, później robił dokumenty propagandowe. Był komunistą, do końca przekonanym o słuszności doktryny, ale podczas pierestrojki zrobił kilka bardzo dobrych filmów, krytycznych wobec upadającego systemu. Mój ojciec z kolei pracował głównie jako operator, zrobił kilka filmów, ale później upadło studio, w którym pracował. Przez 20 lat w Ukrainie prawie nie robiono filmów. Może jeden, dwa rocznie, ale bardzo często były to słabe produkcje – zniknęła w końcu baza technologiczna, nie było mecenatu państwowego, kin właściwie też nie, na dodatek był to moment, w którym nastąpiło przejście z taśmy na produkcje cyfrowe. To był smutny czas dla filmu ukraińskiego – ciekawe zjawiska były wówczas wyjątkiem. Przykładem może być tu filmowa twórczość Kiry Muratowej, działającej w latach 90. i dwutysięcznych w Odessie. Muratowa robiła awangardowe, radykalne feministyczne kino. To było dla mnie chyba jedyne interesujące zjawisko w kinie ukraińskim, rodzaj odkrycia, że ambitne kino ukraińskie w ogóle jeszcze istnieje.

Studiowałeś na Akademii Kijowsko-Mohylańskiej. Jaki kierunek?

Poszedłem na akademię, bo nie było opcji, żeby studiować w szkole filmowej. Szkoła filmowa w Kijowie była i jest bardzo zła. Dlatego wybrałem kulturoznawstwo na Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, wówczas to było najlepsze miejsce do studiowania w Ukrainie: odważne i ambitne, wzorujące się na zachodnich modelach edukacji, tzw. *liberal arts education*. W tym wypadku oznaczało to, że mieliśmy kilku bardzo ciekawych profesorów, którzy formalnie nie byli profesorami i mieli status dysydentów akademickich, zbyt progresywnych, by zrobić karierę w postradzieckim systemie edukacyjnym. Przykładem może być Aleksander Iwaszyn czy Vasyl Czerepanin. Niektórzy z nich zajmowali się teorią mediów i teorią filmu, zacząłem więc zajmować się filmem od strony teoretycznej. W akademii działał też studencki klub filmowy, będący – znowuż – całkowicie pirackim przedsięwzięciem. Filmy odtwarzano z kaset VHS pochodzących z pirackich źródeł. Klub prowadziła bardzo ciekawa osoba, Olga Brychowecka, która obecnie jest teoretyczką mediów. W niektórych środowiskach klub uchodził za kultowe miejsce, można tam było pięć dni w tygodniu oglądać filmy, a pamiętaj, że w mieście prawie nie działały kina. Spędziłem tam bardzo dużo czasu, sam zacząłem organizować przeglądy i koncerty. Wokół klubu rozwinęło się środowisko, które później sformalizowaliśmy jako Centrum Badań nad Kulturą Wizualną. Nazwa brzmiała naukowo, ponieważ założyliśmy je jako jednostkę funkcjonującą przy akademii, ale na dobrą sprawę działaliśmy punkowo. Tkwiliśmy wtedy w naiwnym przekonaniu, że na akademii da się coś zrobić.

Mówiłeś, że Akademia Mohylańsko-Kijowska była najlepsza w kraju.

Na początku moich studiów była bardzo spoko, ale pod koniec zaczęły się procesy, które moim zdaniem doprowadziły uczelnię do upadku. Zmiany wynikały zarówno z konserwatywno-nacjonalistycznego nastawienia starszego pokolenia akademickich biurokratów, jak i wdrożenia systemu bolońskiego. Ukraina w pewnym momencie do niego dołączyła – system ten okazał się szkodliwy dla wolności akademickiej. Kolejnym ważnym składnikiem życia na uczelni był fakt istnienia przy akademii od lat 90. Centrum Sztuki Współczesnej, założonego przez Fundację Sorosa. W tej instytucji podczas Pomarańczowej Rewolucji utworzyła się grupa R.E.P., którą obserwowałem – byłem blisko niej. Wystawy w CSW były lepsze i gorsze, ale dużo zawdzięczamy tej instytucji. W pewnym momencie to była jedna galeria w Kijowie pokazująca sztukę współczesną. Można w niej było obejrzeć sztukę odwołującą się do tradycji obcej myśleniu postradzieckiemu, na przykład wystawę Warhola, choć był w tej strategii oczywiście element kolonializmu. Działalność CSW często spotykała się z dużym niezrozumieniem, mimo że w latach 90., kiedy dyrektorką była Marta Kuźma, odbywało się tam ponoć dużo świetnych projektów. Dzięki galerii na akademii można było poznać wielu zarówno młodych, jak i bardziej rozwiniętych artystów, na przykład Borysa Michajłowa, o którym pisałem pracę dyplomową. Niestety kiedy ja pojawiłem się na akademii, CSW miało najlepsze lata za sobą. Z mojej perspektywy więc ciekawsze było to, co działo się w klubie filmowym. W pewnym momencie Centrum weszło w fazę kryzysu totalnego, ze względu na fakt, że akademia robiła się coraz bardziej konserwatywna i chciała się pozbyć CSW, a Soros wycofał finansowanie. Żeby zintegrować się bardziej z akademią, zarząd centrum, prowadzonego wówczas przez Jerzego Onucha, wpadł na pomysł, żeby zmienić nazwę i charakter tej instytucji. Miała ona funkcjonować jako Centrum Dialogu Międzykulturowego. Ogłosili to na zebraniu, w którym uczestniczyli także członkowie klubu filmowego, w tym ja. Byliśmy zadziwieni ich pomysłem. Wyszło na to, że sztuka nie jest tak istotna dla zarządu, który gotowy był zmienić jedną fasadę na inną, byleby tylko działać. Nie wsparliśmy tego pomysłu i daliśmy znać, że z naszego punktu widzenia potrzebne jest

Dzieciństwo w latach 90. spędziłem, oglądając w telewizji pirackie filmy. W Związku Radzieckim były trzy kanały telewizyjne, po czym pojawiły się dziesiątki nowych stacji, bardzo dziwnych, z których większość była półlegalna. Te stacje piratowały wszystko jak leci, w tym klasykę filmową i sporo ambitnego kina.

Oleksiy Radynski, *Kyiv Film Stills*, 2022

Ważnym punktem zwrotnym było dla mnie dokumentowanie Majdanu. Tworzyliśmy tam coś pomiędzy szybkim filmem dokumentacyjnym a reportażem. Nasza strategia polegała na tym, by tworzyć kontrnarrację do tego, co pokazywano w mediach głównego nurtu.

Oleksiy Radynski, *Kyiv Film Stills*, 2022

miejsce wspierające sztukę krytyczną. Już wtedy myśleliśmy o formalizacji naszego centrum kultury wizualnej. Samo CSW na szczęście nie przeszło zamierzonej transformacji, więc przez pierwsze kilka lat funkcjonowaliśmy obok niego, mając nadzieję – naiwną – że uda nam się zrobić coś razem. W końcu uczelnia wyrzuciła zarówno Centrum Sztuki Współczesnej, jak i nas. Niestety na akademii wygrała hardkorowa konserwatywna opcja.

Czym zajmowaliście się jako Centrum Badań nad Kulturą Wizualną?

Interesowały nas działania na styku sztuki, wiedzy krytycznej i oddolnej polityki. Skupialiśmy ludzi ze środowisk studenckich, lewicowych, liberalnych czy feministycznych. Prowadziliśmy program publiczny, oparty na debatach, następnie także wystawienniczy i wydawniczy. Dla przykładu, pierwszą i dosyć ważną rzeczą, jaką zrobiliśmy, było seminarium na temat urbanistyki postradzieckiej i życia w mieście. Symultanicznie rosły w siłę ruchy miejskie w Kijowie, szczególnie w naszej dzielnicy, czyli na Podolu, które reagowały na rosnąca komercjalizację i gentryfikację przestrzeni miejskiej. Nasze seminarium stało się początkiem długofalowego działania, które dla mnie, jako że w ostatnich latach pracuję dużo z tematyką miejską, trwa do tej pory.

Kim byli ludzie tworzący Centrum? To była grupa artystów?

To byli naukowcy, studenci, a także artyści oraz aktywiści. Założyliśmy sobie, że nie będziemy zajmować się jedynie sztuką, nauką czy aktywizmem. Naszym celem było działanie na pograniczach tych obszarów. Na początku bardzo ważną rolę w Centrum pełnił amerykański artysta postkonceptualny Sean Snyder, który później jednak zaczął się dystansować. Podjęliśmy szerszą współpracę z artystami po tym, jak Centrum Sztuki Współczesnej zostało wyrzucone z akademii i odpowiedzialność za sztukę współczesną w tym miejscu niejako spadła na nas. Wtedy zabraliśmy się na serio za robienie wystaw, a z czasem dołączało do nas coraz więcej kuratorek i kuratorów, czy też może osób, które próbowały uczyć się tego fachu, bo wówczas zawód kuratora praktycznie nie istniał.

Co to były za wystawy?

Przede wszystkim kolektywów, choćby wspomnianej grupy R.E.P. czy grup bardziej zorientowanych na architekturę, jak Grupa Przedmiotów. To byli architekci, którzy wylądowali w sztuce, bo branża architektoniczna w Kijowie nie dawała im zbyt wiele przestrzeni. Jeśli nie budowałeś centrów handlowych lub osiedli, to nie miałeś pracy w architekturze. Jako że bardzo prężnie rozwijała się sztuka feministyczna, kilka wystaw było związanych z tym zagadnieniem.

Interdyscyplinarność zdaje się odzwierciedlać także w twojej praktyce. Jesteś artystą, aktywistą i dziennikarzem, a przede wszystkim – filmowcem. Jednak zanim rozkręciłeś swoją działalność filmową,

zostałeś redaktorem ukraińskiego wydania „Krytyki Politycznej". Jak doszło do tej współpracy?

Zaczęło się od tego, że na samym początku działań naszego Centrum wpadłem do księgarni w Warszawie i zobaczyłem kilka pierwszych książek wydanych przez Krytykę Polityczną, o której nie miałem wówczas pojęcia. To był jakiś Žižek, Rancière oraz książka rozmów Artura Żmijewskiego. Myśleliśmy wówczas o swoich wydawnictwach i byłem bardzo zdziwiony, że ktoś w Warszawie wydaje akurat te same książki, które my chcielibyśmy wydawać. Poszedłem do KP na Chmielną i kupiłem kilka numerów pisma, które szczegółowo przeczytaliśmy w Kijowe. Niedługo potem zrobiliśmy w naszym Centrum seminarium na temat antysemityzmu, gdzie pokazaliśmy *Mary Koszmary* Yael Bartany, zaprosiliśmy też głównego bohatera tego filmu, Sławka Sierakowskiego. Sławek zapytał, w jaki sposób można wesprzeć nasze działania, na co odpowiedzieliśmy, że chcemy wydawać lewicowe pismo, ale szansa na zdobycie dofinansowania jest zerowa. Dogadaliśmy się, że będziemy wydawać nasze pismo pod szyldem Krytyki Politycznej, ale autonomicznie i po ukraińsku, więc nikt w KP nie mógłby kontrolować, co piszemy, nawet gdyby chciał. Od tamtej pory zrobiliśmy razem z KP wiele różnych rzeczy. Ja sam pracowałem także jako felietonista w „Dzienniku Opinii".

i projekcje filmów. Z czasem zacząłem współpracować z operatorami. To był dla mnie ważny punkt zwrotny. Tworzyliśmy coś pomiędzy szybkim filmem dokumentacyjnym a reportażem. Nasza strategia polegała na tym, by tworzyć kontrnarrację do tego, co pokazywano w mediach głównego nurtu.

Czy filmy z Majdanu to twoje pierwsze dzieła filmowe?

Pierwszy był film *Przypadek w muzeum*, który powstał jeszcze przed Majdanem.

Ten film przedstawia zastanawiającą sytuację – do muzeum wkracza duchowny, co stawia na nogi cały personel instytucji. Jakie były okoliczności powstania tej pracy?

Był to w zasadzie film-przypadek. Przypadek swoją drogą pełni też bardzo ważną rolę w filmie dokumentalnym. Film pochodzi z państwowego muzeum sztuki w Charkowie. To bardzo konserwatywna instytucja, jak każde muzeum tego typu w Ukrainie, ale ma bardzo dobrą kolekcję malarstwa XIX wieku. Muzeum w Charkowie było też znane w przeszłości z konfliktów pomiędzy artystami i aparatem politycznym. Szczególnie znana jest afera wokół Borysa Michajłowa. Pierwsza próba zrobienia jego wystawy w muzeum zakończyła

Mieliśmy poczucie, że ruch separatystyczny w Donbasie jest czymś bardzo marginalnym, szczególnie po doświadczeniu Majdanu, który był zrywem masowym. Myślałem, że za tydzień wszystko tam się skończy. Jednak słabość tego ruchu była powodem, dla którego Rosjanie zrezygnowali ze strategii dywersyjnej i zdecydowali się na wojskową inwazję.

W pewnym momencie rozkręciłeś się jako filmowiec. Jak to się stało, że z teorii, której uczyłeś się na studiach, przeszedłeś do praktyki?

Na studiach doktoranckich miałem pisać o montażu w awangardzie filmowej. Na szczęście to porzuciłem, zdałem sobie sprawę, że zajmowanie się montażem nie ma sensu, póki nie zaczniesz tego praktykować. Zająłem się więc działaniami dokumentacyjnymi i aktywizmem medialnym. Dokumentowałem na przykład różne działania artystyczne, powstające w naszym środowisku, i publikowałem to w sieci. To były początki YouTube, kiedy to medium wyglądało niewinnie i dawało naiwne nadzieje, że można potraktować je jako narzędzie demokratyczne. Później zaczął się Majdan, podczas którego nasza wiedza i doświadczenie okazały się bardzo użyteczne, ponieważ dokumentowaliśmy to powstanie. Od początku robiliśmy tam Otwarty Uniwersytet Majdanu, w ramach którego odbywały się wykłady, spotkania

się skandalem – wystawę bardzo szybko zamknięto. Jako Centrum staraliśmy się badać historię sztuki pod kątem jej relacji z polityką. Sami mieliśmy doświadczenia z cenzurą, więc żeby to skontekstualizować, postanowiliśmy zrobić projekt badawczy. Robiliśmy wywiady z dyrektorami muzeów i innymi osobami uwikłanymi w badane przez nas konflikty. W tym z dyrektorką muzeum w Charkowie na temat jej konfliktu z Michajłowem. To ona zakazała pokazywania jego prac. Podczas wywiadu zadzwonił jej telefon, usłyszeliśmy, że ktoś bardzo ważny przyszedł do muzeum i ona musi go oprowadzić. Wtedy pojawił się prawosławny ksiądz, który z niejasnego dla mnie powodu był postrzegany przez dyrektorkę i personel muzeum jako osobisty duchowny Władimira Putnia. W rzeczywistości nie był nim i cała sytuacja była trochę jak z *Rewizora* Gogola. Sprawdziliśmy go później – to dziwny, ekstrawagancki ksiądz z Moskwy, który faktycznie jest uwikłany w politykę i imperializm. To przypadkowe nagranie

Oleksiy Radynski, *Kyiv Film Stills*, 2022

wydało mi się ciekawym komentarzem na temat sztuki, polityki i suwerenności. Ktoś, kto posiada władzę w muzeum, przekazuje tę władzę komuś innemu, kto zaczyna władać poprzez akt oglądania sztuki i jej komentowania. Jest w tym filmie sporo lokalnych smaczków, istotnych w kontekście metod działania kolonializmu rosyjskiego w Ukrainie. Narzędziem kolonializmu może być też sztuka, szczególnie dawna i konserwatywna.

Rosyjski imperializm tropiłeś także w swoich następnych realizacjach filmowych. Mam tu na myśli film *Ludzie, którzy doszli do władzy* z 2015 roku.

Ten film nakręciłem razem z Tomkiem Rafą, udało nam się pokazać w nim początki wojny w Donbasie. Był to chyba mój pierwszy film, który można określić mianem dokumentu interwencyjnego. Wcześniejsze rzeczy były pokazywane w galeriach, a ten film trafił do obiegu festiwalowego. Obecnie staram się balansować pomiędzy kinem gatunkowym i formatami eksperymentalnymi. Najciekawszy jest dla mnie moment, kiedy oba te obszary przenikają się.

Jak to się stało, że pojechałeś z Tomášem Rafą do Donbasu?

Pojechałem tam z Tomkiem i Lyubą po zwycięstwie Majdanu. Coś dziwnego zaczęło się wtedy dziać na Krymie i w Donbasie. Teraz wiemy, co to było, ale wtedy informacje były bardzo niepewne. Postanowiliśmy więc sami to sprawdzić. Pojechaliśmy do Doniecka, gdzie zobaczyliśmy słaby i mały ruch, który próbował imitować Majdan, tylko że był prorosyjski. Mieliśmy poczucie, że jest to coś bardzo marginalnego, szczególnie po doświadczeniu Majdanu, który był zrywem masowym. Udało nam się z tymi ludźmi dogadać, że coś sfilmujemy. Oni byli zadowoleni, że ktokolwiek przyjechał do nich z kamerami, bo zainteresowanie nimi było nikłe. Niewielu ludzi przychodziło na ich wiece, nie mieli żadnego wsparcia. Kiedy wróciłem do Kijowa, czułem się uspokojony, myślałem,

Incydent w muzeum, reż. Oleksiy Radynski, 2013, kadry z filmu

Oleksiy Radynski, *Kyiv Film Stills*, 2022

Od Majdanu zaczyna się w Ukrainie ciekawy i bezprecedensowy rozwój sztuki ruchomego obrazu. Sztuki wideo, filmu eksperymentalnego i tak dalej. Historia pokazuje, że film i wojna mają ze sobą coś wspólnego, rozwijają się równolegle.

że za tydzień wszystko tam się skończy. Jednak słabość tego ruchu była powodem, dla którego Rosjanie zrezygnowali ze strategii dywersyjnej i zdecydowali się na wojskową inwazję.

Film z Donbasu kończy się sceną, w której starsza kobieta krzyczy na dywersantów i żąda od nich wzięcia odpowiedzialności za jakieś wypadki. Możesz to wytłumaczyć?

To było w mieście Słowiańsk, gdzie dywersanci przejęli władzę. Nie wiemy, co tam dokładnie się wydarzyło, ale wiadomo, że już od początku dochodziło do starć z wojskiem ukraińskim. Były ofiary śmiertelne. Monolog tej kobiety najprawdopodobniej dotyczy tej sytuacji, adresowany jest do ludzi, którzy doszli do władzy, i jest wezwaniem do wzięcia przez nich odpowiedzialności. Skoro doszli do władzy, to co teraz? Schowali się. Jest w tym coś niezwykle ironicznego. Antymajdan sprofanował pojęcie demokracji ludowej, pozorował działania oddolne, a opierał się na rosyjskich dywersantach. Ważne dla nas było odczarowanie tego pomysłu na niby-demokrację bezpośrednią, która na dobrą sprawę jest wojskową okupacją.

Pomajdanową rzeczywistość, czy może raczej jej ułamek, przedstawia także film *Landslide*.

Jest to dokument o grupie squattersów i artystycznej bohemie, rezydującej gdzieś w Kijowie, w garażach i dzikim lesie. Dlaczego uznałeś to za istotny temat?

Miało to ścisły związek z działaniem Centrum. Po tym, jak wyrzucono nas z akademii, trwaliśmy w stanie bezdomności instytucjonalnej. Raz mieliśmy siedzibę, a raz nie. Później byliśmy na Majdanie. Po nim przez pewien czas prowadziliśmy przestrzeń w garażowej kooperatywie, całkiem niedaleko akademii. Dzięki temu staliśmy się częścią tego kontrkulturowego zjawiska. Było tam sporo artystów i uznałem, że tworzy się właśnie ciekawa konstelacja różnych praktyk, zarówno indywidualnych, jak i kolektywnych. Bardzo ważną częścią tego miejsca były praktyki związane z graffiti – nieprzypadkowo jedną z centralnych postaci w filmie jest artysta Vova Vorotniow, który zaczynał jako grafficiarz i miał duży wpływ na środowisko grafficiarskie w Kijowie. *Landslide* jest pewnego rodzaju ćwiczeniem z historii sztuki, ale lokalnej i efemerycznej, którą łatwo można przeoczyć. Fascynujące jest także to, że ta kooperatywa znajduje się właściwie w centrum miasta, na ulicy, która w latach 90. przestała istnieć. Był to wynik zaniedbania władz miejskich. Na drodze, którą kiedyś jeździły auta, obecnie jest las. Miasto twierdzi, że tam nic nie ma.

Czyli anarchia. Pod kątem formalnym przypomniało nam to trochę Majdan, z tą różnicą, że Majdan przejął główną ulicę miasta.

Czy Majdan wpłynął jakoś na ukraińską sztukę?

Sądzę, że od Majdanu zaczyna się w Ukrainie ciekawy i bezprecedensowy rozwój sztuki ruchomego obrazu. Sztuki wideo, filmu eksperymentalnego i tak dalej. Historia pokazuje, że film i wojna mają ze sobą coś wspólnego, rozwijają się równolegle. Wiemy z historii filmu, że w krajach, które doświadczyły wojny, powstają także silne ruchy filmowe. Całe kino, jakie znamy, jest produktem II wojny światowej, jeśli wierzyć temu, co napisał Deleuze. I coś podobnego zdarzyło się w Ukrainie po 2014 roku. Byłem wtedy początkującym filmowcem, ale czułem, że nie działam w odosobnieniu. Wiedziałem, że jest wokół mnie grupa osób podobnie jak ja zainteresowanych robieniem filmów, którzy rejestrowali to, co się dzieje na Majdanie, lub podejmowali bardzo interesujące eksperymenty filmowe.

Ostatnio przyjechałeś do Warszawy pokazać swoją najnowszą produkcję, *Nieskończoność według Floriana*, nad którą pracowałeś kilka lat. Jego głównym bohaterem jest Florian Yuriev, zapomniany ukraiński architekt. Jak to się stało, że zainteresowałeś się tą postacią i jej historią?

Miałem to szczęście, że pomimo zakazu opuszczania kraju przez mężczyzn w wieku poborowym udało mi się przyjechać na festiwal Docs Against Gravity. Interesuję się postacią Floriana Yurieva od ponad dziesięciu lat, czyli od czasów, kiedy prowadziliśmy w Centrum działania związane w urbanistyką, Współpracowaliśmy wtedy na przykład z Muzeum Architektury w Wiedniu nad dużą wystawą na temat powojennego modernizmu. Teraz ten temat jest modny, ale dziesięć lat temu w Kijowie stosunek do tego dziedzictwa był raczej negatywny. Kiedy poznałem Yurieva, mieszkał w osamotnieniu, pracując jako lutnik, ponieważ odszedł z architektury kilka dekad temu, po ukończeniu swojego najważniejszego dzieła, czyli „Latającego spodka" w Kijowie. Yuriev był artystą międzydyscyplinarnym, poza architekturą zajmował się sztuką konceptualną, malarstwem, teorią, poezją, tworzył innowacyjne instrumenty muzyczne. Dzięki odkryciu tej postaci sam odnalazłem więź ze sztuką awangardową, czy raczej neoawangardową – więź, która została w Ukrainie utracona. Realia funkcjonowania ukraińskiej sceny artystycznej w latach 60. były dużo bardziej opresyjne niż w Moskwie czy Warszawie, a artystki i artyści, którzy przetrwali tamte czasy, z różnych powodów byli skompromitowani. Z tego względu uważano, że sztuka współczesna w Ukrainie pojawiła się w latach 90. na pustym polu, niezagospodarowanym przez żadną tradycję. To zresztą mógł być powód jej słabości – była produktem wymazania tych historii i postaci, które nie mieściły się w uproszczonej narracji „sowieci kontra dysydenci". Yuriev był w pewnym sensie dysydentem, jeszcze za Stalina spędził kilka lat w łagrach z powodów politycznych, a później przyjaźnił z najbardziej wybitnymi ukraińskimi dysydentami, na przykład z poetą Wasylem Stusem. Jednocześnie udało mu się zrealizować swój awangardowy architektoniczny projekt w centrum Kijowa. Ciekawe, że będąc przez całe życie osobą skrycie antyradziecką, nigdy nie zaakceptował postradzieckiego kapitalizmu. W filmie pokazujemy jego zderzenie z deweloperami, którzy chcą przebudować jego „Latający spodek" na centrum handlowe.

Gdy rozmawiamy, trwa Biennale Warszawa. Pokazujesz tam swój nowy dokument *Studia nad Nord Streamem*. Dlaczego uważasz, że ten projekt odegrał istotną rolę w inwazji Rosji na Ukrainę?

To ważne pytanie. Od lat interesuję się badaniem infrastruktury przemysłowej, która przyśpiesza katastrofę ekologiczną. Pobieram na przykład pliki wideo oraz inne materiały medialne ze stron firm takich jak Nord Stream. Trochę rozwijam koncepcję „faszyzmu kopalnego" ukutą przez Andreasa Malma, który twierdzi, że faszyzm przyszłości będzie ściśle powiązany z przemysłem paliwowym i ruchami antyekologicznymi. Mówiąc w skrócie, uważam wojnę w Ukrainie za wynik sojuszu pomiędzy Rosją a Niemcami. Przede wszystkim sojuszu energetycznego, uważanego przez Niemców za ściśle biznesowy *deal*, zaś przez Rosjan – za sposób by kontrolować, skorumpować i ostatecznie uzależnić od siebie Unię Europejską, a zwłaszcza Niemcy. Podstawowym narzędziem tego korumpowania był gazociąg Nord Stream, o którym na pewno w Polsce dużo wiecie. Moim zdaniem losy rosyjskiej inwazji na Ukrainę były przesądzone w momencie, kiedy Niemcy podpisały umowę o jego budowie. Dali bardzo wyraźny znak Rosjanom, że Ukraina dla nich się tak naprawdę nie liczy – przecież rosyjski pomysł na Nord Stream był obliczony głównie na to, żeby pozbawić Ukrainę geopolitycznego znaczenia, które miała w Europie dzięki sieciom transportującym gaz i ropę przez jej terytorium. Moja praca jest zmontowana z materiałów promocyjnych wyprodukowanych przez firmę Nord Stream w celu przekonania niemieckiej opinii publicznej, że to, co robi firma, jest dobre. Myślę, że przed nami długa droga rozliczania Niemców z tego niesamowitego błędu, który popełnili, uzależniając się od Rosji. To drugi front dekolonialny, na którym musimy walczyć. Z Rosją sprawa jest mniej więcej jasna, ale prawdziwy dekolonializm to sprzeciw wobec wszystkich imperiów, nie tylko tych, których działania są najbardziej oczywiste.

–

Uważam wojnę w Ukrainie za wynik sojuszu pomiędzy Rosją a Niemcami. Przede wszystkim sojuszu energetycznego, uważanego przez Niemców za ściśle biznesowy *deal*, zaś przez Rosjan – za sposób by kontrolować, skorumpować i ostatecznie uzależnić od siebie Unię Europejską, a zwłaszcza Niemcy.

STRONA ARTYSTKI

CRISTINA FERREIRA

STRONA ARTYSTKI

KOZLOW

STRONA ARTYSTY

MATEUSZ PIESTRAK

STRONA ARTYSTKI

OLGA KRYKUN

Recenzje

129 Co robi zdjęcie, tekst: Iwona Kurz

133 ZBIGNIEW LIBERA, Efekty wybranych badań terenowych, Fotografie, video i rysunki z lat 1984–2022, tekst: Łukasz Białkowski

136 Pierwsze miejsce w tabeli?, tekst: Janek Owczarek

140 Interior, tekst: Anna Pajęcka

144 IRMINA RUSICKA I KASPER LECNIM, It-it?, tekst: Karolina Plinta

148 KRZYSZTOF MANIAK, MIKOŁAJ SZPACZYŃSKI, Bajka, tekst: Aleksander Kmak

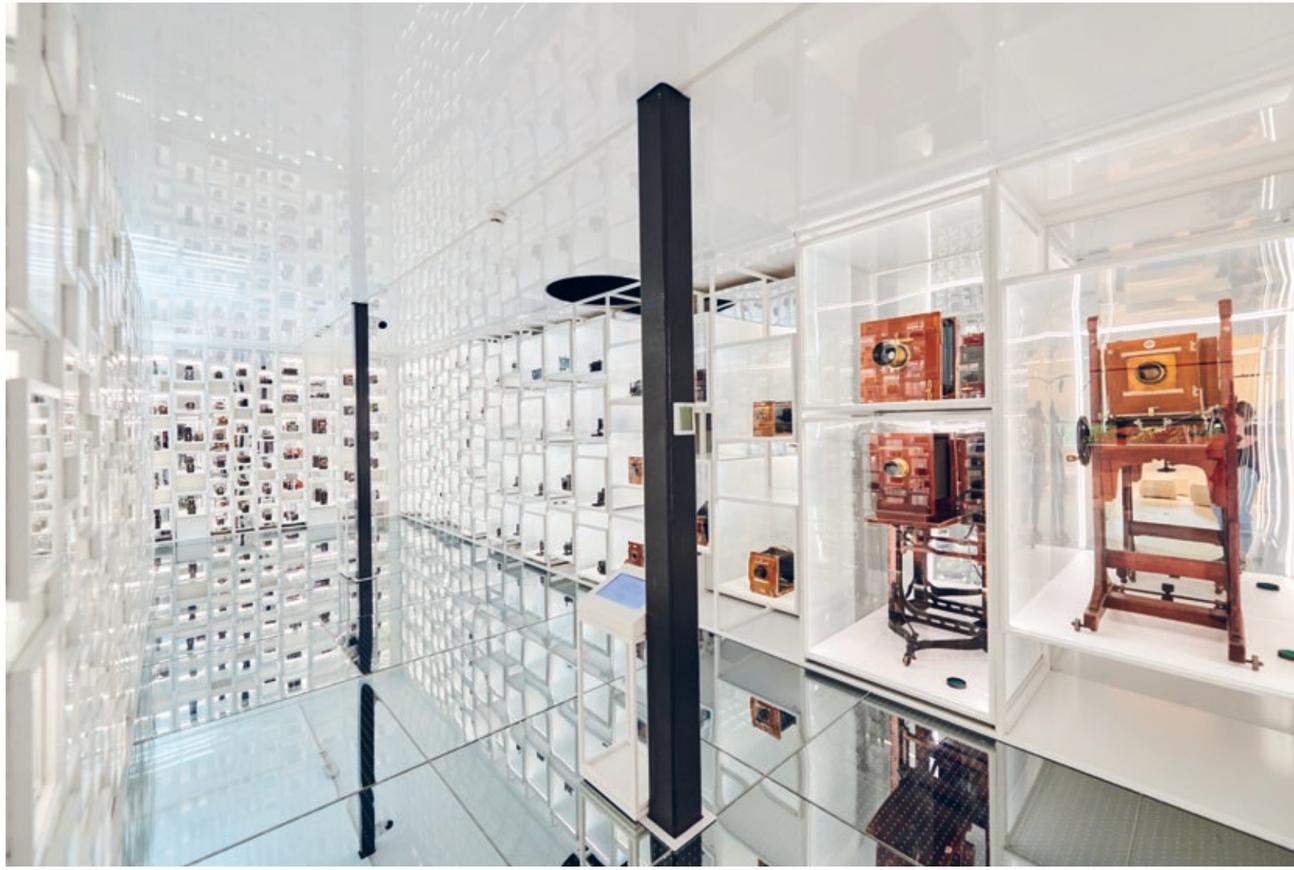
150 LESIA PCZOŁKA, Ulica Słabości, tekst: Vera Zalutskaya

154 BOWNIK. Podszerstek, tekst: Aleksy Wójtowicz

158 ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA, Rozbijając mrok, tekst: Piotr Policht

161 ANETA GRZESZYKOWSKA, Fala, tekst: Stach Szabłowski

165 KATERYNA LYSOVENKO, Ogród cmentarny, tekst: Piotr Kosiewski



Widok wystawy *Co robi zdjęcie*, fot. Dorota Marta, dzięki uprzejmości Muzeum Fotografii w Krakowie

Co robi zdjęcie

Muzeum Fotografii w Krakowie
wystawa stała
zespół kuratorski: Marek Janczyk, Monika Kozień, Dominik Kuryłek (główny kurator), Marek Maszczak, Marta Miskowiec, Andrzej Rybicki

Co robi wystawa?
Na początek w niewielkim stosunkowo pomieszczeniu oglądamy zdjęcie z atelier Walerego Rzewuskiego (1837–1888) *Portret rodziny Lubomirskich*, zrobione między 1875 a 1888 rokiem. Portret, także portret zbiorowy, można zapewne uznać za pierwszy gatunek fotografii – od kiedy się pojawiła, „plugawe społeczeństwo rzuciło się jak Narcyz, by podziwiać swój trywialny wizerunek na metalu", jak pisał Charles Baudelaire. I tak już zostało, niezależnie od nośnika. Wybór *Portretu* wskazuje zatem na jedną z najwcześniejszych powszechnych praktyk fotograficznych i jedno ze źródeł fascynacji nią. Jednocześnie zdjęcie to pochodzi z bodaj najbardziej znanego krakowskiego atelier połowy XIX wieku, którego właściciel, fotograf i zasłużony dla Krakowa społecznik, patronuje Muzeum Fotografii i którego fotograficzny urobek jest ważną częścią muzealnej kolekcji. Podobnie jak kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie powstawała ona oddolnie, z inicjatywy

Widok wystawy *Co robi zdjęcie*, fot. Dorota Marta, dzięki uprzejmości Muzeum Fotografii w Krakowie

Krakowskiego Towarzystw Fotograficznego i przez nie została przekazana miastu z intencją utworzenia publicznie dostępnej kolekcji.

Portret Lubomirskich ma zatem łączyć ze sobą kolekcję i zakładany przekaz wystawy – intencjonalnie skupionej na tym, „co robi zdjęcie". Sposób jego pokazania demonstruje inscenizację – wszystko, co trzeba było zrobić, żeby wykonać fotografię: pozy, malowane tło i towarzyszące mu elementy „natury" – a także życie zdjęcia (zarówno reprodukcji, jak i negatywu) po jego wykonaniu: możliwe retusze czy, jak w tym przypadku, uszkodzenia. Pokazuje zatem, że ta „prawda natury", którą tak pogardzał paryski poeta (choć sam również zrobił sobie zdjęcie), nie była wolna od wyobraźni, nawet jeśli szybko i na trwałe ujętej w konwencję.

To zawiązanie wątku jest obiecujące i zgodne z obietnicą złożoną w opisie kuratorskim wystawy. Już jego pierwsze zdanie mówi, że ekspozycja „przekrojowo prezentuje historię fotografii, jej teraźniejszość i przyszłość". Tytuł wydaje się jasny – można go sparafrazować: jak działa fotografia – choć kuratorzy podpowiadają również mniej intuicyjne rozumienie tego zdania: co tworzy zdjęcie lub co się na nie składa.

Od „Prologu" z portretem ścieżka zwiedzania prowadzi do części „Technologie", gdzie poznajemy techniki fotograficzne, z której już bez wyraźnego wskazania kolejności można oglądać kolejne części: „Fotografujący", „Fotografowane", „Informacja", a potem, piętro wyżej – „Przyszłość". Dwie pierwsze z tych sekcji mają odpowiadać na pytania, „kto" fotografuje „co", trzecia (znów, kontrintuicyjnie) – „dlaczego" robi się zdjęcie, a czwarta kusi futurologią. Każda z nich oparta jest na nieco innej koncepcji scenograficznej, co niekiedy ma uzasadnienie merytoryczne, związane z pomysłem na podjęcie konkretnego problemu, ale ma także służyć uatrakcyjnieniu przekazu, co w dość gęstej przestrzeni wywołuje zarazem wrażenie natłoku. Także intencja, by połączyć prezentację kolekcji z przekrojową historią fotografii, a wszystko to na dodatek podać w „autorskim wyborze", nie do końca się sprawdza. Rozmaite decyzje kuratorskie raz przekonują, innym razem co najmniej dziwią, niczym w sklepie „Wszystko za pięć złotych",

Rozmaite decyzje kuratorskie raz przekonują, innym razem co najmniej dziwią, niczym w sklepie „Wszystko za pięć złotych", gdzie znaleźć można skarby i kurioza, a „wszystko" opisuje stan radosnego chaosu.

gdzie znaleźć można skarby i kurioza, a „wszystko" opisuje stan radosnego chaosu.

Zacznę od końca, bo tam bodaj najwyraźniej widać pewne problemy z wystawą. „Przyszłość" fotografii, prezentowana na piętrze ekspozycji, nie zawiera bowiem zbyt wielu informacji na temat przyszłości. Owszem, w różnych formach (między innymi eseje wizualne Alicji Kot i Adama Żądły) prezentuje jej najnowsze czy stosunkowo nowe użycia – jak hologram czy Google Street View – ale są to przecież użycia istniejące i to nie od wczoraj. Zwrot ku przyszłości ma charakter całkowicie retoryczny, choć wierzę na słowo, że fotograficzna „technologia na pewno nas zaskoczy".

Największą część tej sekcji zajmuje obiekt estetyczny w postaci lustrzanej gabloty z kilkoma setkami modeli aparatów fotograficznych. Nie są podpisane; opisów trzeba szukać w umieszczonym na środku salki katalogu. Spory kąt piętra oddany został prezentacji efektu *bullet time* czy też *slice time* pozwalającego na wykorzystanie fotografii do tworzenia reprezentacji trójwymiarowych. Prezentowany jest on w sposób, który słabo się tłumaczy: duży *green box* w kącie odgrodzony rzędem aparatów fotograficznych, niby gotowych do użycia, ale nieużywanych. Samo zagadnienie jest przy tym ciekawe – czy o przyszłość tu jednak chodzi? Podobne praktyki, związane z 3D, ale też z ruchem, zaczęły się jeszcze w XIX wieku, o czym opis przypomina, ale czego wystawa nie pokazuje. Czy stereoskopia nie byłaby tu ciekawszym kontekstem, wskazującym na sposoby, którymi fotografia próbuje przekroczyć swoje ograniczenia?

W tej samej części na bocznej ścianie wciśniętych zostało też kilka fotograficznych prac artystycznych. Można założyć, że sztuka również jest przyszłością fotografii, ale dyskusja o tym, czy fotografia jest i jak jest sztuką toczy się właściwie od jej początków – czego wspomniana krytyka Baudelaire'a jest jednym tylko przykładem. Prezentacja (w sekcji „Fotografujący") Roberta Kuśmirowskiego wskazuje na zakładaną równoprawność fotografów dokumentalistów i fotografów kreacyjnych, u których wyraźny jest też namysł nad medium i autorefleksyjność z nim związana. Nie jest to jednak zagadnienie wprost problematyzowane na wystawie. Pozostajemy z ogólną wiedzą, że fotografia wykorzystywana jest także przez artystów.

Ekspozycja „autorskich" gablot pokazujących sześciu „fotografujących", wybranych z kolekcji ze względu na ich zróżnicowania – płeć, stopień zaawansowania i właśnie podejście do celu fotografii – jest mocniejszym punktem wystawy. Kłopot powstaje na styku sekcji „Fotografowane" oraz „Informacja", która ma odnosić się do motywacji związanych z robieniem zdjęć. W istocie chodzi tu, jeśli dobrze rozumiem, o intencje osób fotografujących i używających zdjęć. Służy to polemice z przekonaniem, że fotografia jest obiektywna – aparat jest bowiem kierowany na rzeczy i ludzi od razu z jakimś zamierzeniem, celem (ale też, warto przypomnieć, na przykład bezwiednie albo po prostu emocjonalnie). Ta krytyczna problematyka została zredukowana do użyć ideologicznych lub propagandowych, na których skupia się – wbrew nazwie – sekcja „Informacja". Podejście to samo w sobie daje bowiem deformacje. Czy da się zamknąć twórczość Jana Bułhaka w kilku zdaniach pod hasłem „propaganda"? Można nie lubić Bułhaka i za fotografię ojczystą, i za zarażenie polszczyzny słowem „fotografik", mającym odróżniać „artystów" od rzemieślników, ale z myślą o odbiorcach może najpierw należałoby wytłumaczyć koncepcję piktorialną (wraca temat sztuki), a dopiero potem ją dekonstruować za pomocą pojęcia propagandy (które też dobrze byłoby wytłumaczyć).

W szerszym planie brakuje właśnie czytelnego wskazania na przedmiot, który ma być poddawany krytycznemu rozbiorowi: katalogu i definicji gatunków, opisu użyć pierwotnie rozumianych jako neutralne. Sekcja „Fotografowane" mówi tyle, że fotografowane jest wszystko, a „Informacja" pokazuje, że nie zawsze z czystymi intencjami.

Znamienny, znów, jest język wielu opisów, nadto ogólny i nadto omowny, uciekający przed nazwaniem rzeczy po imieniu. Co to znaczy, że w fotografii etnograficznej wyrażały się „nie do końca niewinne pasje"? To znaczy – jakie? I dla jakiego odbiorcy może być czytelne podobne sformułowanie? I dalej, w tym samym opisie: „Można też się zastanowić, czy obiektywna rejestracja nie została sprowadzona do skomplikowanego tworu, który można nazwać realizmem etnograficznym". To znaczy? Jedną z cech fotografii jest również to, że wbrew często powielanemu przekonaniu nie mówi ona sama za siebie – a podpis w wielu

miejscach tu zawodzi. Wystawa nie tyle pokazuje i objaśnia, co robi zdjęcie, ile mówi, co może robić.

Pytanie jednak, o jakim całościowym ujęciu – metaujęciu – fotografii opowiada wystawa, niezależnie od jej poszczególnych części i mniej lub bardziej udanych fragmentów.

Prezentowana jest w odnowionym budynku dawnej zbrojowni garnizonu austriackiego i przede wszystkim wpisuje się w politykę dostępności. Budynek po gruntownym remoncie przystosowany jest do potrzeb osób z niepełnosprawnościami. Podobnie zresztą jak sama wystawa, która prezentowana jest po polsku i angielsku. Ponadto filmy zostały przetłumaczone także na język migowy, a w całości ekspozycji umieszczono tyflografiki dla osób niewidzących.

Można sądzić, że jej koncepcja także miała odpowiadać nowym trendom. Pierwszy dotyczy właśnie opowiadania za pomocą starannie wybranego i opisanego detalu. Muzea nie obiecują już niemożliwej syntezy, lecz skupiają się na dobrym opowiedzeniu o „przypadkach". Podejście to było już zresztą u nas przedmiotem dyskusji w kontekście nowej wystawy stałej Muzeum Warszawy. Ma ono bowiem swoje wady. Z jednej strony nie zawsze udaje się zachować balans pomiędzy detalem a spójnym odniesieniem do syntetycznej narracji; tu ulega on zdecydowanie zachwianiu. Z drugiej – podejście to opiera się na założeniu, że odbiorca przychodzi na wystawę z jakąś gotową historią czy wiedzą, które niestety nie musi być trafne. Przychodzi raczej z pewnymi przeświadczeniami i właśnie detalami, szczątkami, które wystawa mogłaby – jak sądzę: powinna – uporządkować i uspójnić.

Druga kwestia dotyczy i samej ekspozycji, i tego, jak otwiera się ona na nowe praktyki zwiedzania. Tytuł *Co robi zdjęcie* można też zrozumieć jako obietnicę przyjęcia perspektywy performatywnej, bardzo dziś istotnej w namyśle nad fotografią. Przywołać można choćby prace Rebeki Schneider czy Georges'a Didi-Hubermana z jego koncepcją zdjęcia jako wydarzenia, a z praktyki wystawienniczej ekspozycję *Co widzisz? Patrzenie na archiwalne fotografie Gdyni* Agnieszki Pajączkowskiej w Muzeum Miasta Gdyni w 2018 roku. Ten wymiar nie jest nieobecny i w aranżacji ekspozycji, i w wywodzie, ale mógłby być zaznaczony wyraźniej. Jest na wystawie trochę przycisków; realizują one model analogowego smartfona, w którym treści otwierają się po naciśnięciu guzika. Nie jest to specjalnie aktywny sposób angażowania zwiedzających; najmocniej wykorzystany został w części „Technologie" i w prezentacji autorskich gablot wybranych „fotografujących". Przede wszystkim należałoby jednak mocniej wskazać (po samym obrazie i jego opisie) na kontekst fotografowania w przypadku każdego zdjęcia, a nie tylko ich retuszowanych (nad)użyć.

Prezentacja technik fotograficznych w pierwszej sekcji wystawy odpowiada na pytanie, jak się robi zdjęcie – od dagerotypu po reprodukcję cyfrową z wyraźnym jednak wskazaniem na historyczne metody i historyczne urządzenia, co również wynika z charakteru muzealnej kolekcji. Jej wykorzystanie, a zarazem jego niemożliwość (kolekcja liczy przecież około dziewięćdziesięciu tysięcy obiektów, z których na wystawie pokazywanych jest tysiąc) podkreśla wspomniane rozdarcie pomiędzy chęcią syntezy a koniecznością odniesienia się do własnych zbiorów. Wbrew pozorom tej uniwersalistycznej ambicji przekrojowości pomogłoby prawdopodobnie mocniejsze zaakcentowanie kontekstu lokalnego – tego, w jakich warunkach, w otoczeniu jakich instytucji powstawała kolekcja, co to znaczyło zrobić sobie zdjęcie w Krakowie i dokąd jeżdżono z niego na wycieczki i w podróże. Uzasadniałoby to braki, a jednocześnie wzmacniało osadzenie fotografii w szerszych praktykach społecznych, tworząc pełny układ odniesienia pomiędzy obrazem, podpisem a kontekstem.

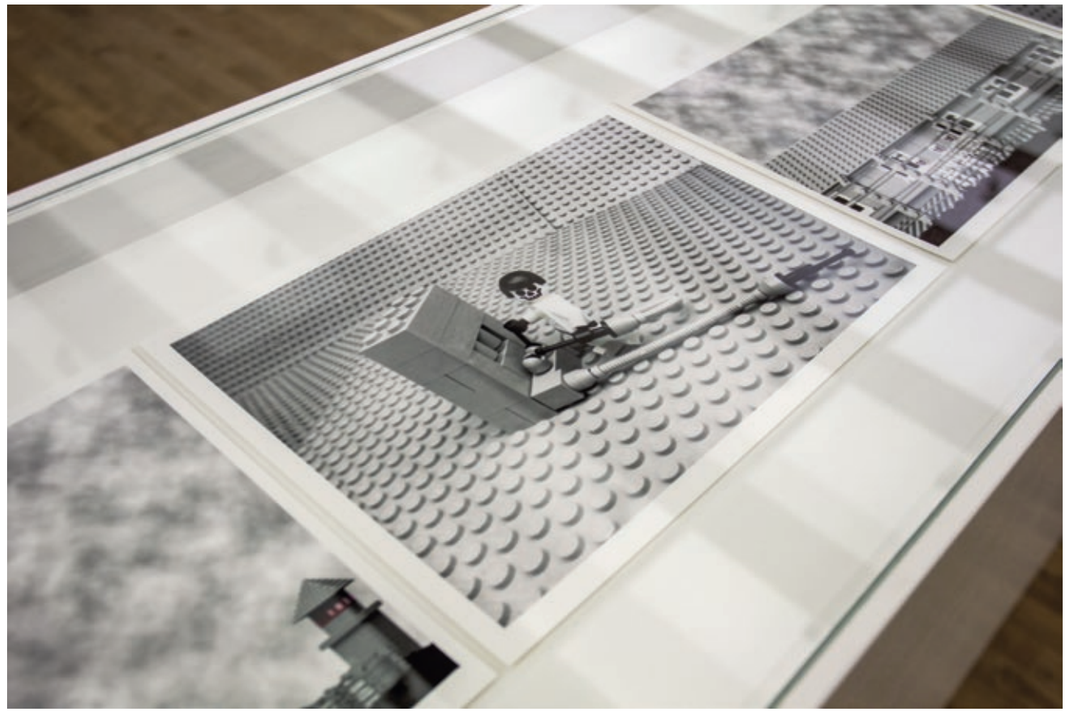
Fotografia ciągle nie znajduje właściwego miejsca w pejzażu historii kultury i ekspozycjach historii. Jest wszędzie, oczywiście, ale najczęściej jako ilustracja. Stąd nadzieje związane z wystawą były duże – podobnie jak w przypadku Gabinetu Fotografii XIX wieku otwartego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Nie chodzi przecież o przyznanie laurów zasłużonemu medium, ale o prezentację narzędzia, które ukształtowało wyobraźnię społeczną. „Fotografia zmienia wszystko" – mówi neon prezentowany na wystawie w Muzeum Fotografii. W jednym świetlistym zdaniu można poprzestać na tej konstatacji, format wystawy prowokuje jednak do bardziej złożonych odpowiedzi.

–

Iwona Kurz

ZBIGNIEW LIBERA, Efekty wybranych badań terenowych. Fotografie, video i rysunki z lat 1984–2022

Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu
20 maja – 26 czerwca 2022
kurator: Łukasz Kropiowski



Wystawa *Efekty wybranych badań terenowych* Zbigniewa Libery, fot. Maciej Węgrzyn, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu

Łukasz Kropiowski, który zrealizował wystawę *Efekty wybranych badań terenowych* Zbigniewa Libery, jest – jakkolwiek protekcjonalnie to brzmi – dobrym kuratorem. W Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu często pokazuje utalentowanych, choć niekoniecznie najbardziej rozpoznawanych artystów lub twórców, którzy nie są pierwszym wyborem galerzystów i kolekcjonerów. Kropiowski nie kieruje się modami, co – chyba nie trzeba dodawać – zasługuje na uznanie. Nie wiem, co poszło nie tak, ale w kontekście jego wcześniejszych realizacji omawiana tu wystawa jest projektem zaskakująco miałkim i rozwodnionym.

Idea przewodnia zakłada, że fotografia to medium, w którym Zbigniew Libera pracował najczęściej. Choć to spostrzeżenie odnosi się raczej do statystyki niż jakości i znaczenia prac, to można je przyjąć jako punkt wyjścia. Szybko jednak okazuje się, że kurator zrozumiał je dość specyficznie. Na wystawie zaprezentowano realizacje z czterech dekad – różnych pod względem politycznym, społecznym, ekonomicznym i technologicznym – działalności Libery. Przez cały ten czas artyście, jak to ujmuje Kropiowski, „towarzyszył aparat fotograficzny, za pomocą którego ukazywał obrazy zarówno intymne, jak i odnoszące się do kultury,

historii oraz zagadnień społeczno-politycznych". Wystawa ma więc zdawać relację z tego, jak od końca lat 80. Libera analizował wizualne aspekty zmieniającej się kultury, jak bawił się nimi i jak – tutaj uderzenie w wysokie tony – wokół obrazów można budować wspólnotę, gdyż funkcjonują one globalnie, w oderwaniu od lokalności i właściwie nie należą do nikogo. Mamy tutaj zatem tezę do udowodnienia, jedną grubo ciosaną metaforę i – nic nie pomogą cytaty z Hansa Belitnga i Susan Buck-Morss, które okraszają tekst – banał.

Zacznijmy od metafory. Co to znaczy, że przez czterdzieści lat Zbigniewowi Liberze towarzyszył aparat? Czy chodził po Polsce i jak Tony Halik w Patagonii wyciągał aparat, gdy coś go zaintrygowało? Albo jak Vivian Maier dokumentował zdarzenia ze swojego życia, a potem chował je przed światem? Aparat fotograficzny jako „towarzysza" Zbigniewa Libery od biedy mogłyby pokazywać cykle *Performance domowy* i *Libera-mebel* z połowy lat 80. Ale tylko w ostateczności, bo są przecież wyraźnie upozowane, zbyt scenograficzne, zbyt sztuczne, żeby uznać je za spontaniczną rejestrację chwil. Wiele innych realizacji pokazywanych w Opolu również świadczy o tym, że trudno w przypadku tego twórcy mówić o reporterskim „chwytaniu momentów". Czy znane *Pozytywy* powstawały w ten sposób, że Libera gromadził aktorów, aranżował scenę, a potem nagle wyjmował z kieszeni aparat i stwierdzał, że może zrobi zdjęcie? Czy tak realizował zdjęcia z serii *Wolny strzelec*?

Czepiam się sformułowania o „towarzyszeniu" mu aparatu, bo sugeruje ono, że nazywając Liberę fotografem, wystawa mówi coś istotnie nowego. Równie zasadnie można jednak założyć, że przez cztery dekady Liberze towarzyszyła kamera i że jest twórcą filmów. Być może jest jednym i drugim. Ale co z tego? Czy położenie nacisku na jedno wybrane medium tak wiele zmienia w interpretacji jego sztuki? Libera pracował przecież w interdyscyplinarnym kontekście, a jego twórczość karmiła się krytyką kultury wizualnej jako całości. Obejmowała tak samo fotografię reportażową, jak film i wideo, okładki i skład czasopism albo opakowania produktów. Wszystko to jest elementem współczesnej kultury wizualnej – zmieniającego się pejzażu medialnego, przez który codziennie brniemy, bodźców wzrokowych, które co chwila nas bombardują – a stąd również przedmiotem zainteresowania tego artysty. Co więcej, jeśli przyjrzeć się pracom pokazywanym w Opolu, to wskazują one, że najczęściej Libera sięgał po cudze zdjęcia – zawłaszczając, pastiszując, robiąc z nich kolaże. Nie towarzyszył mu więc aparat, tylko fotografie. To znaczy, że fenomen Libery w polskiej kulturze nie polega na tym, że artysta mówił coś o procesie fotografowania, ale raczej o zdjęciach, o mediach, o tym, jak są obecne i jak kształtują wyobrażenia.

Trąci to banałem, ale właśnie na takie tory kieruje wystawę Kropiowski. Oglądamy na niej cykle dobrze znane, opatrzone z każdej strony prace, o których dowiadujemy się, że to analiza i krytyka współczesnej kultury wizualnej. Teza ta nie należy do zniewalających świeżością. Taką interpretację sztuki Libery już dwadzieścia lat temu proponowała Izabela Kowalczyk, pisząc o obrazach ciała w jego twórczości. Podobne wątki pojawiały się podczas jego wystawy w Zachęcie *Libera. Prace z lat 1982–2008* w 2009 roku, a sam artysta też wielokrotnie wyznawał podobne nastawienie w wywiadach. Wiszą więc na ścianach telewizory z *Perseweracją mistyczną*, z *Obrzędami intymnymi*, patrzą na nas dobrze znani *Mistrzowie*, obok nich nieco mniej rozpoznawalni bohaterowie *Ekonomicznej Norymbergii*, *Pacjenci* i nagrobek Alusia (*Ja, Aluś*, 1988) oraz inne, mniej lub bardziej kojarzone prace, od czterdziestu lat dzielnie i uparcie analizujące, trawestujące i krytykujące.

Wrzucając prace Libery do dobrze znanych szufladek, wystawa pomaga im dość źle się zestarzeć, po raz kolejny opowiedzieć te same historie.

Zanim zabrałem się do pisania tego tekstu, planowałem przypomnieć sobie, jakie dokładnie zestawienie prac Libery pokazywano na jego wspomnianej wystawie w Zachęcie. Nie można być ciągle malkontentem, a często przecież, żeby znaleźć w wystawie plusy, wskazuje się, że wystawa taka sobie, ale warto zobaczyć, bo po raz pierwszy obok siebie znalazły się takie to a takie prace. Uznałem jednak, że tego nie zrobię, bo w tym przypadku nie ma to żadnego znaczenia. Prace Libery znają wszyscy zainteresowani sztuką współczesną w Polsce. Funkcjonują wspólnie od lat w wielkim polskim muzeum, jakim jest zbiorowa wyobraźnia oraz pamięć, i nie jest istotne, czy kiedykolwiek fizycznie znalazły się jedna przy drugiej. Nie róbmy z wystaw kapliczek, w których wyznawcom pokazuje się relikwie ich ulubionych świętych.

Na wystawie pojawiły się też nowe prace, czyli cykl *Plansze archeologiczne*, na który składa się dziewięć sporych rozmiarów kolaży wykonanych w 2022 roku. Dlatego, gdy po raz stutysięczny zobaczyłem dokumentację *Lego. Obozu koncentracyjnego*, to z nadzieją, a może nawet łapczywością, rzuciłem się właśnie na *Plansze*... Jak opisał je kurator, zestawiają one „fakty z życia i twórczości artysty z rzeczywistością medialną" i „stanowią specyficzny «atlas» pełen zaskakujących analogii, zastanawiających symetrii, prasowych absurdów oraz archiwaliów i pamiątek". Chyba pech chciał, że przyglądałem im się podczas oprowadzania autorskiego, gdy Zbigniew Libera właśnie je komentował, bo po kilku minutach odkryłem, że jego opowiadanie jest ciekawsze niż same prace (towarzyszą im też szczegółowe opisy, przy których stają się po prostu ilustracją anegdotek z życia). W rozbawienie natomiast wprawiła mnie formuła tych kolaży, którą można sprowadzić do zasady: „media i ja". Są one wizualną kroniką tego, co media pisały o Zbigniewie Liberze, co on mówił mediom lub w czym te media myliły się, gdy poświęcały mu swoją uwagę. Przy czym, jakby tego było mało, autor bez cienia ironii, w obecności trzyosobowej ekipy z kamerą i mikrofonem, która kręci o nim film, gorąco namawiał publiczność, by kontemplowała te dzieła poświęcone jego życiu oraz jego recepcji przez media i szukała w nich smaczków. Cała ta otoczka powodowała, że przy życzliwej interpretacji *Plansze archeologiczne* okazywały się zabarwionym miłością własną, trochę nostalgicznym, a trochę rubasznym pejzażem medialnym i artystycznym lat 90. i dwutysięcznych, oczywiście z autorem na pierwszym planie. Przy bardziej krytycznym nastawieniu stawały się kuriozalnym rezerwuarem wspominków dla psychofanów Zbigniewa Libery albo osób, które kiedyś będą pisały o nim prace magisterskie.

To oczywiście złośliwość, ale nie mogłem jej sobie podarować, bo przy okazji wyraża też intuicję dotyczącą tej wystawy. Gdy dwie dekady temu krytyka artystyczna nazwała Zbigniewa Liberę ojcem sztuki krytycznej, wskazywała na umiejętność narzucenia przez niego własnej, nowej tematyki i zaproponowania adekwatnej dla niej leksyki. Dokładnie to autor *Kąpielowicza* robił w latach 80. i 90. – dotykał ciekawych problemów i opowiadał o nich świeżym językiem. Przede wszystkim jednak mówił wtedy o świecie zewnętrznym, o rzeczach innych niż on sam. Albo inaczej: opowiadając o sobie, potrafił wyrażać szersze, ponadindywidualne doświadczenia. Trochę więc szkoda, że po trzydziestu latach kurator – nie bez zgody samego zainteresowanego – lokuje go w dobrze znanym, a przy okazji laurkowo-pomnikowym kontekście. Rozmoczony w nim autor zamiast opowiadać o tym, co dzieje się aktualnie wokół, interesuje się głównie sobą. Swoim dorobkiem, swoją przeszłością, swoją obecnością w mediach. Zupełnie nie jak „Zbigniew Libera" – figura z polskiego artystycznego imaginarium: punkowy ironista, absolutnie wolny cynik i niedający się zaszufladkować gracz. Innymi słowy, wrzucając prace Libery do dobrze znanych szufladek, wystawa pomaga im dość źle się zestarzeć – po raz kolejny opowiedzieć te same historie: „krytyczne wobec wizualności", „subwersywne", „transgresyjne" i jakie tam jeszcze chcemy. Nietrudno przy tym o komizm lub zażenowanie, bo wypadające od połowy lat 90. z lodówki *Obrzędy intymne* w 2022 roku to już nie łamanie tabu, tylko po prostu lektura szkolna.

Może Kropiowskiego zgubił zbyt duży apetyt? Jak deklarowali artysta i kurator, pomysł na wystawę Zbigniewa Libery pojawił się ponoć jeszcze przed pandemią. Może wraz z oczekiwaniem na powrót do normalności projekt rozrósł się ponad zakładaną wcześniej skalę? Jeśli tak się stało, może warto było po prostu nazwać wystawę „przeglądem twórczości Zbigniewa Libery", bez silenia się na dziwne ramy koncepcyjne (dokładnie takie, w jakich trzynaście lat wcześniej ustawiła artystę Dorota Monkiewicz w Zachęcie). Wówczas trudniej byłoby zawieść publiczność obietnicą roztoczenia nowej perspektywy na tę twórczość. A może należało powstrzymać apetyt i skupić się tylko na najnowszym, komicznie narcystycznym cyklu i tylko dla niego znaleźć ciekawy kontekst? Egotyzm ma przecież przed sobą wspaniałą przyszłość.

–

Łukasz Białkowski

Pierwsze miejsce w tabeli?

Trafostacja Sztuki w Szczecinie
22 kwietnia – 24 lipca 2022
kuratorzy: Anna Ciabach, Stanisław Ruksza

Piłka nożna z pewnością nie należy do najpopularniejszych tematów dzisiejszej sztuki. Na przestrzeni ostatnich około stu lat, od momentu narodzin profesjonalnego i masowego futbolu, był to sport inspirujący artystów w podobnym stopniu jak na przykład motoryzacja, jedzenie czy gry komputerowe – czyli całkiem mocno: od futurystycznych przedstawień dynamiki ruchu, przez dadaistyczne i konstruktywistyczne kolaże, po wizerunki piłkarzy jako celebrytów lub bogów. Współcześnie piłka nożna stanowi dla artystów i artystek inspirację jedynie przygodną – źródło pojedynczego motywu, ciekawej historii lub zaskakującej anegdoty.

Wystawa *Pierwsze miejsce w tabeli?* zorganizowana w szczecińskiej Trafostacji stawia sobie za cel opowiedzenie o piłce nożnej w możliwie szerokim zakresie, przy czym sama rozgrywka i sytuacje boiskowe zdają się interesować kuratorów – Annę Ciabach i Stanisława Rukszę – najmniej. Większość z około trzydziestu zaprezentowanych prac dotyka tematów pokrewnych, takich jak ekonomiczne i społeczne patologie piłkarskiego świata, strategie kibicowania, kult statystyk oraz lokalnych i ogólnonarodowych piłkarskich historii i wspomnień. Rozumiem takie postawienie sprawy – współczesna piłka nożna to dużo więcej niż mecz, a kto uświadomi to widzom lepiej niż artystki i artyści? Tu niespodzianka! Oczywiście, że Jean-Paul Sartre, Pier Paolo Pasolini oraz Jan Paweł II. W tekście do wystawy kuratorzy przywołują ich popularne piłkarskie *bon moty*, które mają wprowadzać w główne wątki ekspozycji. Całkiem dobrze oddaje to charakter całości. Z jednej strony *Pierwsze miejsce…* jawi się jako wystawa dość popowa, z drugiej zaś dąży do pogłębionej refleksji nad kondycją współczesnego futbolu, jak wspomniałem – przede wszystkim w wymiarze pozasportowym. Ma to swoją cenę. W większości przypadków natrafiamy bowiem na oczywistości, które zostają widzom przedstawione jako prawdy objawione.

Wystawa, na którą składa się kilkadziesiąt prac polskich oraz zagranicznych artystów i artystek, zajmuje całą przestrzeń galerii. Kuratorzy zaprezentowali najnowsze realizacje oraz prace z ostatnich kilku lat, tylko w pojedynczych przypadkach posiłkując się starszymi dziełami, zresztą bardzo dobrymi (Zdzisław Sosnowski, Zbigniew Warpechowski). I chociaż można sprzeczać się o konkretne wybory lub brak ikonicznych dla poruszanych wątków prac, to przyczepianie wystawie w Trafostacji łatki „piłka nożna w sztuce" byłoby niesprawiedliwe.

Widać, że twórcom zależało na opracowaniu wyrazistej narracji. Problem w tym, że w wielu przypadkach wypada ona blado, a zaskoczenia pojawiają się sporadycznie.

Dobrze widać to w pracach poświęconych kibicom i kibolom. Właściwie wszystkie z nich polegają na tym samym geście – przewróceniu kibicowskich atrybutów, symboli i skojarzeń na drugą stronę. Jeśli szaliki Legii i Pogoni, to przemienione w konceptualne obrazy-przedmioty (Kamil Kuskowski, *Barwy klubowe*, 2005); jeśli prawdziwy szalik, to z queerowymi wstawkami (Aleksandr* Demianiuk, *Ja Gej. On i Ja*, 2021); jeśli fanowski street art, to w postaci uprzejmej wojenki na żarty pomiędzy Widzewem i ŁKS-em (Janusz III Waza, *Dzyndzlowanko*, 2011–2022). Nawet kiedy wydaje się, że mamy do czynienia z agresywną stroną piłkarskiego fanatyzmu, mechanizm jest dokładnie ten sam: fotografie bójki kiboli w lesie to faktycznie ustawka, ale artystyczna (Mikołaj Długosz, *Ustawka*, 2008). Trochę zabrakło dzieł, które nie ograniczają się do banalnej gry ze stereotypami, ale trzymając się mocno rzeczywistości, pozostają niejednoznaczne: albo za sprawą medialnego cytowania (Marcin Maciejowski, *Resovia biegnie na żydów ze Stali Rzeszów*, 2002), albo ogólnej poetyki (Cyprien Gaillard, *Desniansky Raion*, 2007).

Tego rodzaju dychotomiczna perspektywa przenika całą wystawę. Mamy więc dokumentacje wideo oraz archiwalia przedstawiające widzom najciekawsze emancypacyjne, inkluzywne i demokratyczne inicjatywy, takie jak historia warszawskiego, totalnie oddolnego klubu AKS ZŁY oraz piłkarski happening *Transeuro* z 2012 roku przygotowany przez Piotra Wysockiego i Stanisława Rukszę. Z drugiej strony mamy natomiast rzeźbę Łukasza Surowca *The best player is a taxpayer* (2022), będącą czymś w rodzaju pucharu dla piłkarza, przykładnego płatnika podatków (jak wiadomo, wśród piłkarskiego topu płacenie podatków to nie reguła) czy też ceramiczne diagramy *Patrz jak się staram* (2022) Doroty Walentynowicz, przedstawiające przytłaczającą nierówność między płacami i premiami profesjonalnych piłkarzy i piłkarek. Po raz kolejny zatrzymujemy się na słusznych, ale jednak oczywistych komunikatach aspirujących do rangi krytyki społecznej. Powinny nas one uwierać, ale nie wydaje mi się, by to akurat sztuka była do tego dobrym medium. W prasie, podcastach, filmikach kwestie te są opisywane dużo dokładniej.

Na wystawie o piłce nożnej nie mogło oczywiście zabraknąć piłkarskich gier komputerowych. *Emozioni Mondiali* (2018) autorstwa włoskiego duetu The Cool Couple (Nicollo Benetton oraz Simone Santilli) daje możliwość rozegrania meczu w Pro Evolution Soccer specjalnie edytowanymi zespołami składającymi się z artystów reprezentujących daną epokę lub styl w historii sztuki. Na przykład: renesans kontra postinternet… Tego typu formuła być może była atrakcyjna za moich dziecięcych czasów, kiedy w Fifie kompletowałem

Nagrobki, *Grupa śmierci*, detal instalacji, 2022, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

podobne drużyny składające się z kolegów z podwórka. Dzisiaj, kiedy Klocuch tworzy filmiki oparte na tych samych zasadach, piłkarze regularnie streamują, a artyści grają na Twitchu w Fifę z profesjonalnymi piłkarzami (Filip Kostic, *Filip Kostic VS Filip Kostic*, 2019), nie wyobrażam sobie, by kogoś pasjonowała sytuacja, w której po fatalnym błędzie bramkarza Renesansu, Filippo Brunelleschiego, gola zdobywa napastnik i kapitan Baroku – Caravaggio (Giorgio Vasari, trener Renesansu, załamuje ręce). Jak to w ogóle brzmi! Na szczęście kiedy oglądałem wystawę, w grze najprawdopodobniej uruchomiony był akurat tryb defaultowy, bo przy piłce cały czas stał czas Robert Lewandowski.

Najlepiej na wystawie wypadają prace najstarsze. Jest to między innymi świetny *Goalkeeper* Zdzisława Sosnowskiego z 1975 roku. W tym trzyczęściowym filmie artysta wciela się w postać bramkarza celebryty, który w białej marynarce, kapeluszu i z cygarem w ustach przy aplauzie publiczności wykonuje spektakularne interwencje. Kamera trzyma się blisko piłki i ta perspektywa nie zmienia się w kolejnych scenach filmu. Tym razem są to sytuacje rozgrywające się w mieszkaniu, ale do walki o piłkę dołącza kobieta. W kadrze widzimy tylko jej nogi agresywnie kopiące piłkę wprost w leżącego na ziemi bramkarza. Jest w tym coś z schulzowskiego samoponiżenia, chociaż u Sosnowskiego bramkarz rozpaczliwie broni swojej dominującej pozycji.

Jeśli Sosnowski w *Goalkeeperze* kreował postać uwielbianego przez tłumy bohatera, to Paweł Althamer po prostu go wyrzeźbił. W centralnej części wystawy znalazł się monumentalny *Kazimierz Deyna* (2015) – rzeźba jednej z legend polskiego i warszawskiego futbolu. To nie jedyna artystyczna laurka dla konkretnych piłkarzy. *Boniek* (2005) Massimo Furlana to wykonana przez artystę na nieistniejącym już Stadionie Dziesięciolecia rekonstrukcja ruchów i zachowań polskiego napastnika z meczu Polska – Belgia z 1982 roku, w którym zdobył on trzy bramki. Lokalną ikonę z Radzionkowa przypomina natomiast Maciej Cholewa. *Król Radzionkowa* (2022) to złoty sztandar z ciemną

Kuratorce i kuratorowi wystawy *Pierwsze miejsce w tabeli?* zależało na opracowaniu wyrazistej narracji. Problem w tym, że w wielu przypadkach wypada ona blado, a zaskoczenia pojawiają się sporadycznie.

Mikołaj Długosz, fotografia z cyklu *Ustawka*, 2008, fot. Andrzej Golc
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

Paweł Althamer, *Kazimierz Deyna*, 2015, rzeźba, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

sylwetką jeźdźca. Jest nim Marian Janoszka, który przez ponad 20 lat, z krótkimi przerwami, występował jako napastnik w Ruchu Radzionków, a gole w pierwszej lidze zdobywał jeszcze w wieku lat 40.

Na zakończenie warto przywołać dwie realizacje, które piłkę nożną sprowadzają do sztywnych struktur i danych, nie rezygnując równocześnie z poczucia humoru. Kornel Janczy w *United* (2022) rozkłada historyczny, narosły wieloma anegdotami mecz Polska – Anglia z 1973 roku na części pierwsze, przedstawiając za pomocą abstrakcyjnych niby-totemicznych obiektów kolejno: czas utrzymywania się drużyn przy piłce, czas przerw w grze oraz momenty, kiedy piłka opuszczała boisko. Z kolei Andrzej Tobis w pięciu fotografiach ze słynnego cyklu *A-Z (Gabloty edukacyjne)* wizualizuje hasła związane z przestrzenią w kontekście piłkarskim. „Pole bramkowe" to splecione ze sobą w dziwną konstrukcję piłkarskie bramki, „piłka nożna" przedstawia zalaną piwnicę z futbolówką pośrodku, „kabina do przebierania, szatnia" jest domkiem holenderskim pełniącym rolę szatni drużyny przyjezdnej na jakimś niewielkim boisku, „miejsce do umieszczania reklam" – wygniecioną plandeką z wizerunkiem Roberta Lewandowskiego, a „pole karne" to ujęcie pola karnego z górującym na drugim planie pagórkiem z krzyżem.

Pierwsze miejsce w tabeli? najprawdopodobniej jest największą i najbardziej kompleksową wystawą o piłce nożnej, która do tej pory odbyła się Polsce. Należy pochwalić mnogość zaprezentowanych na niej wątków. Niestety w większości przedstawiano je sztampowo – tak jakby samo ich naświetlenie rozwiązywało sprawę. Dobrym przykładem może być gablota z archiwaliami i gadżetami kibicowskimi Pogoni Szczecin. Są to szaliki, maskotki, broszury, bilety czy informatory. Dlaczego znalazły się na wystawie? Bo jesteśmy w Szczecinie. Dodatkowo, zrezygnowano z jakichkolwiek zaskakujących zestawień, wzajemnych odniesień pomiędzy pracami. Wydaje się, że nie zostały one nawet zgrupowane w jakieś obszary tematyczne. Jak lubi powtarzać Tomasz Hajto: to są właśnie detale robiące różnicę. Do pierwszego miejsca w tabeli jeszcze daleko.

–

Janek Owczarek

Interior

BWA Katowice
12 maja – 12 czerwca 2022
kuratorka: Marta Lisok

W książce *Chamstwo* Kacper Pobłocki napisał: „Gdy wzrok koncentruje się na jednym obiekcie, tak jak aparat fotograficzny skupia się na wybranym przedmiocie, to, co znajduje się obok, robi się niewyraźne albo w ogóle wypada poza kadr". W 2014 roku Łukasz Ronduda i Sebastian Cichocki, kuratorzy wystawy *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, diagnozując i katalogując ówczesny stan sztuki współczesnej, wzięli na warsztat także sztukę wiejską. Nazwali ją wówczas „nowoczesnym folklorem". Dzisiaj, osiem lat później, folklor rozumie się raczej jako Zalipie i malowane chaty, zaś sztuka wiejska jest gdzie indziej. Archaiczne są już także opozycje zaproponowane przez José Ortegę y Gasseta, który „racjonalne, kierujące się prawem" miasto przeciwstawił „żyjącej życiem roślin" wsi. Marta Lisok, kuratorka wystawy *Interior* w BWA Katowice, intencjonalnie lub nie, podjęła próbę wpisania sztuki współczesnej w dyskusje dotyczące „zwrotu ludowego", dla którego ważnymi publikacjami stały się książki Kacpra Pobłockiego, Adama Leszczyńskiego czy Andrzeja Ledera. Zwrot ten ma swój odpowiednik artystyczny, którego genezy należy szukać w twórczości Daniela Rycharskiego, Michała Łagowskiego (niepracującego już w polu sztuki) oraz Krzysztofa Maniaka. Korzystając z narzędzi sztuki współczesnej, artyści ci opowiadali o swoich wiejskich korzeniach, przy czym unikali orientalizowania ich poprzez prezentację w miejskich instytucjach oraz stronili od łatwo narzucającej się perspektywy etnografa, zewnętrznego recenzenta. Ta ostatnia kwestia okazała się wyzwaniem także dla kuratorki katowickiej wystawy.

Kuratorska narracja wiedzie na wystawie w dwóch kierunkach: z jednej strony eksploruje wyobrażenia o wsi jako przestrzeni bliskiej ziemi, towarzyszących jej „fantazjach o scaleniu z ziemią, snach o byciu wchłoniętym przez przyrodę"; z drugiej – podejmuje temat nieprzepracowanego dziedzictwa pańszczyzny. Obszar wyparcia związany z pańszczyzną ujawnia się dzisiaj w języku potocznym oraz mitach i wyobrażeniach o wsi, które na co dzień wszyscy reprodukujemy i na nowo przyswajamy. Jednym z nich jest mówienie o obaleniu, a nie zniesieniu pańszczyzny. Kuratorka pyta więc: „co można znaleźć na marginesach oficjalnej geografii i historii, na grząskim obszarze zabobonu, fikcji i afektu?". Wątki poruszane w tym pytaniu zdają się bardziej interesujące od zaproponowanego wcześniej rozłożenia akcentów. Wystawa mogłaby wręcz nosić tytuł trawestujący ten z ekspozycji w MSN w 2014 roku: „Czego nie widać". Tak jak na obrazach wsi Chełmońskiego nie widać brudu, znoju i niedomytych rąk. Wszystko, co chcemy wiedzieć o życiu pośród pól i łąk, znajduje się na marginesach, również marginesach zainteresowania. Pokazała to ostatnio znakomita wystawa Małgorzaty Mycek *Na moje życko wpłynęła...* w BWA Warszawa. Artystka zaprezentowała bowiem imaginarium wsi, które nie opiera się na krajobrazie z bocianem, a na człowieku. Jeśli jednak człowieka z tego imaginarium wyeliminować, to pozostanie w nim przestrzeń geograficzna: mapa, która kurczy się i znika wraz z tym, jak oddalamy się od niej i do niej zbliżamy. Interior – niewidoczna do czasu przestrzeń – realizuje się w procesach.

Interior to kłopotliwa wystawa. Kuratorka podzieliła ją na trzy rozdziały: dotyczący pamięci, ziemi i dziedzictwa pańszczyzny. Stawką nie jest jednak eksplorowanie wszystkich tych obszarów – a jeśli miało być, to zamiar się nie powiódł. W ramach tak małej wystawy dochodzi więc do uproszczenia, prześlizgnięcia się po powierzchni tematów, które dla artystów są przecież wyzwaniem. Wystawę otwiera monumentalna praca Ali Savashevich, odwołująca się do kategorii pamięci. Pamięć stanowi ramę dla dwóch pozostałych wątków i je spaja – i tu jeszcze narracja się zgadza. W końcu, rozpracowując temat własnego pochodzenia lub ziemi, artyści opierają się na przekazach z archiwów, pamięci gdzieś zapisanej, z którą można też skonfrontować własne przeżycia. *Nieznany* Savashevich, rzeźba wielkiej głowy, zawieszona na czerwonych pasach, odsyła do aktów dekapitacji pomników, jednak nie tych dokonywanych przez oficjalne władze (jak ikoniczne burzenie pomnika Feliksa Dzierżyńskiego na Placu Bankowym), ale przez reprezentantów historii z marginesu, występujących przeciw oficjalnym narracjom. *Nieznany* może więc być podstawą dla innych prac na wystawie. Z pracą Savashevich korespondują dwie

Prace Justyny Smoleń na wystawie *Interior*, fot. Michał Jędrzejowski, dzięki uprzejmości artystki i BWA Katowice

instalacje Alicji Pakosz: *Pokój* i *Pomnik niedoczekania się*. Są to dioramy przedstawiające przeskalowane dłonie (jedna z nich ujęta jest w geście „zgłaszania się", druga – pojednania), które wyglądają jak relikty monumentalnych pomników niegdysiejszej władzy, których szczątki przykrył pustynny pył lub zarosła tropikalna roślinność. Obie instalacje mają swoje odpowiedniki na płótnie. W pracach Savashevich i Pakosz interior, rozumiany zarówno jako przestrzeń fizyczna, jak i symboliczna, jawi się więc jako anarchistyczne miejsce rezygnowania z oficjalnych porządków. Wyjście poza mapę – geograficznie i symbolicznie – daje wręcz przyzwolenie na kontestację.

Oglądając wystawę, nie mogłam pozbyć się wrażenia, że coś tu zostało przeoczone, choć może lepiej po prostu przyznać, że byłam rozczarowana. W worku zaproponowanych kategorii żadna nie wydała mi się wystarczająco wysycona – narracje dotyczące kultury ludowej sięgają już przecież dużo dalej niż do wyobrażenia o naturze i czasie wolnym przeciwstawionym pańszczyźnianej pracy. Z tego powodu zamiast podążać dwoma zaproponowanymi przez kuratorkę drogami, wolę skupić się na wątku, który pojawia się i w badaniach naukowych, i na wystawie. Chodzi o ruch, który pozwala postrzegać interior jako miejsce wiecznej ucieczki i powrotu. Migracje, te oczywiste, ze wsi do miasta, i te mniej oczywiste, ale znów praktykowane, z miasta na wieś, wiążą się z nieustannym przemieszczaniem, dynamiką, która jest w opozycji do obrazu wsi sennej i spokojnej, pogrążonej w letargu bezczynności. W pracy Michaliny W. Klasik *Kije wędrowne* skupia się chyba to, co dla tej perspektywy najbardziej interesujące. Kije przeznaczone „na drogę" kojarzą się dość naturalnie z inną pracą, osiem lat temu uznaną za część „nowoczesnego folkloru" – *Wyjściem w Polskę* Honoraty Martin.

Widok wystawy *Interior*, Ala Savashevich, *Nieznany*, instalacja, 2021, fot. Honey Badger, dzięki uprzejmości artystki i BWA Katowice

Chociaż prace pokazane na wystawie w katowickim BWA bronią nowej opowieści o interiorze, to sama narracja kuratorki w pewnych momentach rozpada się na nieco naiwne pytania i kategorie, oparte na najprostszych rozpoznaniach.

„Podobno nic tak nie leczy melancholii jak przeglądanie atlasów, działające jak uzdrawiający substytut podróżowania [...]. Te pozbawione fizycznych trudów wędrówki w wyobraźni kończą się zwykle w interiorze, na ziemiach niczyich, których status pozbawiony językowych dookreśleń jest niepewny i mglisty" – rozpoczyna tekst kuratorski Marta Lisok. Małgorzata Sadowska w tekście *Przeciw podróżowaniu* napisała, że „jednoznacznie wartościujemy wszelki ruch i każdą podróż, myląc przy tym przywilej z koniecznością. Uprzywilejowanych podróże kształcą, tych, którzy dopiero zdobywają ten przywilej, podróże męczą. Są siłą ciągłych zerwań, nieciągłości, przesiadek, błądzenia".
To zagubienie, które sugeruje kuratorka, pokonać można poprzez pracę z pamięcią, przywoływanie opowieści. Ale co, jeśli nie ma czego przywoływać? Co, jeśli te opowieści w ogóle nie istnieją albo od zawsze są przekłamane? Niezapisane, wyparte przez wstyd związany z pochodzeniem, ba, nawet brak siły do tego, aby te historie z kimś dzielić. Tak jak prace na wystawie bronią nowej opowieści o interiorze, tak sama narracja w pewnych momentach rozpada się na nieco naiwne pytania i kategorie, oparte na najprostszych rozpoznaniach.

A przecież, dzięki artystom i artystkom, udałoby się wejść głębiej. Na wystawie odnajdziemy na przykład, prawie dosłownie opowiedzianą, ideę powrotu do korzeni, którą porusza praca Jana Kowala. Artysta w swoich pracach wideo sięga do podobnej koncepcji, co niegdyś Łagowski – przepracowuje swoje wiejskie pochodzenie przez zetknięcie z materią. W wideo widz ogląda wiejskie artefakty: maszyny rolnicze, siano.

Artysta karykaturalnie performuje czynności kojarzące się ze wsią, dając do zrozumienia, że jego przynależność nie do końca się zgadza (jest przecież artystą, postacią z innego porządku), a obrazy romantycznej sielanki Chełmońskiego lub Wyczółkowskiego mają niewiele wspólnego z rzeczywistością. Wieś zatem – nie geograficznie, ale wyobrażeniowo – jest konstruktem z przeszłości domagającym się nowego odczytania. I to Kowalowi się udaje. Agata Jarosławiec także pokazuje na wystawie bardzo dosłowny projekt, poświęcony krzyżom pańszczyźnianym, choć wprowadza także inny wątek – szuka historii własnego pochodzenia w ciele, w którym zapisuje się trauma przeszłych pokoleń. Przemek Branas w fotografii *Tęcza*, zestawiającej sierp i penis (jak dwa palce w obrazach stworzenia świata), porusza temat performowania męskości w wiejskiej kulturze, związanej z tężyzną fizyczną i siłą. Elżbieta Jabłońska recyklinguje swoje poprzednie realizacje w geście oporu przeciw produktywności i nadmiarowi – na wystawie jej praca znakomicie zresztą koresponduje z umieszczonymi obok *Kijami wędrownymi* Klasik. Gdyby się uprzeć, można by odczytać ten fragment ekspozycji właśnie w kontekście ruchu: kije na drogę przeciw produktywności. Obiekty z tkanin Marty Niedbał akcentują z kolei sam proces ich wytwarzania, jednocześnie snując opowieść o ciele i jego funkcjonowaniu. Każda z tych prac różnymi sposobami wytwarza opowieść o cielesnych archiwach. W fotografii Branasa i w pracy Jabłońskiej, która sięga po kształty kojarzone z narzędziami pracy rolników, widać dialog z cielesnością, wysiłkiem, fizycznością. Pamięć ciała w sztuce Jarosławiec spaja te dwie opowieści i tworzy mikroklamrę w ramach wystawy. Chciałabym jednak zapytać o to, jakie miejsce na wystawie zajmuje kilka innych prac. Praca Ewy Ciepielewskiej i Agnieszki Brzeżańskiej o Wiśle (*FLOW/Kępa Zielona*) próbuje wytwarzać nowe archiwa, projektować spojrzenie z perspektywy podróży, ale jej badawczość zdaje się nie przystawać do innych realizacji w tej części wystawy. Z kolei *Dzisiaj za oknem drzewa wyglądały jak żywe istoty na księżycu* Aleksandry Liput – seria nawiązująca do totemiczności obiektów, talizmanów i powiązanego z dziewiętnastowieczną wsią magicznego myślenia – utrwala mit, wobec którego reszta artystów zdaje się ustawiać krytycznie.

Jest taka praca Michała Łagowskiego z 2012 roku *Zostań ze mną trochę dłużej*. Łagowski wysmarował wtedy gnojówką posadzkę w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Mieszając miejski porządek instytucji z wiejską abiektalną materią i akcentując nieprzystawalność wsi do sztuki współczesnej, wytworzył afekt, wszedł w przestrzeń porządku z brudem i smrodem. Tym samym poddał namysłowi kłopot z narracją, „egzotyką", „niezdobytym przez sztukę współczesną obszarem". Dzisiaj, kiedy przyglądamy się archiwom – co proponuje również kuratorka *Interioru* – silnie unaocznia się potrzeba napisania nowych opowieści. Ciekawą perspektywę proponuje Katarzyna Czeczot, która twierdzi, że trzeba dziś walczyć o środowiskową perspektywę historii ludowej. Nie jako opowieści o wiejskim kalendarzu, sposobach wchodzenia z nią w kontakt, pracy w zgodzie z jej rytmem, ale jako historii podporządkowywania natury, powiązania genezy kryzysu klimatycznego z historią nierówności i historią wyzysku czy roli roślin i plonów w podporządkowywaniu i tworzeniu mechanizmów ujarzmienia ludzi i ich ciał. „Odkąd wzrosła świadomość na temat zmian klimatycznych, coraz częściej wygrywa się konflikt między ratowaniem planety a interesami klas ludowych. Tymczasem alternatywa: albo Ziemia, albo jej wyklęty lud – jest fałszywa" – pisze Katarzyna Czeczot. I w tym sensie, dodałabym, opozycja pomiędzy historią pańszczyzny a historią ludu ziemi, też taka jest.

–

Anna Pajęcka

IRMINA RUSICKA I KASPER LECNIM, It-it?

Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim
10 czerwca – 18 września 2022
kurator: Bartosz Nowak

Spostrzegawczy widzowie, zmierzający na wystawę *It-it?* Kaspra Lecnima i Irminy Rusickiej w Gorzowie Wielkopolskim, zauważyć mogli zastanawiającą rzecz: oto w nazwie miejskiej instytucji goszczącej ten artystyczny duet pojawiła się literówka. Coś, co wcześniej było znane jako Miejski Ośrodek Sztuki, teraz zamieniło się w Miejski Ośrodek Szutki. Czyżby był to kompromitujący błąd nowego kierownictwa MOS-u lub jego pracowników? Bynajmniej. Wyjaśnienie tego zabiegu można było odnaleźć na wystawie, gdzie do jednej ze ścian przyklejona została kartka ze słownika z zakreślonym interesującym nas terminem. Szutka to bowiem synonim żartu, śmichów-chichów i wygłupów. Podobne słowo znajdziemy w ukraińskim i rosyjskim – шутка. Na czas wakacji Miejski Ośrodek Sztuki został więc symbolicznie przywłaszczony przez dwie osoby artystyczne i przemieniony w ośrodek żartów i wesołych historyjek, które niestety czasem bywają także smutne. Cóż to za historie i jaki płynie z nich morał?

Rozpracowania żartów Lecnima i Rusickiej nie ułatwia tekst Aleksego Wójtowicza, który jest nie tyle klasycznym wprowadzeniem w wystawę, co raczej jego autorską szutką. W meandrycznym tekście, którego głównym bohaterem jest Kurt Vonnegut i jego powieść *Rzeźnia numer pięć*, łatwo się zagubić: każdy akapit jest krotochwilną anegdotą, a autor chętniej pisze o tym, czym wystawa nie jest, niż jest. Wystawę w MOS-ie z powieścią Vonneguta łączy na pewno hasło „It-it?", które w książce pisarza z Indianapolis jest wypowiadane (wyćwierkiwane?) przez ptaki po masakrze. Jak jednak zaznacza Wójtowicz, Rusicka i Lecnim są dalecy od akceleracjonistycznych marzeń o końcu świata. I ciężko się im dziwić – w końcu to, co dobrze wygląda na filmie katastroficznym, raczej nie może być przyjemne w rzeczywistości. Z dywagacjami o końcu świata jest zresztą jak z rozmowami o tym, co będzie z nami po śmierci. Jest wiele teorii na ten temat, ale równie dobrze można skwitować temat hasłem „It-it?".

Rusicka i Lecnim skupiają się więc na tym, co tu i teraz, wyprawiając swoje szutki na ziemskim padole tak długo, jak to możliwe. Nie są to jednak czcze wygłupy, a ich strategię najpełniej wizualizuje instalacja *Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna*, która pierwszy raz pokazana została na wystawie *Pole bitwy* w bielskiej BWA w 2021 roku. Praca nawiązuje do karykatury Matejkowskiej *Bitwy pod Grunwaldem*, wykonanej przez Stanisława Wyspiańskiego – ucznia i jednego z najzagorzalszych krytyków Matejki. Gest powiększenia (niemalże do rozmiarów oryginalnej *Bitwy...*) i ukazania w trzech wymiarach karykatury Wyspiańskiego jest z jednej strony jej apoteozą czy też pomnikiem szutki, z drugiej zaś – drwiną z nacjonalistycznych narracji, z jakimi nierozłącznie związane jest dzieło mistrza z Krakowa. Myślę, że można rozumieć to także jako gest prześmiewczy wobec konceptu sztuki narodowej, która jest tak pożądana i poszukiwana przez nasz nowy *establishment* artystyczny i elitę polityczną. W odpowiedzi na te fantazje Rusicka i Lecnim pokazują im wielkoformatowego wała. Na Wawel to pewnie nie trafi, przynajmniej nie w najbliższym czasie – Rusicka i Lecnim jednak nie weszli na ten etap tricksteryzmu co Edward Dwurnik. Tak czy siak swoim gestem zapisali się w długiej historii trawestacji *Bitwy...* (którą brawurowo opisała kiedyś Maria Poprzęcka), a to już jakieś osiągnięcie. Warto przy okazji zauważyć, że nie jest to pierwszy raz, kiedy w twórczości tej pary pojawia się motyw pomnika czy raczej: antypomnika. Wydaje się, że jest to konik Rusickiej, która w 2020 roku przygotowała projekt pomnika dla Europy Środkowo-Wschodniej w formie rozwalonej wiaty przystankowej – był to w istocie pomnik porażki projektu modernizacyjnego naszego regionu. W tym samym roku wyprodukowała również monetę okolicznościową z okazji 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, imprezy, która choć zapisała się w polskiej historii sztuki nowoczesnej, na dobrą sprawę się nie udała – nie spełniła oczekiwań publiczności i nie powstały podczas niej żadne realizacje. Moneta upamiętnia więc porażkę sztuki.

Jeśli chodzi o Lecnima, to pod wieloma względami modelowo wpisuje się on w figurę trickstera, z całym bagażem genderowych cech, przypisywanych zwyczajowo takim osobowościom. Nieprzypadkowo więc w dorobku pary znajdziemy kilka realizacji próbujących przepracować temat

Rusicka i Lecnim są dalecy od akceleracjonistycznych marzeń o końcu świata; skupiają się na tym, co tu i teraz, wyprawiając swoje szutki na ziemskim padole tak długo, jak to możliwe.

Widok wystawy *It, it?* Irminy Rusickiej i Kaspra Lecnima, fot. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim dzięki uprzejmości artystów i Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

patriarchalnych wzorców (*vide* wystawa z *Obawy przed wyginięciem* w Galerii Szarej czy wideo *Jeszcze szybciej, jeszcze wyżej, jeszcze coś tam*), jednak na dobrą sprawę nie są to realizacje, które proponują nowe formy męskości, a jedynie krytykują stare. Także w działaniach samego Lecnima trudno dopatrzyć się gestów sugerujących, że chce i potrafi on przekroczyć konwencje stereotypowej męskości, choć chętnie z nich żartuje. Taka była praca *Świat się wali a ja walę konia*, pokazana w 2021 roku na wystawie *Nagi nerw*. Inaczej niż w „wysokowrażliwych" pracach pozostałych artystów i artystek zaproszonych na wystawę, u Lecnima nagim nerwem okazał się męski penis, trzymany przez rysunkową postać inspirowaną zdjęciem skamieniałych szczątków mężczyzny z Pompejów, które swojego czasu stało się memem. Zwęglone szczątki masturbujących się facetów – tyle mniej więcej, według Lecnima, zostanie z ludzkości po katastrofie.

Praca *Świat się wali...* mogłaby znaleźć się na wystawie w MOS-ie, jednak zamiast niej zobaczymy inne realizacje utrzymane w podobnej estetyce – instalacje z jakby „zwęglonych" linii, przypominające szczątki jakiejś zagrzebanej w lawie cywilizacji. Opowiadają one o katastrofie w odrobinę poważniejszym tonie i – co istotne – starają się wskazać ich przyczynę, choćby ogólnikowo. Taka jest instalacja ze znamiennym *It-it?* w tytule, dla której wzorem był wykres obrazujący rozwój demokracji na świecie od 1800 roku. Wykres kończy się w roku 2016, w momencie wzrostu tendencji populistycznych na świecie, a od konwencjonalnych wykresów różni się tym, że kończy go strzałka zwrócona w odwrotnym kierunku. Zamiast więc fantazjować o przyszłości, mamy przyjrzeć się przeszłości, w której tkwią odpowiedzi na temat przyczyn nadciągającej katastrofy. Kolejną wskazówką do tego palącego rozpoznania jest rzeźba *Koń z żebrami do góry uczy się latać*, przedstawiająca zwęglony szkielet zwierzęcia o ponadprzeciętnych, wręcz zuchwałych ambicjach. I to właśnie ambicja wydaje się być tematem tej pracy – oderwanie się od ziemi i lot w przestrzeni to przecież marzenie ludzkości wyrażone już w starożytnych mitach, a zarazem metafora pychy i buty, za którą mitycznych bohaterów spotykała kara. W opisie pracy Aleksy Wójtowicz przypomina, że latający koń, znany także jako Pegaz, od XIX wieku zaczął być motywem umieszczanym w logotypach firm związanych transportem i przemysłem paliwowym – a jakie są konsekwencje wzmożonego przemieszczania się ludzkości po kuli ziemskiej, mniej więcej wiemy.

Wnioski płynące z obu tych realizacji raczej nie zaskakują (a jeśli jednak tak, to powinniśmy się zmartwić), na szczęście to już koniec morałów. W galeryjnych salach znajdziemy jeszcze kilka efemerycznych, zwęglonych szlaczków, które mogłyby ułożyć się w opowieść, jednak są raczej próbą pisarską, nieudolnym maźnięciem – historią, którą każdy z nas ma szansę napisać, ale nie każdemu się udaje i nie każdy ma na to ochotę. Dla tych niechętnych wielkim narracjom para artystów przygotowała wyjście awaryjne – w jednej z sal skuto ściankę i odsłonięto okno, które na czas wystawy pozostaje otwarte. Pod oknem ustawiono taboret, ułatwiający ewakuację śmiałkom, a dalej – cóż, radźcie sobie sami. Co do samego pomysłu odsłaniania okien w galeriach, to nie jest to szutka nowa, ale w MOS-ie wykonana po raz pierwszy i ponoć wymagająca sporo pracy. Gest „otwarcia" MOS-u, lub choćby jednego jego okna, jest także spójny z dotychczasową praktyką Rusickiej i Lecnima, w której temat krytyki instytucjonalnej zajmuje sporo miejsca. Z akcji godnych uwagi można przypomnieć choćby działania w Muzeum Współczesnym Wrocław – próbę wywiercenia dziury w bunkrze mieszczącym muzeum i renowację ich pracy *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie*, którą po roku odsłonięto spod warstw farby w ramach zabawy w „krótkodystansową archeologię" (cyt. Stach Szabłowski). Rusicka i Lecnim lubią z instytucji kpić (Lecnim na przykład podczas Otwartego Triennale w Orońsku wyprowadził gabinet dyrektorki do sal galeryjnych), ale czasem, niczym dobre duszki, również im pomagają, naprawiając zepsute sprzęty lub wprowadzając do nich odrobinę światła i świeżego powietrza. Biednym instytucjom z Europy Środkowo-Wschodniej przecież trzeba pomagać... W MOS-ie drugą taką innowacją, umilającą czas w instytucji, jest muzyczka grająca w toaletach – autorska kompozycja Kaspra Lecnima, która przyniesie ulgę nawet w przypadku największego zaparcia.

Widok wystawy *It, it?* Irminy Rusickiej i Kaspra Lecnima, fot. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim
dzięki uprzejmości artystów i Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

Wystawa Rusickiej i Lecnima w MOS-ie co prawda nie wywołuje tak gwałtownych reakcji jak zaparcie, mi osobiście nie dała jednak poczucia głębokiej satysfakcji, choć teoretycznie mogła. Tricksteryzm to przecież atrakcyjna strategia, a tematy poruszane przez tę artystyczną parę są jak najbardziej słuszne – pod ich żartami wielu z nas mogłoby się podpisać. Z drugiej strony, jest to też forma, która wymaga dzisiaj przemyślenia, a jej tradycja jest w pewnych punktach kłopotliwa. Figura trickstera wydaje mi się dość mocno związana z systemem patriarchalnym – nieprzypadkowo w polskiej historii sztuki mamy więcej tricksterów niż tricksterek, a niektórzy z owych dowcipnisiów byli również zatwardziałymi seksistami. Skrupulatnie opisał to Marcin Kościelniak w *Egoistach*, korzystając z przykładu Łodzi Kaliskiej. Rusicka i Lecnim co prawda biorą na warsztat temat męskiego genderu, ale, jak wspominałam, zabiegi te nie prowadzą do nowego otwarcia. Rusicka ma zresztą w swoim dorobku kolaborację z Adamem Rzepeckim i muszę przyznać, że zawsze zastanawiała mnie ta sztama. Tym bardziej że trudno było dopatrzyć się w niej przekroczenia tradycji, jaką reprezentuje Rzepecki.

Nie są to jednak jedyne pytania, jakie muszą postawić przed sobą dzisiejsi ironiści. Jest taki pogląd na przykład, że krytykowanie jest łatwiejsze i mniej ryzykowne od stworzenia programu pozytywnego. Część naszej artystycznej wspólnoty wierzy dzisiaj, że takim programem pozytywnym, dzięki któremu uratujemy naszą cywilizację od zagłady, jest radykalna empatia i troska – a jaki jest program pozytywny Rusickiej i Lecnima? I jak się on ma do nowej wrażliwości społecznej, która obowiązuje nas wszystkich? Ciężko być dzisiaj trickster-em, nie zadając sobie tych pytań. Mam nadzieję, że krążą one w głowach Rusickiej i Lecnima, nawet jeśli tego jeszcze nie widać.

–

Karolina Plinta

KRZYSZTOF MANIAK, MIKOŁAJ SZPACZYŃSKI, Bajka

BWA Bydgoszcz
5 kwietnia – 29 maja 2022
kuratorki: Karolina Pikosz, Agnieszka Gorzaniak

Krzysztof Maniak i Mikołaj Szpaczyński tworzą duet tak zgrany pod względem podejmowanych tematów, motywów i zainteresowań, że aż podejrzany. Pierwszy z nich jest bodaj najbardziej zagadkowym laureatem zeszłorocznych Spojrzeń. Zagadkowym nie ze względu na swoją trudną do odszyfrowania sztukę, lecz, co zauważono od razu po ogłoszeniu zwycięzców, wyraźnie odstającym od swoich kolegów i koleżanek. Podczas gdy Janę Shostak, Mikołaja Sobczaka, Archiwum Protestów Publicznych i Weronikę Wysocką łączy mocne zaangażowanie w tu i teraz, różnie artykułowane i odmiennie zarysowywane – od rozmycia granic między sztuką a aktywizmem u Shostak i APP, przez historyczny gabinet luster, jakim jest malarstwo Sobczaka, aż do wydobywanej przez Wysocką suchości i trywialności medialnego kapitalizmu – to Maniaka interesuje raczej tu i teraz geologiczne, takie, które w historyczno-naturalnej perspektywie okazuje się właściwie nie być już ani „tu", ani „teraz". W jego peregrynacjach po rodzinnych okolicach – lasach, zagajnikach, polach, strumieniach – miejsce i czas w ludzkiej skali przestają mieć sens, bo nawet jeśli artysta wykonuje w tej przestrzeni gest, jego trwanie albo pozostawiony ślad są wkrótce anektowane z powrotem przez nieskończoną witalność natury. Co istotne, działania Maniaka nie mają, ściśle rzecz biorąc, publiczności, ponieważ artysta projektuje raczej widzów zwierzęcych, roślinnych czy mikroorganicznych. Jego performanse do ludzi trafiają już zapośredniczone przez fotografię lub film, dzięki czemu Maniakowi – mimo pozornej bezczasowości jego sztuki – udaje się postawić dość aktualne pytania o istotę performansu jako wyobrażonego spotkania artysty i widza, sztuki charakteryzującej się rzekomo jakąś bezpośredniością, bliskością i improwizacyjną surowością.

Maniak w Bydgoszczy połączył się w twórczą parę ze Szpaczyńskim, co pewnie nie powinno dziwić, bo ten drugi

Widok wystawy *Bajka* Krzysztofa Maniaka i Mikołaja Szpaczyńskiego, fot. Tomasz Zieliński

Podstawowa paralela z land artem polega na powtórzeniu przez Maniaka i Szpaczyńskiego tych samych błędów, które popełniła kilka dekad temu sztuka ziemi.

to w końcu eksmalarz, od niedawna zajmujący się intermedialnymi eksploracjami bliskich sobie terenów, również pozostający blisko ziemi, natury, zagadnień krajobrazu i ludzkich ingerencji w jego porządek. W Bydgoszczy artyści wykonali gest rodem z lat 70. – odwiedziwszy położoną pod miastem jaskinię Bajka, postanowili w galerii odtworzyć doświadczenie jej wnętrza, charakteru, chciałoby się wręcz powiedzieć *vibe'u*, gdyby nie to, że tak bardzo nie pasuje to do ich pełnej patosu landartowej interwencji. Nie mamy tu bowiem przegiętej, jakoś komicznej, ale przez to ciekawej scenografii, którą zaproponowała na przykład Joanna Rajkowska w swoim *Rhizopolis* – immersyjnym, mrocznym projekcie zamieniającym jedną z sal Zachęty w podziemie pełne wyrastających z sufitu korzeni. Przeciwnie, wystawa Maniaka i Szpaczyńskiego ma w sobie purystyczny, *white-cube'owy* sznyt. W dużej przestrzeni na piętrze bydgoskiej galerii w ciszy, na kilku kanałach wyświetlane są zdjęcia przedstawiające artystów odkrywających jaskinię, na schowanym za schodami ekranie zobaczyć można przypominającą abstrakcyjne malarstwo formację skalną, zresztą prawdziwą skałę znajdziemy zaraz obok w szklanej gablocie. Wystawę domyka położona w ciemnej sali, oświetlona punktowym, dramatycznym światłem urna z ziemią, liśćmi i gałązkami zebranymi w okolicach Bajki. Rzeczywiście jest coś ciekawego w tym, żeby jaskinię przetłumaczyć na galerię, nie odwołując się do najprostszych zabiegów wizualnego upodobnienia, jak robi to Rajkowska, lecz odwrotnie: przez wyłuskiwanie ich różnic, podkreślić odmienną specyfikę przestrzeni, innego doświadczenia somatycznego. Koniec końców w tych odstępstwach odnajdujemy głęboko tkwiące podobieństwo – tak jak jaskinia wytrąca nas ze zmysłowej równowagi, kwestionując przeciwieństwo góry i dołu, zamknięcia i otwarcia, pozbawiając stabilnego gruntu, tak i galeria ma pozbawiać pewników, wytrącać z poznawczych kolein.

Wcześniejsze odwołanie do lat 70. i land artu było nieprzypadkowe i to nie tylko ze względu na podobieństwo tematów i zainteresowań artystów. Podstawowa paralela polega bowiem na powtórzeniu przez Maniaka i Szpaczyńskiego tych samych błędów, które popełniła kilka dekad temu sztuka ziemi. Wprawdzie próbuje się ją tu ocucić współczesnymi tematami – chociażby antropocenem, włączeniem w przestrzeń sztuki podmiotów nie-ludzkich czy zakwestionowaniem kategorii autora – to jednak patetyczna szlachetność wielkich, przerastających ludzką miarę zagadnień jest przysłaniana przez fakt, że jaskinię ogląda się tu mimo wszystko w galerii (dobrze, na wernisażu faktycznie była możliwość wycieczki do prawdziwej Bajki), w zdeterminowanym zgoła innymi niż naturalne czynnikami świecie instytucjonalno-społecznym. Roussowska fantazja o powrocie do natury rozbijała się już w latach 70. i rozbija nadal o kwestie materialnej produkcji dzieł i pozorne odrzucenie jednostkowości, które jednak premiowało i premiuje białych, maczystowskich artystów wypowiadających się na tematy uniwersalne i w ten sposób klasyfikujących to, co za uniwersalne w ogóle może być uważane. Dlatego też podjęta przez Maniaka i Szpaczyńskiego próba wywiedzenia sztuki z tego, co pozaludzkie, odwieczne (a przynajmniej megastare), obojętne na człowieka, wydaje mi się objawem naiwności każącej wierzyć, że przeprowadzenie takiego połączenia jest w ogóle możliwe. Stąd też może zawierzenie formie białego, pustego sześcianu – pochodzącej z podobnego zresztą czasu, co land art – jako domyślnej przestrzeni ekspozycji. W *white cube'ie* jest przecież ta sama naiwna wiara w neutralność przestrzeni wystawienniczej, jakiś stan zero zmysłowego doświadczenia, w którym sztuka wybrzmiewa czysto i bez zakłóceń.

Mimo że artyści w innych pracach wydają się świadomi tych zagadnień – zwłaszcza Maniak w swoim podejściu do usuniętego z pola widzenia performatywnego działania – na wystawie pozostają w osobliwym transie speleologicznego patosu. Owszem, zadają pytania o to, co jaskinia robi z galerią, jak natura przekręca i dekonstruuje wiele kulturowych pojęć. Nie stawiają jednak pytania odwrotnego, a w mojej ocenie dużo ważniejszego: co galeria robi z jaskinią? Na jakie sposoby to właśnie kultura produkuje to, co nazywamy naturą?

–

Aleksander Kmak

LESIA PCZOŁKA, Ulica Słabości

Gdańska Galeria Miejska
29 kwietnia – 19 czerwca 2022
kuratorka: Anna Łazar

Lesia Pczołka jest pochodzącą z Białorusi artystką multimedialną, która wyjechała z kraju wskutek prześladowań politycznych i od roku mieszka w Gdańsku. Jej zainteresowania dotyczą problemów społecznych, w szczególności kwestii pamięci i afektów zbiorowych. W 2017 roku artystka zainicjowała i do tej pory współprowadzi projekt VEHA, poświęcony białoruskiej fotografii amatorskiej i rodzinnej, dokumentującej różne aspekty życia społecznego od momentu pojawienia się tego medium na terenie dzisiejszej Białorusi. Zaledwie kilkuosobowy zespół projektu dąży do zachowania historii białoruskiej codzienności poprzez zbieranie, badanie i upowszechnianie wizualnego archiwum społecznego. Ten przykład oddolnie wykonywanej pracy, dotyczącej utrwalania pamięci i historii ludowej, jest symptomatyczny dla Białorusi jako kraju, gdzie system państwowy działa na rzecz zaniedbywania albo wręcz wymazywania i niszczenia dziedzictwa historycznego. Ten kontekst jest o tyle ważny dla rozumienia wystawy indywidualnej Pczołki w Gdańskiej Galerii Güntera Grassa, że pokazuje stale wzrastające napięcie pomiędzy samoorganizującym się białoruskim społeczeństwem a władzą, zarządzającą funduszami państwowymi i próbującą tłumić jakiekolwiek działania oddolne.

Centralnym punktem wystawy są rzeźby nawiązujące do kształtu baz latarni, które do niedawna stały na głównych ulicach Mińska: Niepodległości (Praspiekt Niezaliežnasci) i Zwycięzców (Praspiekt Pieramožcaŭ) – ścieżkach masowych protestów w roku 2020. Umieszczone na latarniach ornamenty nawiązywały do pasów słuckich, znajdujących się w kolekcji pierwszej w Białorusi Państwowej Galerii Sztuki, otwartej w 1939 roku. Zbiory nie przetrwały wojny i faszystowskiej okupacji, o co został bezpodstawnie oskarżony – i w efekcie zwolniony z posady – dyrektor galerii, Nikołaj Michołap. W latach 50. Michołap uczestniczył w procesie odbudowy prawie całkowicie zniszczonego Mińska jako autor małej architektury – to właśnie on zaprojektował ornament, który znalazł się na bazach stołecznych latarni. W taki sposób udało się mu umieścić w przestrzeni miejskiej obiekty przypominające mieszkańcom nie tylko utracone na zawsze elementy kultury białoruskiej, ale także utrwalające pamięć o zniszczeniach, które dotknęły Białoruś i jej kulturę podczas II wojny światowej. Latarnie stały na ulicach przez prawie 70 lat, aż do momentu, kiedy w 2017 roku podczas prób parady wojskowej w jedną z nich uderzył czołg. Dyrekcja Mińskiego Oświetlenia Drogowego uznała ten moment za odpowiedni na zamianę starych betonowych latarni na nowe – plastikowe.

Lesia Pczołka wychwyciła powtarzającą się w białoruskiej historii sytuację świadomego lub, jak w tym przypadku, prawdopodobnie nieświadomego wymazywania śladów dawnej kultury i tradycji kraju. Dziedzictwo niszczone przez nazistów, systemowo zaniedbywane w czasach radzieckich, jest teraz ostatecznie likwidowane przez brak świadomości, funduszy, chęci i zainteresowania władz lokalnych. W taki sposób Białoruś staje się miejscem, które, jeśli nie posiada się szczegółowej wiedzy, można błędnie postrzegać jako kraj bez odrębnej kultury i historii, co może być podstawą do kwestionowania jego niepodległości (temat szczególnie bolesny, biorąc pod uwagę fakt stacjonowania w kraju wojsk rosyjskich). Rzeźby w kształcie baz latarni zostały zbudowane przez artystkę z drewna i gipsu oraz pomalowane na szary kolor imitujący beton. Pczołka zdecydowała się nie ukrywać szczelin pomiędzy częściami drewna i nie wygładzać wieńczących bazy florystycznych form rzeźbiarskich, żeby zachować wrażenie szkicowości. Imitując nieistniejące już oryginalne elementy architektury Mińska, artystka podkreśla kruchość historii, której nie sposób ocalić przed zapomnieniem. Do każdej z pięciu rzeźb artystka doczepiła kamerę, śledzącą na żywo ruchy widzów w przestrzeni galeryjnej, nagrania zaś transmitowane były na tabletach w czasie rzeczywistym. Podczas zamiany oryginalnych baz na plastikowe w roku 2019 władze zainstalowały na latarniach kamery, które później posłużyły do inwigilacji i identyfikacji protestujących. Nowe plastikowe latarnie stały się zarówno milczącymi świadkami, jak i aktywnymi uczestnikami kolejnej akcji państwowej, tłumiącej wyzwoleńczą inicjatywę obywatelską w Białorusi.

Zacieranie historii idzie w parze ze wzmacnianiem kontroli nad życiem obywateli i ich przemieszczaniem się w przestrzeni miejskiej, ale także w przestrzeni medialnej i internetowej. Łukaszenka od wielu lat inwestuje ogromne środki w uskutecznianie narzędzi kontroli, a także w odgórne kreowanie absurdalnie sztucznej otoczki dla życia społecznego, nazywanej ideologią państwową, rozpowszechnianej w telewizji i czasopismach. Ta groteskowa i bardzo steatralizowana ideologia

Widok wystawy *Ulica Słabości* Lesi Pczołki, fot. Lesia Pczołka, dzięki uprzejmości artystki i Gdańskiej Galerii Güntera Grassa

Widok wystawy *Ulica Słabości* Lesi Pczołki, fot. Lesia Pczołka, dzięki uprzejmości artystki i Gdańskiej Galerii Güntera Grassa

Dokumentując minimalistyczne, kruche przejawy protestu, Pczołka zadaje pytanie dotyczące możliwości dokumentowania oporu w momencie, kiedy fotografia przestaje być odpowiednim do tego narzędziem, a trauma psychiczna dotyka całe społeczeństwo.

performowana jest przez władzę, której nie przeszkadza fakt, że dla większości obywateli kraju jej odrealniony charakter jest od dłuższego czasu oczywisty. Przed ostatnimi wyborami prezydenckimi Lesia Pczołka zaczęła tworzyć kolekcję białoruskich propagandowych czasopism, publikujących stronnicze materiały przedwyborcze oraz komentujących politykę krajową i zagraniczną. Miało to być swoiste archiwum upamiętniające agonię przed nadchodzącym upadkiem reżimu. Niestety, systemowi udało się przetrwać, a zbiory są uzupełniane przez artystkę do tej pory. Pczołka zdecydowała się pokazać część z nich w GGM w postaci gazet zawieszonych na flagsztokach, nawiązując do uzurpacyjnego charakteru oficjalnej białoruskiej czerwono-zielonej flagi; pracy nadała tytuł *Zachód słońca nad bagnem*. Naprzeciwko znalazło się *Lustro* – zbiór *screenshotów* wykonanych podczas transmisji wystąpień alternatywnych kandydatów w kampanii wyborczej w 2020 roku. Są to rozpikselowane, niemal abstrakcyjne obrazki, co wynika z faktu, że w czasie trwania wieców władze stosowały zakłócenia internetu, by uniemożliwić oglądanie transmisji. Kontrast pomiędzy pompatycznie zaaranżowanym zestawem gazet propagandowych a znikomymi cyfrowymi śladami alternatywnych zgromadzeń społecznych pokazuje, jak bardzo utrudniony jest przekaz informacji w kraju, gdzie nie tylko przestrzeń medialna, ale również infrastruktura telekomunikacyjna jest odgórnie kontrolowana przez władzę państwową. W takich warunkach praca i walka aktywistyczna właściwie sprowadza się do poziomu podstawowego, a jej przejawy i gesty są mało spektakularne, czasem wręcz niezauważalne, co też czyni je mało interesującymi dla mediów zewnętrznych, żywiących się sensacyjnymi obrazami masakry i tragedii. W przypadku Białorusi możliwość stworzenia i przekazania takich obrazów była zawsze ograniczona, a obecnie jest niemalże zerowa.

Cechą charakterystyczną białoruskiej walki o wolność jest to, że odbywa się ona za pośrednictwem minimalistycznych, przypominających narzędzia sztuki konceptualnej gestów, które zmieniają się na przestrzeni lat i mogą symbolizować ten czy inny okres we współczesnej historii kraju. Jeśli w roku 2011 białoruski protest sprowadził się do oklasków, które ostatecznie zostały zabronione, stając się przy tym symbolem oporu, to w roku 2020 takim symbolem stał się biały kolor opaski na rękę, a później pusta kartka papieru umieszczona w oknie. Lesia Pczołka, która początkowo fotografowała protesty, za co została w pewnym momencie aresztowana, stworzyła filtr na Instagrama w formie białego prostokąta zakrywającego twarz osoby fotografowanej. Artystka poprosiła osoby, które doświadczyły fizycznej lub psychicznej przemocy ze strony państwa, o zrobienie selfie z użyciem filtru i przesłanie swojej historii przez czatbota na Telegramie. Wraz ze zdjęciem białej kartki, zawieszonej przez artystkę na poczcie – co mogłoby zostać zakwalifikowane jako organizacja protestu w miejscu publicznym – zebrane „portrety" składają się na pracę *Niewidoczna trauma*. Dokumentując minimalistyczne, kruche przejawy protestu, Pczołka zadaje pytanie dotyczące możliwości dokumentowania oporu w momencie, kiedy fotografia przestaje być odpowiednim do tego narzędziem, a trauma psychiczna dotyka całe społeczeństwo.

Tytuł *Ulica Słabości* niezbyt trafnie określa to, co tak naprawdę przekazuje swoją wystawą Pczołka. Słabość jest uczuciem towarzyszącym białoruskim aktywistom i aktywistkom, w tym samej artystce, na co dzień, na skutek wyjątkowo mocnej kontroli wspieranego przez Rosję reżimu Łukaszenki. Jednak praca aktywistyczna jest przejawem niesamowitej siły, którą trudno zauważyć, nie mając bezpośredniego dostępu i wiedzy na temat kontekstu lokalnego. Z zewnątrz może się wydawać, że Białoruś znajduje się w stanie ciągłej stagnacji, ale warto pamiętać, że od ponad 20 lat trwa tam nieustanna walka, która przez chwilę była możliwa w przestrzeni publicznej, a teraz znów zeszła do podziemia. Kiedy piszę ten tekst, trzem aresztowanym partyzantom kolejowym, którzy zatrzymali transport machin wojennych z Rosji do Ukrainy, grozi kara śmierci. W pracy *Słup*, zmieniając na czarny kolory białoruskiej zielono-czerwonej flagi, pod którą obecnie odbywają się tortury i przesłuchania, Pczołka zwraca uwagę na piracki charakter białoruskiego reżimu, potrafiącego przechwycić pasażerski samolot lub ukarać śmiercią opozycyjnie nastawione osoby. We współpracy z Garethem Davisem artystka stworzyła utwór *Nie mieliśmy protest songu*, w którym chór odczytuje nazwiska więźniów i więźniarek politycznych, najpierw cicho, później coraz głośniej, by na końcu dźwięk znów uległ wyciszeniu; kompozycja się zapętla. Czarne i białe, krzyk i cisza, siła i słabość, pamięć i zapomnienie – to proste przeciwieństwa, na których jest zbudowana wystawa i które trafnie przekazują to, czego nie da się wypowiedzieć słowami. Największym sukcesem wystawy Lesi Pczołki jest to, że artystce, przy użyciu tych prostych symboli, udało się stworzyć opowieść osadzoną w konkretnym momencie historyczno-politycznym i nie wpaść przy tym w pułapkę pozaczasowości i zbytniej abstrakcyjności przekazu.

–

Vera Zalutskaya

BOWNIK. Podszerstek

Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź
21 kwietnia – 24 lipca 2022
kuratorka: Magdalena Ziółkowska

Widok wystawy *Podszerstek* Pawła Bownika, dzięki uprzejmości Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Załóżmy, że Bruno Latour ma rację: rzeczy i przedmioty nie są tym samym. Przedmioty stają się rzeczami dopiero wtedy, gdy dotyczą spraw, które nas niepokoją. A wraz ze zdolnością wywołania niepokoju stają się sprawcze wobec dostrzegających je podmiotów. Rzeczy posiadają także biografie, o czym od kilkunastu lat przekonuje szereg badaczy i badaczek walczących z „tyranią podmiotu", zwłaszcza tego człowieczego. Jednym z kluczowych pytań, które nawiedza latourowski nowy empiryzm, brzmi: „jak wielu uczestników gromadzi się w rzeczy, aby ją wytworzyć i by chronić jej istnienie?". Ambicje, które stoją za wystawą *Podszerstek* Pawła Bownika w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, zahaczają właśnie o to pytanie. Choć tekst kuratorski nie zdradza wprost tej inspiracji, bo kieruje uwagę publiczności w stronę związków mody z fotografią, to jednak stosunek do przedmiotów przemienianych w rzeczy – zarówno w praktyce Bownika, jak i w kontekście instytucji muzeum – jest kluczowym aspektem tej wystawy. *Podszerstek* w znacznej części opiera się na wyborze prac fotografa, niepowiązanych z kontekstem CMWŁ, jednak selekcja przygotowana przez Magdalenę Ziółkowską odnosi się ściśle do praktyki muzealnej i teoretycznych ram instytucjonalnego obchodzenia się z rzeczami. W przypadku CMWŁ – muzeum skupionego na tekstyliach, a zatem

rzeczach wyjątkowo blisko związanych z człowiekiem – to interesująca refleksja na temat statusu kultury materialnej w instytucji, która je gromadzi, bada i eksponuje. Co ciekawe, ścieżka tego ujęcia sprawy wykorzystuje fotografie inscenizowane i dokumentacyjne – a zatem są to rejony, które intuicyjnie uważamy za dość zdystansowane wobec rzeczy. W końcu rzeczy, które chcemy upodmiotowić, manifestują się tylko jako dwuwymiarowe reprezentacje siebie, a nie same w sobie, z całą ich krnąbrną materialnością.

„Nie jestem zainteresowany rzeczywistością taką, jaka jest na zewnątrz. Natomiast jestem zainteresowany rzeczywistością jako konstruktem" – mówi Paweł Bownik. U artysty niechęć do rzeczywistości miesza się z obsesją na jej punkcie – choć faktycznie, bardziej wyraźna jest tu sama przyjemność konstruowania. W dodatku jest ona silnie wsparta o tradycję niemieckiej historii fotografii: szkoły düsseldorfskiej i wpływów Neue Sachlichkeit. Deklaracja artysty ściśle wiąże się z metodą jego działania – Bownik korzysta z wielkoformatowego aparatu, zdecydowanie najbardziej arystokratycznego narzędzia we współczesnej fotografii, wymagającego warsztatowo i trudnego w obsłudze. Sam wybór narzędzia jest paradoksalny – z jednej strony owa arystokratyczność to antyteza skojarzeń ze współczesnym fotografowaniem – jego wszechobecnością, wszędobylskością i emocjonalnym stosunkiem do zdejmowanych wizerunków rzeczywistości. Z drugiej natomiast użycie wielkoformatowego aparatu jest charakterystyczne dla myślenia fotograficznego z obszarów szkoły düsseldorfskiej, które zaważyło na współczesnej kulturze wizualnej. Śmiertelnie poważna estetyka *deadpan*, monumentalizująca marginesy codziennej uwagi (jak chociażby architektura przemysłowa w słynnych cyklach fotograficznych Hilli i Berda Becherów), to starcie wizualnego obiektywizmu z subiektywnymi odczuciami. Rzeczy pojawiają się takie, jakie są (możliwie nieniekształcone systemami optycznymi w aparatach mało- i średnioobrazkowych), przy czym tak dokładne odwzorowanie rzeczywistości (z ostrymi do przesady detalami) odrealnia to, co zostaje uwiecznione. Jest w tym wyraźny duch międzywojennej Neue Sachlichkeit (Nowej Rzeczowości), dla której jedną z kluczowych postaci jest Karl Blossfeldt. To o jego albumie *Urformen der Kunst* Walter Benjamin napisał, że będzie mieć decydujący wpływ na sposób widzenia przyszłych pokoleń. Benjamin się nie mylił, Blossfeldtowe dokumentacje roślinnych detali z drobnymi, ale widocznymi ingerencjami retuszerskimi sformatowały sposób myślenia o wizualności i jej kreowaniu. Fotografie Blossfeldta zawsze ukazywały coś więcej niż idealne krzywizny pędów paproci.

Bownikowy cykl *Disassembly*, prezentowany na *Podszerstku*, jest czytelnym hołdem dla monumentalnych form i laboratoryjnej techniki Blossfeldta. Bownik szatkuje rośliny i składa je na nowo za pomocą narzędzi biurowych. W ten sposób powstają hybrydyczne formy, które nie kryją ingerencji konstruktora w ich kształt – podobnie jak u Jeana-Paula Goude'a, gdzie pozostałości pracy retuszera stają się niezbędną częścią kompozycji. U Bownika jawność manipulacji obrazem fotograficznym to nie tylko formalny wybieg i erudycyjne odesłanie do przedwojennej klasyki, ale także odniesienie do znaczeń stojących za montażem i asamblażem. Roślinno-biurowe montaże Bownika to asamblaże, w których nie ma mowy o prostym złączeniu sztucznego (kulturowego) z naturalnym – to nie tylko opozycja pomiędzy artefaktem a ekofaktem, która prowadzi do dość banalnego stwierdzenia, że wszystko jest „skonstruowane". Wspomniany we wstępie Latour uwielbia pojęcie asamblażu – staje się ono jednym z kluczowych pojęć dla jego pomysłu na socjologię asocjacji, gdzie najistotniejsze są relacje pomiędzy przedmiotami a podmiotami, bez uprzywilejowywania tych drugich. Wytwarza się tu wspólnota, gęsta sieć relacji, wobec których podział na „nieożywione" i „podmiotowe" wydaje się wyjątkowo przestarzały. Paradoksalnie, wbrew swojemu tytułowi, *Disassembly* Bownika jest o gromadzeniu się działań różnych podmioto-przedmiotów (*reassembling*). W tym wypadku – rzeczy o bardzo krótkiej żywotności, która ujawnia się tylko w formie swojej reprezentacji fotograficznej.

Rzeczywistość „zewnętrzna", która Bownika nie interesuje, zaczyna być dla niego ciekawa w momencie, w którym przechodzimy do odwrocia rzeczywistości. W cyklu *Rewersy* gest „odwrócenia na lewą stronę" jest dosłowny. Fotograf od kilku lat

Nie pierwszy raz fotografowie i fotografki mówią: rzeczy nie są tym, czym się wydają, zwłaszcza jeżeli patrzycie na nie za pośrednictwem naszych zdjęć. Jednak w kontekście drugiego empiryzmu jest to znak zachęcający do podejścia, „które ma się koncentrować bardziej na sprawach, które nas niepokoją, niż na ustalaniu faktów".

podróżuje po różnych instytucjach muzealnych i fotografuje wybrane artefakty tekstylne – jak sam mówi, istotne dla muzealniczek i publiczności z różnych powodów. Przedmioty, które wzbudzają ciekawość i niepokój (a zatem, jak chciałby Latour – rzeczy), prezentowane są w zgodzie ze sztuką fotografii muzealnej, „obiektywnie i katalogowo". Tyle że kostiumy ukazują swoją wewnętrzną, wstydliwą stronę – potniki wszyte w pachy kwiecistej sukni, futrzane ocieplenie pelisy, konstrukcje czy przeróbki krawieckie. To, co zazwyczaj pozostaje ukryte, zostaje wywleczone na zewnątrz, ukazując kwestie kłopotliwe dla muzealnych archiwów instytucji zajmujących się tekstyliami i modą – bezpośredni związek rzeczy z jego nosicielem/nosicielkami. To właśnie, co składa się na biografię rzeczy (i w dużej mierze na ich unikatowość), jest materialnym obciążeniem dla osób, które konserwują je w nowym, instytucjonalnym kontekście. Obiekty prezentowane w muzealnych gablotach są pozbawiane tego związku w sensie materialnym – odwszawia się je, pierze i ceruje. Pozostaje aura inwentaryzacyjnego opisu, która gwarantuje związek rzeczy z jej nosicielką. Spostrzeżenie krytyka Briana O'Doherty'ego o tym, że fotografia i *white cube* są najskuteczniejszymi sposobami na wytworzenie nowego rodzaju wiedzy o przedmiotach (bo wyrywają je z ich pierwotnego kontekstu), w tym wypadku wymaga uzupełnienia – kolejną taką przestrzenią są archiwa i muzea, a zwłaszcza gabloty, które separują od rzeczywistości, konstruując własne fetyszystyczne przestrzenie.

W przypadku wystawy *Podszerstek* mamy wprawdzie do czynienia z fotografiami, ale nie opakowano ich w neutralność *white cube'a*. Ściany ekspozycji są utrzymane w silnej kolorystyce, korespondującej z paletami zdjęć. Jednak zamach na muzealną alienację rzeczy dokonuje się właśnie poprzez fotografię i to odwołującą się wprost do najbardziej obiektywnej próby uchwycenia wizerunku rzeczy – dokumentacji; możliwie obiektywnej i pozbawionej emocjonalnego stosunku. Jedną z bardziej poruszających fotografii na wystawie jest koszula anonimowego powstańca, którego historia ujawnia się dopiero po chwili. Tuż pod kołnierzem koszuli widoczna jest dziura po kuli. To jedyny materialny znak jej przynależności do ofiary, bowiem jest to koszula czysta, wyprana ze skazańczej krwi. Korzystając z koncepcji biografii rzeczy, można powiedzieć, że dopiero w tym momencie opis inwentaryzacyjny (a zatem zewnętrzny, spoza jej pierwotnego kontekstu) przywraca rzeczy jej osobisty związek z historią nosiciela i wyjaśnia, dlaczego jest to obiekt szczególny, który jest w stanie wzbudzić niepokój publiczności.

Transformacja przedmiotu (koszuli) w rzecz (koszuli skazańca z widoczną dziurą po kuli) dokonuje się poprzez zmianę stosunku publiczności do tego, na co patrzy. Dopiero wnikliwe przyjrzenie się przedmiotowi i odczytanie pewnych zakłóceń (w tym wypadku dziury) nadaje rzeczy przynależny jej sens. Oczywiste staje się więc, dlaczego zwrot ku rzeczom jest bardzo żywo obecny w środowisku archeologicznym – tutaj rzeczy są nieustannie analizowane strzępek po strzępku, po to by wyposażyć je w ich (prawdopodobne) biografie i związki z podmiotami. Historia (w tym także sztuki) wciąż opiera się materialnemu konkretowi świadectw przeszłości. Afektywna historia sztuki, postulowana m.in. przez Luizę Nader w kontekście twórczości z terenów warszawskiego getta, jest w tym kontekście bardzo obiecującą propozycją. Najprawdopodobniej jest to też strategia znacznie bliższa wcieleniu zwrotu ku rzeczom i podmiotom nie-ludzkim niż większość płonnych deklaracji o odwracaniu antropocentrycznej perspektywy poprzez, dajmy na to, wyobrażenia roślinnego performansu dla arcyludzkiej publiczności.

Równie interesującym przykładem namysłu Bownika jest *Krata* z 2012 roku – wizerunek dwóch kobiet leżących na wzorzystym parkiecie. Idąc niewinnym tropem fascynacji tkaninami i modą, można stwierdzić, że to po prostu fotografia modowa, czuła na bogactwo wzorów i atrakcyjne ujęcie odzieży na modelkach. Jednak bezpośrednią inspiracją dla *Kraty* jest fotografia prasowa z 1948 roku, ukazująca samobójstwo aktorki Carole Landis. Nieoczywistym przedłużeniem wątku estetyzacji wizerunków utraty i śmierci poprzez fotografię jest cykl *Kolory straconego czasu* – abstrakcyjne kompozycje z barwnymi kręgami *à la* Fangor. Tym, co tworzy te kręgi, są wizerunki wymarłych ptaków – obrócone wokół własnej osi i sfotografowane na długim czasie naświetlania. Nie da się tego jednak wywnioskować z wnikliwej lektury obrazu – sam fotograf ujawnia tu, na co właściwie patrzymy. Dlatego też ten cykl – w odróżnieniu od innych na *Podszerstku* – najmniej „działa", choć stanowi atrakcyjną wizualnie pułapkę dla publiczności.

Nie mogąc się oprzeć pokusie konstruowania rzeczywistości, Bownik wraz z kuratorką zdecydowali się również przełamać dominację wizerunków fotograficznych, urządzając z boku wystawy miniplan fotograficzny. To makieta do obecnej na *Podszerstku* fotografii *Komnata* (2021) – monochromatycznej kompozycji, na której widoczna jest przestrzeń z kolumnami pośrodku. Ścianki scenografii wyłożone zostały płaskorzeźbionymi płytkami, które po uważniejszym przyjrzeniu się okazują się wigilijnymi opłatkami, a aura niezwykłości zostaje rozbita poprzez skonfrontowanie z całkiem materialnym *backstage'em Komnaty*. Nie pierwszy raz fotografowie i fotografki mówią: rzeczy nie są tym, czym się wydają, zwłaszcza jeżeli patrzycie na nie za pośrednictwem naszych zdjęć. Mniejsza o dość banalne refleksje związane z tym truizmem, jednak w kontekście drugiego empiryzmu, o który wraz z Latourem chcą walczyć badacze i badaczki, jest to znak zachęcający do paradoksalnie realistycznego podejścia, „które ma się koncentrować bardziej na sprawach, które nas niepokoją (*matters of concern*), niż na ustalaniu faktów (*matters of fact*)". W świetle tej refleksji to nie rzeczy przydarzają się ich rejestratorom, ale rejestratorzy

Widok wystawy *Podszerstek* Pawła Bownika, dzięki uprzejmości Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

(między innymi tacy jak Bownik) rzeczom – dzięki czemu sukienki i mundury mogły zacząć niepokoić w inny sposób, niż mają to w zwyczaju odseparowane szybą od ciekawskich oczu i palców. Jeżeli zaufamy intuicjom archeologii kontemplacyjnej i potencjałowi bycia samego w sobie rzeczy, to niebawem trzeba będzie przemyśleć kontemplacyjną historię (sztuki). Wiąże się z tym też słuszna refleksja Ewy Domańskiej, która w „braniu w obronę rzeczy" widzi także arcyludzki fortel: sposób na neutralizację i pacyfikację zagrażającej ludziom inności. Na razie na przeszkodzie stoją gabloty i obostrzenia konserwatorskie, ale już pewien krok został wykonany – sam Bownik pozbawił swoje fotografie szyb, pozwalając publiczności ingerować w ich powierzchnię. To znaczy – po ludzku – na przykład nakichać na nią. Obok arystokratycznych wielkoformatowych odbitek stoi przecież makieta, która wcale nie ukrywa, że jest skonstruowana z dykty.

–

Aleksy Wójtowicz

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA, Rozbijając mrok

66P, Wrocław
14 maja – 8 lipca 2022
kuratorka: Anna Markowska

Przyznam ze wstydem, że przed informacją o wystawie w 66P o twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej nie wiedziałem niemal nic – poza faktem, że była ona inicjatorką legendarnego już Sympozjum Plastycznego Wrocław '70. Podejrzewam jednak, że wśród koleżanek i kolegów po piórze z mojego pokolenia mogę nie być wyjątkiem, przynajmniej jeśli mowa o osobach spoza Wrocławia. Bo choć bohaterka kuratorowanej przez Annę Markowską wystawy *Rozbijając mrok* nie jest tworzącą w niszy zapomnianą outsiderką (swego czasu uczestniczyła m.in. w Złotym Gronie czy plenerach w Osiekach, w zeszłym roku ukazała się też monograficzna publikacja Karoliny Tomczak na jej temat), to od kilkunastu lat pozostaje postacią widoczną przede wszystkim na scenie wrocławskiej. Na jej prace można się tu natknąć także poza galerią – Szpakowska-Kujawska jest autorką plafonu w holu wrocławskiej Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej oraz płaskorzeźby ceramicznej na gmachu Instytutu Matematycznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Ostatnie retrospektywne wystawy artystki – we wrocławskim Muzeum Narodowym i Muzeum Śląskim w Katowicach – odbyły się natomiast 17 lat temu. Pokaz przygotowany przez Markowską trafia więc na podatny grunt – z jednej strony przypomina twórczość artystki rzadko ostatnimi czasy obecnej w instytucjach, z drugiej pokazuje ten – całkiem potężny – wycinek jej dorobku, który w dzisiejszym *milieu* okazuje się bardzo aktualny.

Poza trzema obrazami, koncentrycznymi, kolażowymi pejzażowo-abstrakcyjnymi kompozycjami z pociętych akwarelowych szkiców, które wprowadzają w wystawę, wszystkie pozostałe prace na *Rozbijając mrok* to obiekty przestrzenne, lecz w dalszym ciągu tyleż rzeźbiarskie, co malarskie, pokryte motywami abstrakcyjnymi i figuratywnymi. Sporo tu prac z ostatnich trzech lat, choć towarzyszą im też obiekty znacznie starsze, sięgające początku lat 70., kiedy to malarstwo Szpakowskiej-Kujawskiej uwolniło się od płaszczyzny. W tym czasie dokonał się w jej dorobku znaczący przeskok. Wczesne prace artystki z lat 50. to między innymi intymne portrety i przedstawienia kochanków, niewyróżniające się szczególnie na tle poodwilżowej figuracji, podobnie zresztą jak surowe, niemal monochromatyczne, zamglone kompozycje figuralne z kolejnej dekady, mogące kojarzyć się z ejtisową twórczością sióstr Wahl. Pod koniec lat 60. powstaje cykl *Atomy*, w którym znajdziemy motyw powracający później w pierwszych pracach na granicy malarstwa i rzeźby – tłum identycznych, krępych, łysych, wbitych w ciasne garnitury postaci, które lewitują w powietrzu ze złowieszczymi uśmiechami lub wyciągają ręce, jak gdyby miały zamiar pochwycić patrzącą. Na wspomnianym plafonie z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej postaci te zaczynają zyskiwać przestrzenność, jakby pełzły w dół filarów ku przechodzącym. W kolejnych pracach odrywają się już od architektonicznej płaszczyzny i prostokątnego płótna; ich gładkie, zacięte twarze rozciągają się na kulistych podobraziach, zniekształcone jak w wypukłych zwierciadłach. To jedne z najwcześniejszych prac, które możemy zobaczyć w 66P. Konfrontujemy się z nimi w pierwszej chwili, choć w gąszczu barwnych prac, ustawionych blisko ziemi i na postumentach przy linii wzroku widza, można łatwo przeoczyć te łypiące z góry jak oczy kamer formy.

W kolejnych pracach postaci stają się rozczłonkowane, pozostają po nich tylko twarze, oczy, usta, uszy lub kończyny; to chude jak patyki niebieskie ręce zawieszone w nieokreślonej przestrzeni, obdarzone dodatkowo gałkami ocznymi, przypominające surrealne hybrydy ludzi i ukwiałów. Te pokawałkowane stworzenia, patrzące na nas wieloma ślepiami i szczerzące się niemal równie wieloma parami ust, nie wydają się już jednak groźne. Bardziej przypominają nieznane i fascynujące gatunki zwierząt z głębi oceanu niż monstra z filmów Cronenberga. Towarzyszą im *Skrzydlaki*, w których zsyntetyzowane i przetłumaczone na rzeźbiarsko-malarskie formy zostają doświadczenia krajobrazu – las, łąka, nadmorski pejzaż, widok z okna czy liście dębu. Niekiedy do krajobrazu odsyłają nie tylko formy, ale i materiały, jak piasek przywieziony z podróży przez Saharę. Tworzywo staje się znakiem indeksalnym, powstają prace jakby na przecięciu surrealistycznych *objets trouvés* i malarstwa materii.

Widok wystawy *Rozbijając mrok* Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości 66P we Wrocławiu

Obiekty bywają bardziej mimetyczne – jak w przypadku *Skrzydlaka z morza drugiego*, przypominającego małża z perłą; innym razem dalece przetworzone i uabstrakcyjnione, jak w *Moim prywatnym wszechświecie*, którego obło-kanciasta forma wygląda mniej więcej tak, jakby ktoś próbował zbudować model komórki w *Minecrafcie*. Jednocześnie są to prace dalekie od gładkich renderów czy syntetyzujących krajobrazowe motywy minimalistycznych obiektów Kingi Nowak czy Kornela Janczego. *Skrzydlaki* pozostają chropawe, a przy bliższym oglądzie odsłaniają swoje bebechy. Styropian przeziera spod warstw malunku, drewno jest nieheblowane.

Szpakowska-Kujawska z jednej strony przetwarza w kolejnych obiektach doświadczenia i wspomnienia określonych miejsc i momentów, z drugiej – obdarza je własnym życiem, nadając im formy bliskie totemom, które zdają się odwzajemniać spojrzenie widza. *Skrzydlaki* sadowią się w szczelinie między rzeźbą a malarstwem, ale i między przedmiotem a podmiotem. W połączeniu z wykorzystaniem motywów tak charakterystycznych dla nadrealistów jak zdezintegrowane ciało i wszędobylskie gałki oczne, stają się nie tylko organiczno-abstrakcyjne, jak, dajmy na to, obrazy Konrada Jarodzkiego, ale też bliskie tradycjom surrealistycznym. Interesujące byłoby w tym kontekście wyrwanie Szpakowskiej-Kujawskiej z kontekstu wrocławskiego i zestawienie z równoległą twórczością Janiny Kraupe czy Urszuli Broll. Tym, co Szpakowską-Kujawską wyróżnia na ich tle, jest brak odniesień metafizycznych czy ezoterycznych. To twórczość w podobnym stopniu czerpiąca z kontekstów kulturowych odległych od polskich realiów końca XX i początku XXI wieku – od 1977 do 1984 roku artystka mieszkała w Nigerii – jednak Szpakowska-Kujawska gdzie indziej lokuje swoje fascynacje. Wrocławską twórczynię bardziej niż arkana buddyzmu, alchemia czy tarot interesuje

kultura wizualna, tradycyjne rzemiosło, a przede wszystkim odmienna od rodzimej przyroda. Efektem tych fascynacji było przede wszystkim odkrycie podczas pobytu w Nigerii idealnego materiału do tworzenia malarskich obiektów – kalabaszu, czyli wydrążonego owocu tykwy. Szpakowska-Kujawska czerpie przy tym z kultur afrykańskich w sposób na tyle subtelny, że unika egzotyzacji, kulturowego zawłaszczenia i neokolonialnego smrodku, o jaki łatwo w przypadku opowieści o artystce, która wyjeżdżając z Europy do Afryki, „odnajduje swój artystyczny język". Nawet prace sprzed kilku dekad nie wymagają więc dziś szczęśliwie przypisów wyjaśniających, że kiedyś to były inne czasy.

W kontekście powszechnego dziś zainteresowania młodych artystek i artystów tym wszystkim, co „pierwotne", rytuałami związanymi z naturą i zapomnianymi, zmitologizowanymi i romantyzowanymi wierzeniami, których historia pisana jest często palcem po wodzie, trudno o lepszy moment na przypomnienie prac Szpakowskiej-Kujawskiej. *Skrzydlaki* można sobie bez większego problemu wyobrazić zarówno w towarzystwie prac Cecilii Vicuñy na tegorocznym weneckim biennale, jak i w sąsiedztwie prac Aleksandry Liput na wystawie *Niepokój przychodzi o zmierzchu* w Zachęcie. To, co ludzkie i nieludzkie, splata się tu w nierozerwalną całość, tworzy własny pozaczasowy mikrokosmos, zbudowany z warstw nadbudowywanych przez dekady i pełen wewnętrznych napięć – raz bukoliczny, innym razem katastroficzny, mieszający skalę mikro i makro. O ile jednak trudno przyczepić się do wyboru prac na wystawie w 66P – zawężenie pokazu wyłącznie do przestrzennych obiektów malarskich pokazuje formalną i ikonograficzną rozpiętość tej twórczości, a jednocześnie trzyma pokaz w ryzach i nie powoduje wrażenia przegadania – o tyle sam *display* nieco rozczarowuje. Prace układają się co prawda w przestrzenną konstelację, w której możemy krążyć i oglądać obiekty ze wszystkich stron, jednak czarne tkaniny wypełniające salę wystawową tworzą nieco przaśną, ni to świątynną, ni to biurową atmosferę, a ostre punktowe światło sprawia, że trudno studiować je we wszystkich detalach.

Jeden ze *Skrzydlaków* w przeskalowanej wersji, wykonanej przez Jerzego Kosałkę i Tomasza Opanię we współpracy ze Szpakowską-Kujawską, stanął także przed galerią. O ile ten hołd złożony artystce przez młodszych o jedno (Kosałka) czy dwa (Opania) pokolenia artystów, równie ważnych dla wrocławskiej sceny, sam w sobie jest ładnym gestem, o tyle jego forma pozostaje dość koturnowa. Coś, co w oryginale przypomina delikatną orchideę, napompowane zostaje do skali jebutnej palmy w holu biurowca. Samo rozdęcie kameralnego obiektu do pomnikowych rozmiarów, poza tym, że stanowi rodzaj plenerowej reklamy wystawy, nie przydaje *Skrzydlakowi* nowych jakości. Choć sama artystka w rozmowie z Karoliną Kolendą stwierdziła, że zobaczenie tego rodzaju powiększonego *Skrzydlaka* w przestrzeni miejskiej to spełnienie jej marzeń, chętniej zobaczyłbym jednak, w jaki sposób twórcy bądź co bądź dalecy w swojej własnej praktyce od poszukiwań Szpakowskiej-Kujawskiej zreinterpretowaliby jej dorobek po swojemu. A jeszcze chętniej – by przekłuć ten środowiskowy balonik – jak do tej twórczości odniosłyby się niezwiązane z lokalną sceną młodsze artystki i artyści o bliższej wrocławskiej nestorce wrażliwości, jak Maryna Sakowska, Øleg&Kaśka czy Przemek Branas. Namiastkę takiego dialogu dostajemy zresztą w kilkunastominutowym filmie o artystce przygotowanym przy okazji wystawy w 66P, gdzie pojawia się między innymi Ala Savashevich, która dla jednego z obiektów Szpakowskiej-Kujawskiej uszyła rzeźbę-futerał. Pozostaje mieć nadzieję, że artystka doczeka się jeszcze tego rodzaju dialogów, a nie jedynie spiżowych hołdów.

Pokaz przygotowany przez Annę Markowską trafia na podatny grunt – z jednej strony przypomina twórczość artystki rzadko ostatnimi czasy obecnej w instytucjach, z drugiej pokazuje ten wycinek jej dorobku, który w dzisiejszym *milieu* okazuje się bardzo aktualny.

–

Piotr Policht

Aneta Grzeszykowska, *Album*, 2022, dzięki uprzejmości artystki i galerii Raster

ANETA GRZESZYKOWSKA, Fala

Galeria Raster, Warszawa
14 maja 2022 – 2 lipca 2022

Falę Anety Grzeszykowskiej oglądałem, kiedy w prasie trwał serial-tasiemiec na temat przeprowadzki Roberta Lewandowskiego z Monachium do Barcelony. Grzeszykowska i Lewandowski mylą mi się? No skądże! A jednak, bez wątpienia z powodu medialnej nadobecności tego drugiego, nie mogłem powstrzymać się od zestawiania w myślach tych dwu postaci. Oboje, artystka i piłkarz, grają na najwyższym poziomie, dla którego właściwą areną powinna być – i jest – arena międzynarodowa. Oboje, choć każde na swój sposób, mnóstwo uwagi poświęcają fizyczności i ciału, jednocześnie przekraczając codzienność cielesności. Pozycja obojga jest niepodważalna, a oni sami znani są z perfekcjonizmu i nieludzkiej wręcz precyzji. I oboje są zachwycająco albo, jak kto woli, przerażająco niezawodni. W wypadku Lewandowskiego oznacza

to, że strzela bramkę praktycznie zawsze, kiedy wychodzi na boisko. A w wypadku Grzeszykowskiej?

Tu analogia między piłkarzem i artystką się wyczerpuje. Pewnie w ogóle nie należało jej budować, jest niestosowna, bo piłka nożna to przecież dyscyplina populistyczna i do tego doszczętnie skorumpowana, a sztuka, wiadomo, jest zupełnie inna. Poza tym drogi autorki *Fali* i świeżo upieczonego napastnika Barcelony rozchodzą się definitywnie w chwili, w której trzeba przyznać, że Robert Lewandowski, przy całej swej doskonałości, a może właśnie za jej sprawą, jest jednak nudny. Grzeszykowska przeciwnie – z biegiem czasu jest coraz ciekawsza. Jak bowiem można znudzić się artystką, która zajmuje się kwestiami istnienia, przemijania, napięciem między fizycznością bytu a jego obrazem i jego (samo)świadomością – i raz za razem, projekt za projektem, wystawa za wystawą, szarpie za struny tych pojęć tak, że przez ciało przechodzą ciarki, które szybko docierają do umysłu, by wywołać w nim egzystencjalny dreszcz?

Grzeszykowska jest skupiona na sobie, przy czym uwaga, którą sobie poświęca, nie ma charakteru narcystycznego. Przeciwnie, artystka potrafi być dla siebie bezwzględna – i jest to ten rodzaj bezwzględności, z jakim uczona mogłaby traktować przedmiot badań; prawda jest najważniejsza, choćby była niepokojąca, niesamowita, okrutna, choćby dotarcie do niej wymagało przeprowadzenia wiwisekcji.

Jako miary egzystencjalnego doświadczenia Grzeszykowska używa własnego życia, ciała, skóry. *Fala* nie jest wyjątkiem ani pod tym, ani pod innymi względami. Artystka używa na tej wystawie dwóch mediów, które w ostatnich latach wykorzystuje najczęściej; jedno to, rzecz jasna, fotografia, drugim jest skóroplastyka. Na pierwszy rzut oka *Fala* przypomina zatem ostatnie wystawy, które Grzeszykowska pokazywała w reprezentującej ją galerii Raster. Artystka nie tyle się jednak powtarza, ile kontynuuje pewną opowieść, która osnuta jest na motywach autobiograficznych i rozwija się z biegiem życia bohaterki – a zarazem z jego biegiem „zwija się". Skoro bowiem artystyczna narracja Grzeszykowskiej jest tak ściśle spleciona z jej istnieniem w czasie i przestrzeni, wiadomo ku jakiemu finałowi zmierza ta historia. Zresztą świadomość tego faktu jest jednym z przewodnich motywów twórczości artystki. Zanim jednak dotrzemy do finału, wydarzy się wiele, a dokładniej mówiąc: wydarzy się całe życie – i o tym również traktuje sztuka Grzeszykowskiej. Można o tej narracji pomyśleć jak o serialu, którego kolejnymi sezonami są wystawy i projekty. Wprawdzie tę historię da się oglądać od środka, nie znając wcześniejszych sezonów, i narracja wciąż będzie miała sens, niemniej znajomość poprzednich odcinków wzbogaca fabułę o dodatkowe wymiary. Jest tak szczególnie w wypadku *Fali*, która odwołuje się do samego początku opowieści.

A co było na początku? Był słynny *Album*, praca, którą w 2005 roku Grzeszykowska symbolicznie rozpoczynała karierę solową (wcześniej tworzyła przede wszystkim w duecie z Janem Smagą). Realizacja, która była hitem Biennale w Berlinie w roku 2006; kuratorzy z Rastra nazywają ją „credo" artystki.

Tworzywem *Albumu* jest zbiór fotografii z rodzinnego archiwum Grzeszykowskiej, foto-story dokumentujące jej życie od narodzin aż po moment stworzenia samego *Albumu*. Autorami zdjęć są przede wszystkim rodzice artystki, czasem szkolni fotografowie czy znajomi. Grzeszykowska ze wszystkich tych fotografii cyfrowo usunęła swój wizerunek, pieczołowicie maskując ślady ingerencji. W ten sposób przeprowadzone zostało brawurowe ontologiczne ćwiczenie: artystka stworzyła obraz własnego nieistnienia, nieobecności we własnym życiu.

Falę rozpoczyna portret Grzeszykowskiej, duże powiększenie wizerunku artystki, która zastygła w dziwnej pozie; nie sposób odpędzić odczucia, że z tym lekko nieostrym zdjęciem coś jest nie tak, czegoś w nim brakuje. Reszta artefaktów wypełniających ściany galerii to prace, które Raster nazywa „obrazami szytymi ze skóry", choć można by o nich myśleć również w kategoriach reliefu. A może w kategorii zdjęć? W końcu w grę wchodzi tu materia, która kiedyś została zdjęta z żywego stworzenia. Skóra – pojęta jako przedmiot fotograficznego obrazowania, a także wykorzystywana jako tworzywo prac – jest jednym z motywów, do których Grzeszykowska powraca z niemal obsesyjną konsekwencją. Na wystawie *Fala* artystka szyje ze skórzanych ścinków wizerunki swojej córki, Franciszki. Od czasu narodzin dziewczynki, stała się ona, obok samej autorki, główną bohaterką rozwijanej przez Grzeszykowską narracji. Franciszka występuje w projektach fotograficznych, ale również pod postacią lalek, które jej matka szyła najpierw z tkanin, a później również ze skóry. Czasem zresztą role się odwracały. W głośnej pracy *Mama*, która prezentowana jest obecnie na wystawie głównej Biennale w Wenecji, oglądamy Franciszkę, która bawi się hiperrealistyczną lalką wyobrażającą Anetę Grzeszykowską. Skórzane obrazy z *Fali* również przedstawiają dziecięce zabawy, ale scenom tym daleko jest do beztroski, nie mówiąc o sentymentach i rozczuleniu, które mogłoby towarzyszyć przyglądaniu się, jak dziecko odkrywa świat. Przeciwnie, zabawy mają tu dużą symboliczną wagę, to rytuały przejścia, w które zamieszane są żywioły, ogień, woda, gwiazdy i, oczywiście, również śmierć. U Grzeszykowskiej odkrywanie świata (i siebie w świecie), to przedsięwzięcie fascynujące, ale ryzykowne, podobnie jak wspaniałe a jednocześnie niebezpieczne są dzieciństwo i macierzyństwo – doświadczenia należące w ostatnich latach do najważniejszych tematów w twórczości artystki. Opowiadanie o tych sprawach językiem lalek, kukieł, szytych ze skóry obrazów, nadaje dyskursowi fetyszystyczny, animistyczny ton. Grzeszykowska operuje figurami maski, sobowtóra, uprawia swoje prywatne *voodoo*, nieortodoksyjne, ale oparte na solidnych archetypicznych fundamentach, dzięki którym możliwe jest przywołanie i wyzwolenie najbardziej pierwotnych sił i wyobrażeń.

Na *Fali* skórzane wizerunki Franciszki „robiły" wystawę, zmieniały salę Rastra w sanktuarium bohaterki, która jawiła się tu bardziej jako postać należąca do porządku mitycznego niż dziewczynka z krwi i kości, która mieszka we współczesnej Warszawie. Sercem *Fali* była jednak wyłożona na środku księga – nowy *Album*. Jak zorientować go wobec klasycznej już pracy z 2005 roku? To *sequel*, kontynuacja? W pewnym sensie tak, ale w wypadku Grzeszykowskiej, do której umiejętności warsztatowych zalicza się kunsztowne manipulowanie kierunkami upływu czasu, sprawa nie jest taka prosta. Nowy *Album* można więc nazwać lustrzanym odbiciem albo, odwołując się do nomenklatury fotograficznej, negatywem poprzednika. Znów oglądamy zbiór autentycznych obrazów życia codziennego, rodzinne fotki. Tym razem Grzeszykowska pojawia się na wielu fotografiach; ma w tej historii do odegrania rolę ważną, ale jednak drugoplanową. Główną bohaterką księgi i zarazem jej wielką nieobecną jest Franciszka. Grzeszykowska wymazała postać dziewczynki ze zdjęć, tak jak kiedyś usunęła samą siebie z kroniki własnego życia.

Blisko początku tej historii, na jednej z pierwszych kart nowego *Albumu*, trafiamy na zdjęcie z dziecięcych urodzin. Trwa rodzinne przyjęcie, jest tort, płonie na nim dziesięć świeczek. Jubilatki oczywiście brak. Przeglądając księgę, zobaczymy jeszcze kilka innych fotek z urodzin; im dalej, tym świeczek jest mniej, a obecne na przyjęciach dzieci robią się coraz młodsze. Czas biegnie wstecz; pod koniec *Albumu* w scenach z życia rodzinnego Grzeszykowskiej, Jana Smagi i ich córki Franciszki pojawiają się wózki i akcesoria niemowlęce.

Nowy *Album* zamyka ta sama fotografia, która otwierała wystawę i która sprawiała wrażenie, że czegoś w niej brakuje. To portret Anety Grzeszykowskiej z nowonarodzonym dzieckiem, którego na zdjęciu nie ma. Ta fotografia to najciekawsza interpretacja tematu Madonny jaka powstała w Polsce w ostatnich latach.

Co ma do tego Polska? Grzeszykowska jest artystką międzynarodową, ale w kontekście patriarchalnego charakteru polskiej kultury dyskurs artystki na temat macierzyństwa nabiera dodatkowej wagi. Owa waga jest wprost proporcjonalna do siły patriarchalnych norm rządzących emocjami, obyczajem i modelami rodzicielstwa. Im więcej patriarchatu, tym bardziej macierzyństwo jest idealizowane, a jednocześnie tym gęściej oplatane siecią tabu, lukrowane gęstymi warstwami sentymentalizmu i przygniatane tonami hipokryzji.

Widok wystawy *Fala* Anety Grzeszykowskiej, dzięki uprzejmości galerii Raster w Warszawie

Widok wystawy *Fala* Anety Grzeszykowskiej, dzięki uprzejmości galerii Raster w Warszawie

Język, którym Grzeszykowska proponuje mówić i myśleć o relacji matki i dziecka, umożliwia wyrażenie tego, co w tradycyjnym dyskursie jest przemilczane, a może wręcz niemożliwe do wyartykułowania. Artystka bierze na siebie pełną odpowiedzialność za to, co zostanie wypowiedziane w tym języku, który jest tak radykalny jak gest matki wymazującej obraz dziecka ze wspólnego zdjęcia. Mówi przecież o sobie, o relacji z własną córką; zanim nada swojemu przeżyciu wymiar uniwersalny, doświadcza go najpierw na własnej skórze.

A tytułowa *Fala*? W opisie Rastra tworzą ją obrazy, które powracają, obsesyjnie mieszając przeszłość i teraźniejszość. I rzeczywiście, czas jest strategicznym partnerem w artystyczno-egzystencjalnym przedsięwzięciu, jakim jest sztuka Grzeszykowskiej w ogóle i *Fala* w szczególności. Jest on także swego rodzaju wspólnym mianownikiem dla robienia fotografii z jednej, a przeżywania macierzyństwa z drugiej strony. W obydwu wypadkach w grę wchodzi zostawianie śladu życia, które płynie z biegiem czasu. Czy relację osoby rodzicielskiej z dzieckiem można porównać ze związkiem między osobą fotografowaną a jej utrwalonym na zdjęciu obrazem? Człowiek nie jest tożsamy z przedstawiającą go fotografią, a przecież pozostaje połączony ze swoim wizerunkami specjalną więzią, która z przeżywaniem tożsamości ma wiele wspólnego. Podobnie jest z dziećmi. Grzeszykowska eksploruje potencjał tej analogii w poruszający sposób. Pytania, które zadaje, mają charakter fundamentalny: jaka jest natura tożsamości obrazów? Jak wygląda obraz nie-istnienia? Jak wyglądają dowody na istnienie? Szukając odpowiedzi, Grzeszykowska dociera do granic podmiotowego wymiaru fotografii, a także do granic własnej podmiotowości; i przekracza je w różnych kierunkach – w stronę postfotograficznego obiektu, fetyszu, wyobrażenia siebie-jako-Innej, a także, *last but not least*, w kierunku przyszłości, której alegorią jest postać córki. Ani fotografia, ani nawet posiadanie dzieci nie powstrzymują przemijania. Tu kończy się zakres władzy nad czasem nawet takiej artystki jak Grzeszykowska, która potrafi popłynąć pod prąd jego nurtu. Jednak od artystek nie oczekujemy przecież wszechmocy, tylko wglądu w życie w całej jego niesamowitości. Aneta Grzeszykowska to właśnie nam daje; trudno mi sobie wyobrazić hojniejszą ofertę, jaką można otrzymać w sztuce.

–

Stach Szabłowski

KATERYNA LYSOVENKO, Ogród cmentarny

Galera Arsenał, Białystok
27 maja – 30 czerwca 2022
kuratorka: Eliza Urwanowicz-Rojecka

Co mogą zrobić artystka czy artysta w obliczu wojny? W jaki sposób mówić o tragedii, która dzieje się tu i teraz? „Co można pomyśleć, narysować lub napisać, kiedy znane są prawdopodobne daty inwazji" – zapisała w swym dzienniku Kateryna Lysovenko 20 stycznia 2022 roku. I dodała: „Dla mnie, od chwili ogłoszenia pierwszej prawdopodobnej daty, inwazja wydarzyła się już wielokrotnie". Ostatecznie miała ona miejsce pięć tygodni później. 27 lutego artystka ze swymi dziećmi, Miszą i Rostkiem, oraz kotem Leo przekroczyła polsko-ukraińska granicę. W Kijowie zostały jej obrazy, rysunki, książki. Zostali jej bliscy. Następnego dnia opisała pierwsze dni po ataku Rosji. A potem – w Polsce, a następnie w Austrii – pisała dalej, ale zaczęła także tworzyć obrazy i prace na papierze. To one, wraz z kilkoma innymi, które udało się jej przewieźć z Ukrainy, oraz fragmentami dziennika, złożyły się na wystawę *Ogród cmentarny* w białostockim Arsenale.

„Zapomnienie nie pozostawia katastrofy w przeszłości, ale przenosi ją w teraźniejszość" – zanotowała w swym dzienniku pod datą 4 kwietnia Lysovenko. Jej obrazy, rysunki i teksty powstają w określonym miejscu i czasie. Tytuły prac zawierają daty. Często są powiązane z zapiskami w dzienniku. Bo też Lysovenko nie jest postronną obserwatorką, lecz artystką-uchodźczynią, która pisze w dzienniku o własnym doświadczeniu. Notatki te są często bardzo osobiste i pokazują choćby trudności, z jakimi boryka się matka, która wraz z dziećmi musiała opuścić swój kraj. Fragmenty tych zapisków zamieszczone na wystawie nie są zatem odautorskim komentarzem do obrazów i prac na papierze, lecz równoprawnymi wypowiedziami. Niektóre zamieszczono bezpośrednio na ścianach galerii; wydano także broszurę z ich wyborem.

Narzuca się jednak powtarzane od wielu dekad pytanie o możliwość tworzenia sztuki w czasach niewypowiedzianych tragedii. Kateryna Lysovenko odpowiada, że jej rolą jest opowiedzenie o tych wydarzeniach tak, by zostały zapamiętane. „Nie chcę niczego zapomnieć. Jestem teraz ruchomym cmentarzem" – podkreśla. „To mój sposób na zachowanie tego, co zostało zrujnowane wokół mnie i we mnie". W swych pracach mówi zatem o świecie opanowanym przez wojnę. W niektórych – niewielkich w skali, ale przypominających plakaty czy banery z hasłami, jakie pojawiają się na demonstracjach – odwołuje się do aktualnych i powtarzanych w mediach haseł. Aniołowi z mieczem towarzyszy wezwanie do zamknięcia nieba nad Ukrainą: „NATO. Help our angels! Close the sky!". Przedstawieniu urwanej nogi leżącej na polu towarzyszy zaś komentarz: „Dead legs do not come to EU and NATO".

Lysovenko w większości prac zgromadzanych w Arsenale kontynuuje jednak wypracowaną wcześniej stylistykę, sięga po używane już motywy i symbole.

Kateryna Lysovenko urodziła się 1989 roku. Należy do pokolenia, które znacząco zmieniło ukraińską sztukę. Ważnym punktem odniesienia dla artystek i artystów dorastających w niepodległej już Ukrainie, podobnie jak dla tych, którzy urodzili się w latach 60. i 70., była twórczość tamtejszej awangardy z drugiej i trzeciej dekady ubiegłego stulecia, o której wreszcie można było swobodnie mówić, a także sztuka tych twórczyń i twórców, którzy w czasach ZSRR pozostawali na marginesie oficjalnego życia artystycznego. Przy czym dla twórczości Lysovenko istotne okazały się nie tylko poszukiwania reprezentanta kubofuturyzmu Aleksandra Bohomazowa, lecz zwłaszcza bojczukistów – Mychajła Bojczuka i jego uczniów, którzy podjęli próbę odnowienia malarstwa monumentalnego, łącząc tradycję sztuki cerkiewnej z doświadczeniem sztuki nowoczesnej. Większa część ich twórczości została zniszczona w czasach stalinowskich represji, a sam Bojczuk, jego żona, także artystka, Zofia Nalepińska-Bojczuk oraz jego najwybitniejsi współpracownicy Iwan Padałka i Wasyl Sedlar zostali zamordowani, podzielając tym samym los innych przedstawicieli ukraińskiego „rozstrzelanego odrodzenia".

Jednak dla Kateryny Lysovenko ważne okazały się także dwie inne tradycje. Pierwszą z nich jest oficjalna sztuka z czasów Ukraińskiej SRR. W ostatnich latach coraz częściej pojawiają się próby przewartościowania twórczości tego czasu i wydobycia artystów, a zwłaszcza artystek, którzy wypracowali własny, oryginalny język. Ciekawym przykładem jest tu Tetiana Jabłonska, jedna z najbardziej prominentnych przedstawicielek sowieckiego realizmu, doceniana i nagradzana w ZSRR, będąca też jedną z nielicznych kobiet, które osiągnęły znaczącą pozycję w oficjalnym życiu artystycznym. Drugą tradycją istotną dla Lysovenko jest sztuka przełomu XIX i XX wieku, twórczość zamordowanego w 1919 roku Ołeksandra Muraszki, współzałożyciela Akademii Sztuk Pięknych w Kijowie, który jako pierwszy w Ukrainie przemyślał doświadczenie impresjonizmu i innych poszukiwań i połączył je z tradycją realizmu, z której wyrastał.

Wydarzenia ostatnich miesięcy dobitnie przypomniały, jak wiele z ukraińskiej kultury zostało utracone. Po wielu dziełach i osobach, jak pisze Lysovenko zachowały się „tylko [...] tabliczki z nazwiskami na cmentarzu. Pracę ludzi zniszczono,

Kateryna Lysovenko, *Wieczór w Ukrainie. 2022*, *Wieczór w Ukrainie. 2014*, *Wieczór w Ukrainie. Lata 50.*, *Wieczór w Ukrainie. Lata 40.*, *Wieczór w Ukrainie. Lata 30.*, *Wieczór w Ukrainie. Lata 20.*, 17.03.2022, z serii *Wpływ*, płótno, akryl, 110 x 165 cm
fot. Maciej Zaniewski, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Arsenał w Białymstoku

W kontekście twórczości Kateryny Lysovenko narzuca się powtarzane od wielu dekad pytanie o możliwość tworzenia sztuki w czasach niewypowiedzianych tragedii. Artystka odpowiada, że jej rolą jest opowiedzenie o tych wydarzeniach tak, by zostały zapamiętane. „Nie chcę niczego zapomnieć. Jestem teraz ruchomym cmentarzem" – podkreśla.

a ich samych zabito. Dużo czasu zajmuje uświadomienie sobie, że to strata, a nie nieobecność". I przypomina o zamordowanych artystach, o dziełach zniszczonych lub zachowanych jedynie we fragmentach.

Cała twórczość artystki jest dialogiem z przeszłością, z dziedzictwem ukraińskiej (i nie tylko) sztuki. Jakby nieustannie stawiała pytanie o aktualność malarstwa figuratywnego osadzonego na fundamencie XIX-wiecznego realizmu i jego późniejszych wcieleń, z socrealizmem włącznie, ale nie zapominając o poszukiwaniach nowatorów i kolejnych „-izmach". Co więcej, Lysovenko łączy tradycję realizmu z symbolizmem, który był przecież buntem przeciwko sztuce próbującej – niekiedy z dogmatycznym pietyzmem – oddać rzeczywistość. Sięga wreszcie do greckiej, rzymskiej, ale także germańskiej mitologii i łączy je z wierzeniami Słowian. Jej płótna i freski zaludniają syreny, centaury i inne mityczne stworzenia, ale też postaci z ukraińskich legend. Artystka przedstawia świat, jak to sama określiła, „zaczerpnięty z marzeń". Będący – przywołując Rolanda Barthes'a – realizacją utopii, rozumianej nie jako brak polityki, lecz jako samopomnażająca się różnorodność. Lysovenko nie popada przy tym we wtórność czy anachroniczność.

„W świecie moich marzeń zostanie zachowana autonomia sztuki" – deklarowała w tym samym tekście (napisanym wspólnie z Iryną Polikarczuk i opublikowanym na portalu secondaryarchive.org). A jednak dramat rzeczywistości wtargnął do tego świata. Artystka ponownie sięgnęła do tradycji sztuki i po swoją wypracowaną przed 24 lutego stylistykę. W namalowanym 28 marca *Przedszkolu* kobieta-faun prowadzi grupę dzieci-dorosłych, dzieci-faunów i dzieci-centaurów. Są w ogrodzie, nic nie wskazuje na to, że toczy się wojna. A jednak jest w tym obrazie jakaś nostalgia, smutek, jakby przedstawiony w nim świat za chwilę miał przestać istnieć. Na innym obrazie centaury i fauny stoją wokół wielkiej dziury w ziemi. *Nie zgadzam się żyć w świecie, który reprodukuje bezimienne masowe groby, jestem przeciw* – zatytułowała swą pracę artystka. Namalowała ją 23 marca. Na początku kwietnia w podkijowskiej Buczy odkryto groby mieszkańców zamordowanych przez wojska rosyjskie.

Achilles miał żywą tylko piętę. 4.05.2022 – głosi tytuł innego obrazu. Praca przedstawia dziecko trzymane za nogę przez kobietę, zapewne jego matkę. Niemalże całe jego ciało jest utrzymane w odcieniach szarości, podobnie jak figura kobiety. Jednie jedna stopa wydaje się pulsować życiem (zastosowana przez artystkę gra kolorem przypomina obrazy Andrzeja Wróblewskiego). Malując obraz, artystka odwołała się do znanego mitu. Achilles był nieśmiertelny, podobnie jak niepokonany był biblijny Samson. Jednak – reinterpretując te opowieści – Lysovenko zauważa, że żywe jest jedynie to, co może umrzeć. 24 kwietnia, zanim powstał ten obraz, w swym dzienniku zapisała: „Kiedy rodzi się coś zbyt potężnego, to rodzi się prawie całkowicie martwe". I dodała: „Wielki, wielki martwy kraju, gdzie jest twoja pięta, umrzyj wreszcie, zabierz swoje martwe truchło ze wszystkiego, co żyje".

W innych pracach można dostrzec odwołania do socrealizmu. Artystka przejmuje dawną oficjalną stylistykę, „odwojowuje" zawłaszczone ikonograficzne wzorce. Na dużym płótnie (bez tytułu, 22.02.2022) otwierającym wystawę, a powstałym dwa dni przed agresją Rosji, przedstawiła kobietę ubraną w tunikę, z odsłoniętą jedną piersią, trzymającą na rękach małe dziecko. Oboje wznoszą zaciśniętą dłoń ze skierowanym ku górze palcem wskazującym. To pokaz siły, ale też protest. I jednocześnie przywołanie figury matki, matki opiekunki, ale i matki-Ukrainy, przestawienia silnie zakorzenionego w ubiegłowiecznej tradycji. Na innym płótnie – przypominającym częste w socrealizmie przedstawienia ludzi przy pracy – namalowała szpitalną salę. Lekarze i pielęgniarki pochylają się nad ciałem dziewczyny. I tytuł: *Faszysta przyleciał. 6.03.2022*.

Uderzające jest to, że mężczyźni są na jej obrazach niemalże nieobecni – lekarze pomagający ofierze są tu wyjątkiem. Jakby w świecie kobiet, dzieci, faunów czy centaurów nie było dla nich miejsca. Bo oni są ucieleśnieniem wojny. Jedna z najbardziej zaskakujących prac przedstawia młodego, nagiego mężczyznę. Pięknego, przedstawionego niczym antyczny bóg. Obok niego stoi dwójka dzieci. Pracę nosi tytuł *Rosyjski bohater uwolnił dzieci. 13.04.2022*.

Lysovenko przywołuje konkretne wydarzenia, równocześnie stawiając pytania o ich uniwersalizm. Przekonuje, że zakorzenione w tradycji sposoby obrazowania zachowały swą moc. Na jednym z obrazów namalowała pięć kobiet siedzących wokół stołu. W różnym wieku: jest tu dziewczynka, nastolatka, młoda kobieta trzymająca ręce tak, jakby tuliła niemowlę, dojrzała kobieta i staruszka. Płótno to przypomina znane z dawnej sztuki przedstawienia etapów życia człowieka. Przy stole jest więcej miejsc niż osób przedstawionych na obrazie. Dla tych nieobecnych zostały przygotowane nawet nakrycia. Artystka zatytułowała pracę *Wieczór w Ukrainie. 2022*. Po niej następuje cała seria: *Wieczór w Ukrainie. 2014*, *Wieczór w Ukrainie. Lata 50.*, *Wieczór w Ukrainie. Lata 40.*, *Wieczór w Ukrainie. Lata 30.*, *Wieczór w Ukrainie. Lata 20.* Daty, które łączą się z kolektywizacją rolnictwa, Hołodomorem i kolejnymi falami głodu, stalinowskimi czystkami, drugą wojną światową i obecną wojną. Przedstawione w innej pracy ciała zgwałconej i zamordowanej kobiety i jej dziecka przypominają o sytuacji, która miała miejsce – na co wskazuje tytuł tego niewielkiego obrazu – w Ukrainie w 2022 roku, ale i w roku 2014, a także w Gruzji w 2008, w Czeczeni w latach 1994–1996, wreszcie w Syrii w okresie 2010–2022.

Uniwersalizacja przemocy to ryzykowny zabieg. W ostatnich dekadach wykonano ogromną pracę, by przywrócić tożsamość ofiarom Holocaustu, zbrodni nazizmu, stalinizmu i innych dyktatur XX wieku. By w pamięci zapisać każde imię i nazwisko, twarz, przypomnieć, kim była każda z ofiar. Artystka podjęła jednak to ryzyko. Na wystawie znalazł się też jej szkicownik. Można w nim zobaczyć pierwsze studia niektórych prac, ale też odtworzyć zapis poszukiwania formy, która jest w stanie przekazać tragizm obecnych wydarzeń.

Szczęśliwie Kateryna Lysovenko ucieka od pokusy heroizacji i zbędnej monumentalizacji. Jej obrazy są malowane lekko – artystka dzięki zastosowaniu akrylowej farby niejednokrotnie przebija surowe płótno. Pozbawione blejtramów, obrazy Lysovenko zostały przytwierdzone bezpośrednio do ścian, jakby chciano w ten sposób jeszcze bardziej podkreślić ich surowość. Przede wszystkim zaś nie konkurują one, co ważne, z dokumentalnymi zdjęciami ofiar – ta wojna pokazuje, jak ogromne znacznie mają media społecznościowe, dzięki którym ofiary i ich kaci mają twarze. Kateryna Lysovenko szuka języka, który nie tyle opowiada o konkretnych zbrodniach, ile próbuje wytłumaczyć to, co się teraz wydarza. „Terror, śmierć i przemoc to coś, czego nie można urzeczywistnić ani przedstawić" – podkreśla w tekście opublikowanym niedawno w magazynie „Bird In Flight". Natomiast sztuka, dodaje, daje możliwość pracy z tą niemożliwością.

–

Piotr Kosiewski

Wojciech Szymański

fot. Damian Rumiancew

Wojciech Szymański – krytyk i historyk sztuki, kurator, autor i redaktor książek i katalogów; między innymi: *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności. Eva Hesse – Felix Gonzalez-Torres – Roni Horn – Derek Jarman* (2015); *Amen Roma* (wraz z Martą Deskur, 2014); *Tomasz Kręcicki. Książka* (2019); *Kali Berga* (2016); *Pany chłopy chłopy pany* (wraz z Magdaleną Ujmą, 2016). Kurator wystaw poświęconych queerowym historiom: *Dziedzictwa* w ramach Festiwalu Pomada (wraz z Karolem Radziszewskim i Michałem Grzegorzkiem, 2017) i *Ryszard Kisiel. Kruzing* w Gdańskiej Galerii Miejskiej (z Karolem Radziszewskim, 2018). Zajmuje się współczesną sztuką romską; kurator zbiorowych wystaw sztuki romskiej *Kali Berga* w Kai Dikhas Galerie w Berlinie (2017) i *Prawo spojrzenia* w Galerii Szara Kamienica w Krakowie (wraz z Delaine Le Bas, 2018). Był kuratorem wystawy Małgorzaty Mirgi-Tas *29. Ćwiczenia ceroplastyczne* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (2020) oraz wystawy *Wyjście z Egiptu* w Galerii Arsenał w Białymstoku (2021), uznanej przez magazyn „Frieze" za jedną z dziesięciu najważniejszych wystaw roku w Europie. Kurator (wraz z Joanną Warszą) wystawy Małgorzaty Mirgi-Tas *Przeczarowując świat* w Pawilonie Polskim na 59. Międzynarodowej Wystawie Sztuki – La Biennale di Venezia. Pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

1
Hilary Mantel

2
Sophie Calle

3
Janina Kraupe

4
Annie Ernaux

5
Roni Horn

6
Lucy Lippard

7
Gertrude Stein

8
Małgorzata Mirga-Tas

9
Izabela Lubomirska

10
Emma Bovary

Gdańska Galeria Miejska GGM
Współorganizator:
Instytut Kultury Miejskiej
Organizator:
GDAŃSK

NARRACJE 13

→ EXPO ↘ Przeróbka
↓
Byliśmy, jesteśmy,
będziemy ↙

Gdańsk—Przeróbka
← 18–19.11.2022

↖
Kuratorki
↑ Emilia Orzechowska
i Bogna Świątkowska

www.narracje.eu

ŻUKA CVETKOVIC,
ANE HJORT GUTTU,
KAROLINA
KONOPKA,
JAN KOWAL,
KAROLINA
PAWEŁCZYK,
MARTA ROMANKIV,
SELMA SELMAN,
VOVA VOROTNIOV,
ALICJA WYSOCKA

KURATORKI:
TOMEK
PAWŁOWSKI-
-JARMOŁAJEW,
VERA
ZALUTSKAYA

SYGNAŁ DOBRA • SIGNAL OF KINDNESS

30.09–10.11.2022
RONDO SZTUKI

rondo sztuki

aspkatowice