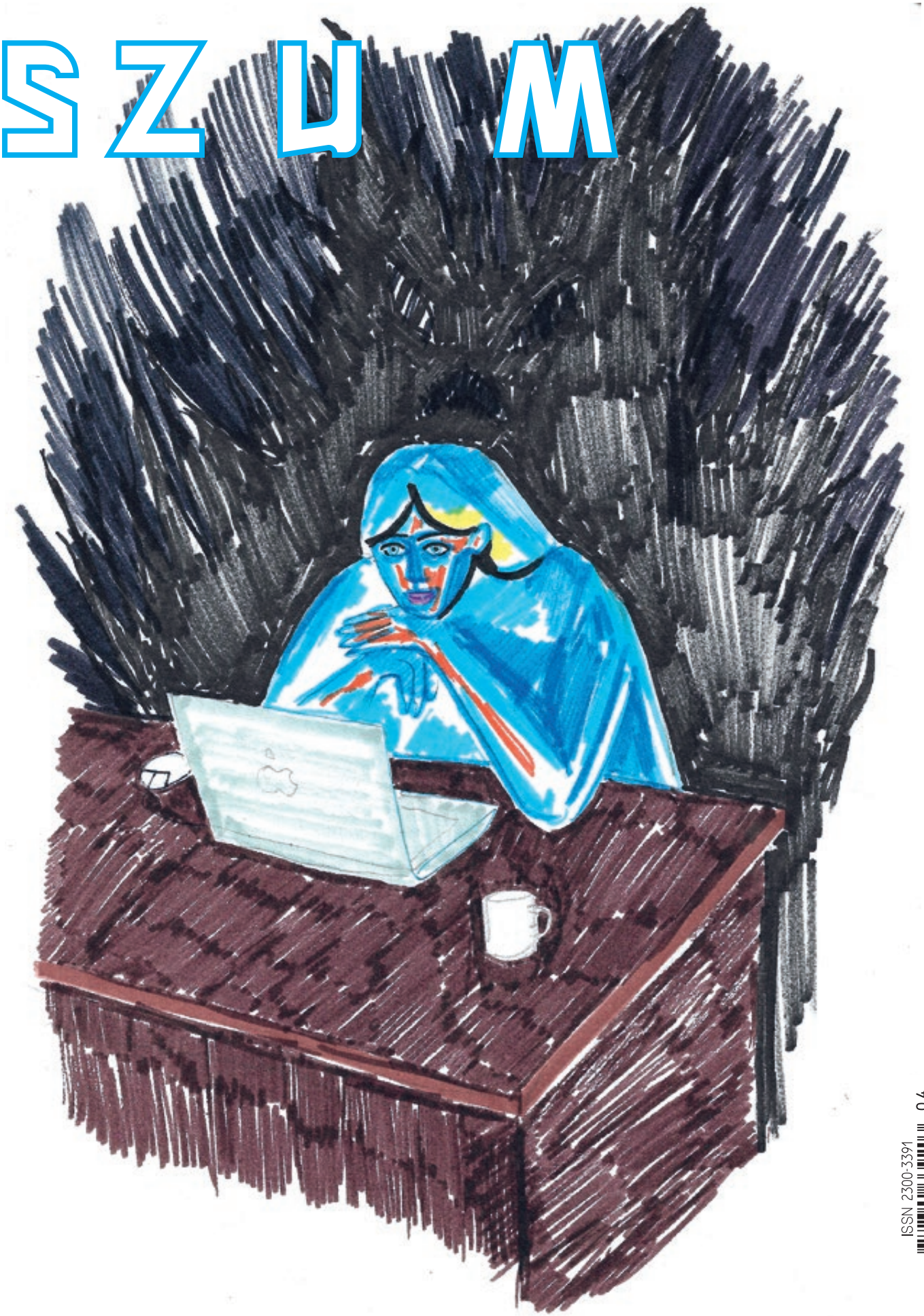
SZUM



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

ISSN 2300-3391
04
9 772300 339203

Muzeum Karykatury ma 45 lat a Ty jeszcze w nim nie byłeś?

muzeumkarykatury

M_Karykatury

www.muzeumkarykatury.pl

~~2019~~
~~2020~~
~~2021~~
~~2022~~
2023

opening
soon

KRUPA ART FOUNDATION

BY
KRUPA GALLERY

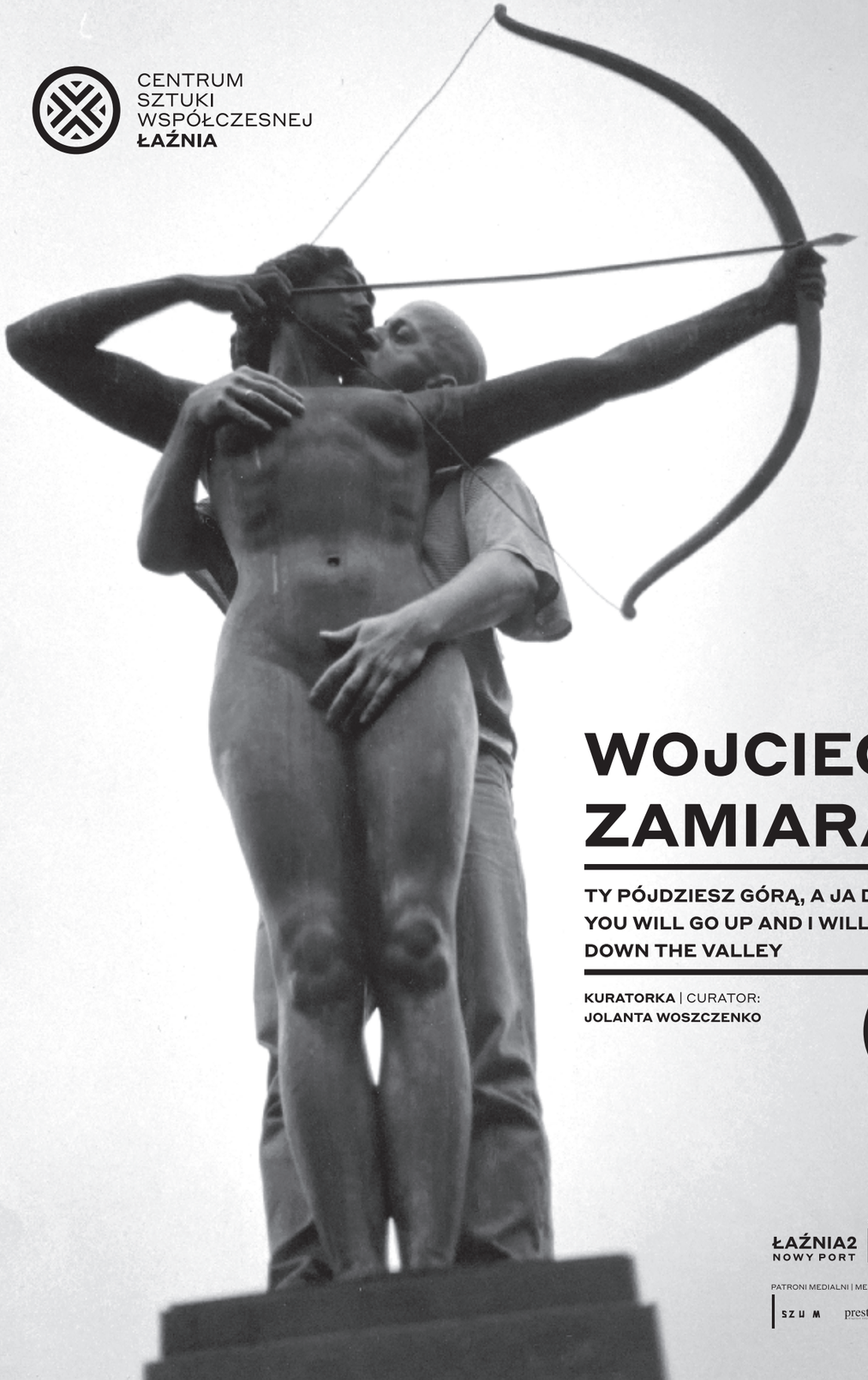
Rynek 27/28
PL 50-101 Wrocław

krupagallery.pl

51.108924

17.032621

CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŹNIA



Dla B... z cyklu Pomniki, fot. ZbyZiel, 1997 / *For B...* from the series *Monuments*, photo: ZbyZiel, 1997

WOJCIECH ZAMIARA

TY PÓJDZIESZ GÓRĄ, A JA DOLINĄ
YOU WILL GO UP AND I WILL GO DOWN THE VALLEY

KURATORKA | CURATOR:
JOLANTA WOSZCZENKO

10.11 2022– 08.01. 2023

ORGANIZATORZY | ORGANIZERS

ŁAŹNIA2 NOWY PORT | GDAŃSK | CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ŁAŹNIA

PATRONI MEDIALNI | MEDIA PATRONS

SZUM | prestiż | LINIA | trojmiasto.pl

Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA I SZTUKA WSPÓŁCZESNA

MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE

ABAKANOWICZ
konfrontacje

01.12.22 – 19.02.23

WYSTAWA CZASOWA W ZAMKU KRÓLEWSKIM W WARSZAWIE

MECENAS

PARTNER STRATEGICZNY

PARTNERZY JUBILEUSZU

PARTNERZY ZAMKU KRÓLEWSKIEGO

PARTNER WYDARZENIA

PATRONI MEDIALNI

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

Wystawa

Marek
Sobczyk

Kurator
Waldemar Baraniewski

MALARSTWO BEZ METAFORY, METAFORA BEZ MALARSTWA

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

8.12.2022–
21.01.2023

Galeria Sztuki im. Jana Tarasina 45 Lat

BŁYSK, MAT, KOLOR

Fotografia i Warszawa lat 90.

MUZEUM WARSZAWY

wystawa 20.10.2022 — 19.02.2023

Rynek Starego Miasta 32 | muzeumwarszawy.pl

Patroni medialni:

zdjęcie: Piotr Wolk

ŁEMPICKA

9.09.2022–12.03.2023

Muzeum Narodowe w Krakowie
GMACH GŁÓWNY
al. 3 Maja 1

Realizacja wystawy prac Tamary Łempickiej w MNK
Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Patronat Honorowy
Wojewody Małopolskiego
Łukasza Kmity

WOJEWODA MAŁOPOLSKI ŁUKASZ KMITA

Wystawa zorganizowana przez
Muzeum Narodowe w Krakowie
we współpracy z Tamara de Lempicka Estate, LLC

MNK MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

Tamara de Lempicka®

Patronat Honorowy

INSTITUT FRANÇAIS Pologne

Mecenas wystawy

PGE Polska Grupa Energetyczna

Mecenas MNK

PZU

Partner Strategiczny MNK

TOTALIZATOR SPORTOWY

Clément Cogitore

w Goyki 3 Art Inkubatorze

pokazy filmów
16 i 17 stycznia, godz. 18.00
masterclass
18 stycznia, godz. 18.00
portfolio review dla studentów

więcej info:
www.goyki3.pl

INSTITUT FRANÇAIS Pologne

MARTWA NATURA

Artysta / Artist: MAREK TARGOŃSKI

Czas trwania wystawy / Exhibition dates: 25.11.2022 – 15.01.2023
Wernisaż / Opening: 25 listopada 2022, godz. 18.00 – 20.00
Kuratorka / Curator: Grażyna Tomaszewska
Gdańska Galeria Güntera Grassa / ul. Szeroka 37
Günter Grass Gallery in Gdansk / Szeroka 37
Godziny otwarcia: wt-ndz, godz. 12.00 – 18.00
Opening hours: Tue-Sun / 12 – 6 PM

Organizator / Organizer:
GDAŃSK
GGM
4G

Patroni Medialni / Media Partners:
prestiż
LINIA
www.gdansk.pl
trojmiasto.pl

BAD ROMANCE

18.02–
09.04
2023

GALERIA RONDO SZTUKI

rondo sztuki

aspkatowice

KURATORZY:
MARTA **ANTONIAK**
TOMEK **BARAN**

ORGANIZATOR:
mBank

BWA Wrocław Główny
Piłsudskiego 105

bwa.wroc.pl
@bwawroclaw

70 lat BWA Wrocław

Kuźnia Wrocław

rozbijamy myślenie o szkle

21.10.2022
—29.01.2023

międzynarodowa wystawa szkła współczesnego

international exhibition of contemporary glass

Organizator: BWA Wrocław

Współorganizatorzy: Wrocław miasto spotkań, Patronat Honorowy Prezydenta Wrocławia, PILCHUCK.ORG, TRAVER GALLERY

Partnerzy: AFF American Film Festival

Patroni medialni: VOGUE, SZUM, SC, format, KULTURA, wyborcza.pl

CENTRUM
NAUKI
KOPERNIK

Przyszłość jest dziś

MISJA: ZIEMIA

Otwarcie wystawy
24 listopada

Fundusze Europejskie Polska Cyfrowa
KPRM CYFRYZACJA
NASK
Unia Europejska Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego
Ministerstwo Edukacji i Nauki

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, ul. Mikołaja Kopernika 1

Wystawa z okazji 100. rocznicy urodzin Wojciecha Fangora

Wernisaż: 15 listopada 2022 godz. 19.00
Wystawa czynna do 5 lutego 2023

Kurator: Paweł Witold Witkowski

Dzisiaj są moje urodziny

Fangor

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej ELEKTROWNIA
Mazowsze. serce Polski
Partner wystawy: Fundacja Promocji Twórczości Wojciecha Fangora
www.mcswelektrownia.pl

SZUM

Godzina Szumu

Przerwa w lekturze? Słuchaj podcastu „Godzina Szumu”!

Karolina Plinta rozmawia z artystkami, artystami, pracownikami i politykami kultury o najciekawszych wydarzeniach w sztuce. Zapraszamy do odsłuchania nowego odcinka co dwa tygodnie w środę rano, audycję możecie znaleźć na popularnych serwisach streamingowych.

TOMASZ STAŃKO trąbka / Trumpet
MARCIN WASILEWSKI fortepian / Piano
ARILD ANDERSEN kontrabas / Double bass
OLAVI LOUHIVUORI perkusja / Drums
ANDRZEJ CHYRA recytacje / Reciter

Listy Chopina. Improwizacje

Teeny (Suspended Variations VI) / Daada / Maldoror's War Song / The Dark Eyes of Martha Hirsh / Melancholia / Euforila / Ballada / New Y / Terminal 7

Listy Fryderyka Chopina do rodziny, przyjaciół i George Sand (1825–1848)

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

Wydawnictwo współfinansowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego

> www.sklep.nifc.pl

fot. dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej

Marcin Giżycki

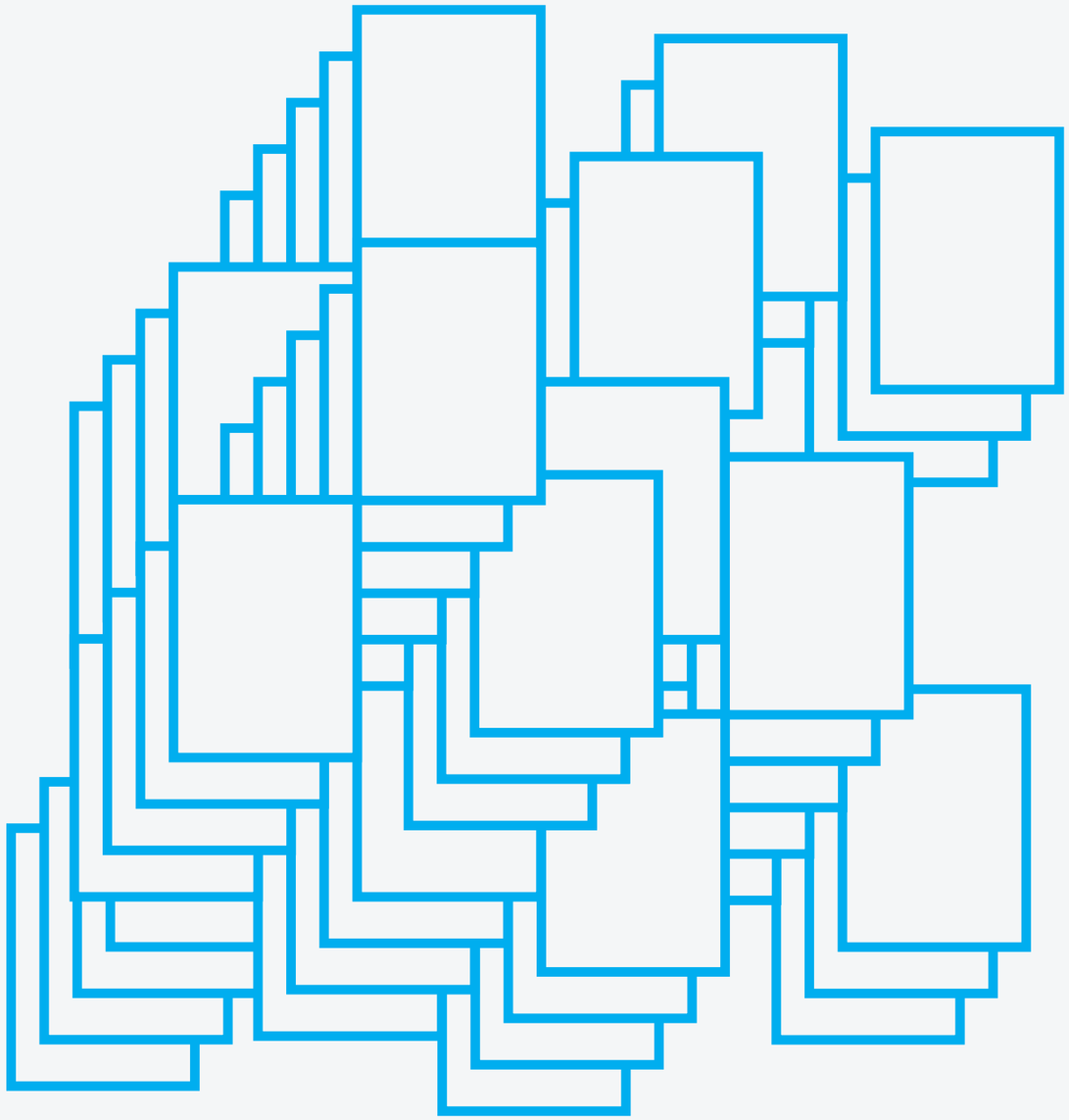
1951–2022

fot. Adam Czerniełko, dzięki uprzejmości Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Jerzy Olek

1943–2022

SZUM



zamów numery archiwalne
na sklep.magazynszum.pl

Tekst: Jakub Banasiak

Od redakcji

Zacznijmy, nie owijając w bawełnę: to ostatni numer drukowanego „Szumu". Po (niemal) dziesięciu latach i 39 wydanych numerach żegnamy się z drukiem. Historia czasopiśmiennictwa krytyczno-artystycznego to element historii życia artystycznego, a historia życia artystycznego to element historii sztuki. Teraz drukowany „Szum" staje się częścią tej pierwszej, a więc również i dwóch pozostałych. Przyczyny zamknięcia wydania drukowanego są prozaiczne – to wynik wzrostu cen wszystkiego, a więc także papieru i druku. Takie czasy, a my zawsze byliśmy symptomem swoich czasów. I będziemy: w 2023 roku zaprezentujemy nową stronę internetową „Szumu". Znajdą się na niej nasze dotychczasowe działy, ale również wszystkie treści, które do tej pory publikowaliśmy w wydaniu drukowanym: pogłębione eseje, teksty akademickie, obszerne wywiady plus kilka niespodzianek. Słowem, na nowej stronie znajdzie się wszystko to, co w druku – i wiele więcej. A zatem – przeprowadzamy się, a nie wyprowadzamy.

A teraz niech tradycji stanie się zadość, czyli zacznijmy w końcu szybki przegląd nowego numeru. Otwierają go teksty niezwykłe. Zaczynamy od bloku wspomnień o zmarłej niedawno ikonie światowej sztuki, nieodżałowanej Natalii LL. Wspomnienia przygotowały wybitne autorki, dzięki którym twórczość Natalii ujawnia coraz to nowe warstwy znaczeń. Następnie mamy zaszczyt przedstawić tekst Bożeny Kowalskiej, ikony historii sztuki polskiej, szczególnie tej o abstrakcyjnym zacięciu. Bożena Kowalska napisała dla nas tekst, w którym podsumowuje działalność założonej przez siebie, a obchodzącej właśnie jubileusz pięćdziesięciolecia Galerii 72.

Dalej jest bardziej tradycyjnie, ale nie mniej interesująco. Nasz ostatni „Temat numeru" to esej programowy o nowej krytyce pióra Aleksego Wójtowicza. Jak uprawiać krytykę w postkrytycznych czasach? Czy „czuły narrator" może być krytycznym recenzentem? W redakcji zadajemy sobie to pytanie od dłuższego czasu – zmierzch wydania drukowanego to dobry moment na to, by otworzyć nowy rozdział „szumowej" krytyki. Przy okazji zapraszamy na spotkanie wokół tego tematu, które odbędzie się w warszawskiej Galerii Studio w styczniu 2023 roku.

W „Interpretacjach" Karolina Majewska-Güde podsumowuje tegoroczne documenta w Kassel i Berlin Biennale. Również i te imprezy przeformułowują swoje założenia w nowych, postkrytycznych, a przede wszystkim zdekolonizowanych czasach. „Blok" (też znajdzie się na nowej stronie!) to tym razem recenzja z praskiego Biennale Matter of Art. Ta zapowiadana jako dekolonizacyjny eksperyment impreza wypadła znacznie słabiej niż wydarzenia u naszych zachodnich sąsiadów: miało być przełomowo, ale czy było? Z kolei w „Obiekcie kultury" Polina Baitsym pisze o praktykach ukraińskiej pary artystycznej Ady Rybaczuk i Wołodymyra Melnyczenko, dla których szczególnie ważny był problem pamięci, co zaowocowało powstaniem takich dzieł jak słynna Ściana Pamięci w Kijowie.

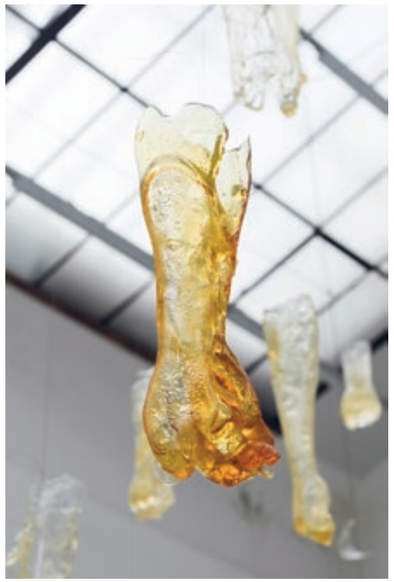
Tyle zagranica, a co u nas? W dziale „Teoretycznie" Wiktoria Kozioł rozbiera na czynniki pierwsze wystawę Marioli Przyjemskiej w stołecznej Zachęcie oraz poświęconą tej artystce książkę Ewy Majewskiej. Oba projekty wypełniają jedną z wielu dziur w polskiej sztuce i niech takich wypełnień będzie jak najwięcej (co nie znaczy, że należy traktować je bezkrytycznie, czego dowodzi tekst Kozioł). Z kolei Karolina Plinta rozmawia z kolejną ikoną historii sztuki, profesor Marią Poprzęcką, o jej uniwersyteckim doświadczeniu, kryzysie systemu edukacji i nie tylko. Do tego, jak zwykle, recenzje najważniejszych wystaw oraz strony artystów i artystek, a na deser „Wskazane" – no cóż, jeszcze jednej ikony, czyli profesora Andrzeja Turowskiego. To chyba godne zakończenie wydań drukowanych.

–

1 Detal pracy Roberta Gabrisa i Luboša Kotlára w Šaloun Studio, fot. Jonáš Verešpej, dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art

2 Mariola Przyjemska, *Perfumowiec*, 2004, gwasz na kartonie, 70 × 50 cm, fot. Justyna Gieleta

3 Natalia LL, *Piramida*, 1979, na wystawie *Zeitgeist* w lokalu_30 w Warszawie, kur. Agnieszka Rayzacher fot. Marcin Liminowicz



1

3

2

OKŁADKA:
Małgorzata Mycek, *Zarywanie nocy*, 2022, flamaster na papierze

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

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

REDAKTOR:
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"
Fundacja Kultura Miejsca
Wydział Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ul. 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 39 ZIMA 2022 – WIOSNA 2023

OD REDAKCJI	17	tekst: Jakub Banasiak
IN MEMORIAM	32	Natalia LL 1937–2022
	46	O jeszcze jednej straconej szansie polskiej sztuki tekst: Bożena Kowalska
TEMAT NUMERU	52	W interesie myszy tekst: Aleksy Wójtowicz
INTERPRETACJE	60	Oduczyć się imperializmu. Wokół 12. Berlin Biennale i documenta 15 tekst: Karolina Majewska-Güde
BLOK	72	Powidok wierzchołka tekst: Karolina Plinta
OBIEKT KULTURY	84	Pamięć jako forma oporu: sztuka duetu ARWM tekst: Polina Baitsym tłumaczenie: Joanna Figiel
DO WIDZENIA	96	Tomasz Kręcicki
TEORETYCZNIE	102	Klaser kolekcjonerski z metkami tekst: Wiktoria Kozioł
ROZMOWA	116	Płynąc za horyzontem Z Marią Poprzecką rozmawia Karolina Plinta fotografie: Witek Orski
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	130	Edna Baud, *LIBRARY*
	131	Igor Kubik, *XIV Temperance*, z serii *Futuro Tarot*
	132	Mateusz Woś, *praca nr 2179*, z serii *Wylęgarnia*
	133	Wiktor Gałka, *nad brzegiem*
RECENZJE	134	
WSKAZANE	168	Andrzej Turowski

Z Bartoshem Zimniakiem rozmawia Ewa Mrozikiewicz

Miłosny bunt patriotyczny

Poprzez swoje działania próbujesz odzyskać symbole narodowe dla świata sztuki i dla społeczności, które są aktualnie w Polsce wykluczane i szykanowane. Zastanawiam się, skąd u ciebie potrzeba takiego wywrotowego działania?

Pamiętam zamieszki podczas marszu niepodległości w 2016 roku. Agresywny tłum z biało-czerwonymi flagami demolował Warszawę, skandując hasła: „Polska dla Polaków" czy „Uderz liberała, imigranta i pedała!". Zacząłem się zastanawiać, dlaczego takie osoby mogą bezcześcić symbole narodowe i siać strach. Ich zachowania sprawiają, że flaga Polski wyzwala w nas lęk, ponieważ kojarzy się z tak traumatycznymi wydarzeniami.

Według mnie symbole narodowe, czyli flaga, godło i hymn, powinny być dla każdej i każdego z nas, a my powinniśmy mieć możliwość utożsamiania się z nimi, bez względu na to, jak bardzo się różnimy. Niestety w naszym społeczeństwie panuje przekonanie, że te symbole są zarezerwowane dla prawicy. Dlatego właśnie stworzyłem projekt *Parawany patriotyczne*. Jest on wyrazem niezgody na to, że łatwiej nam zaakceptować używanie symboli narodowych przez skrajną prawicę niż wykorzystywanie ich w sztuce, dzięki której mogą kojarzyć się z jednością, pokojem i miłością.

Opowiedz o tym, jak ten projekt ewoluował.

Najpierw powstało osiemnaście biało-czerwonych parawanów, którym towarzyszyło konkretne przesłanie: „100% tolerancji, 100% otwartości i 100% akceptacji". 11 listopada 2017 roku zrobiłem na plaży w Gdańsku happening pod nazwą

1

2

3

4

5

1 Piękna i Bartosh, wystawa *Matki Polski*, Galeria ESKAEM, Gdańsk, 2022, fot. Marika Morawiec

2 Bartosh Zimniak, *Matka Polska Zakamuflowana*, 2021 fot. Daria Szczygieł

3 Luksusowa Polish Diwa, fot. Tania Bakum

4 Polish Diwa, teledysk *Spust*, EPka disco polo , 2017–2022

5 Bartosh Zimniak, *Parawan Patriotyczny*, 2017, *Parawan Tęczowy*, 2021, fot. Bartosz Bańka

Parawaning patriotyczny. Dwa lata później, realizując projekt dla Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku, stworzyłem najdłuższy parawan na świecie. Był to projekt partycypacyjny, razem ze mną tworzyło go kilkadziesiąt osób z różnych grup społecznych i wiekowych. Powstała osiemdziesięciometrowa „oś marzeń", jak to wtedy nazwaliśmy. Rozłożyliśmy ten parawan na plaży w Brzeźnie. Pamiętam pozytywne reakcje przechodniów – udało nam się trochę odczarować swoisty wstyd parawaningu.

No tak, bo przecież normalnie parawan służy do grodzenia, a ty wykorzystujesz go do tworzenia atmosfery wspólnotowości.

To stereotypowe myślenie. Dla mnie stawianie parawanu na plaży przywołuje jedno z niewielu miłych wspomnień spędzania czasu z moim ojcem. To także przejaw dbania o siebie, bo jednak rozkładasz coś, co chroni cię przed wiatrem czy słońcem. Oczywiście w tej skali, w jakiej widzimy go na polskich plażach, parawan staje się czymś w rodzaju klatki, znakiem podziału. Ale z tym też sobie poradziłem: stworzyłem *Parawan Tęczowy* – moją osobistą odpowiedź na słowa prezydenta Andrzeja Dudy, który stwierdził, że osoby ze społeczności LGBT+ nie są ludźmi, tylko ideologią. Tutaj też istotne było przesłanie: „100% bawełny, 100% polskości i 100% otwartości". Zrobiłem także przewrotną serię miniparawanów, które pokazaliśmy na wystawie *PLaża* w galerii FWD: w Poznaniu. Umieściłem w niej dwie tony piasku, który przywiozłem z Westerplatte, i urządziliśmy parawaning. Ostatnio stworzyłem *Parawan Ukraiński*, który stanowi symbol solidarności z osobami uchodźczymi.

Mówiłeś o ojcu, a ja chciałabym zapytać, jaką matką jest dla ciebie Polska. Jak to jest być artystą, patriotą, który jest częścią społeczności LGBT+, i żyć w warunkach ekonomicznych, jakie zapewnia praca w sektorze kultury w Polsce? Pytam o to, bo twoje prace emanują pozytywnością.

Polska jest dla mnie matką zagubioną, obecnie relacja z nią nie jest łatwa. Paradoksalnie tą pozytywną, empatyczną energię budują często moje trudne doświadczenia. Poruszaliśmy niedawno ten temat w naszej wspólnej wystawie *Have a nice cry* w kaliskiej galerii im. J. Tarasina. Życie to nie tylko szczęście, ale też smutek, płacz, trudne momenty, terapie, wzajemne wspieranie się – i to też jest w jakimś sensie piękno życia. Świadomość tego pomaga mi zachować zdrowie psychiczne i równowagę.

Praca w polskiej kulturze faktycznie nie zapewnia podstawowego komfortu życia. Czasem jest nawet gorzej, bo w moim przypadku prowadzenie własnej galerii sztuki przynosiło długi. Cierpliwość oraz wiara w MEWKĘ spowodowały jednak, że w tym roku podpisałem kontrakt na wykonanie autorskich zestawów prezentowych dla kontrahentów i przyjaciół Portu Gdańsk, który aktywnie wspiera lokalne inicjatywy, w tym te związane z naszą dzielnicą. Teraz mogę w spokoju planować wydarzenia kulturalno-artystyczne na 2023 rok dla mieszkańców dzielnicy i nie martwić się o to, skąd wziąć pieniądze na zapłacenie czynszu, rachunków za prąd czy obsługę księgową. A wiadomo, że to jest największa udręka dla osób prowadzących organizacje pozarządowe. Dla mnie najważniejsze jest jednak to, że dzięki tej współpracy dwoje artystów z Ukrainy, których goszczę w MEWCE od lipca 2022 roku w ramach Portowej Rezydencji Artystycznej, będzie mogło zostać z nami przez kolejne trzy miesiące i otrzymać stypendia artystyczne. Współpracujemy też z lokalnymi artystami przy tworzeniu kubków ceramicznych, czego przykładem jest przede wszystkim kooperacja z Michałem Majchrowiczem, niesamowicie zdolnym gdańskim ceramikiem. Do tego projektu zaprosiłem także lokalne firmy, które niezależnie od koniunktury bardzo potrzebują wsparcia. Wszyscy zatem na tym korzystają, a ja mam ogromną satysfakcję, ponieważ pokazuję, że biznes i sztukę można łączyć.

Biznes przywodzi mi na myśl twoje alter ego, czyli Polish Diwę. To bardzo luksusowa marka, która w atmosferze pompy i przepychu tworzy disco polo – muzykę przecież dość pospolitą.

Przywołując słowa Moniki Borys, autorki książki *Polski bajer. Disco polo i lata 90.*, disco polo można nazwać „muzyką chodnikową". Polish Diwa śpiewa teksty równościowe, manifestacyjne, porywające tłumy! (śmiech) Pracując nad nimi zrobiłem dogłębny *research* – starałem się, aby mieściły się w konwencji, ale nie zawierały stereotypowych tematów i seksistowskich wątków. Piosenki Polish Diwy odnoszą się do moich osobistych doświadczeń; mówią o tym, że „jesteśmy inni, a jednak tacy sami". *Spust* jest utworem bardzo seksualnym, ale nie seksistowskim. Polish Diwa nie pojawiła się jednak tylko po to, by śpiewać disco polo – równościowy przekaz przejawia się także w innych jej działaniach. Premiera teledysku *Spust* odbyła się 11 listopada tego roku, a teraz Polish Diwa zaczyna swoją wielką rolę w napisanym przeze mnie monodramie *Leokadia*, który ujrzy światło dzienne w przyszłym roku. Inspiracją do jego stworzenia była moja ukochana babcia, która zmarła nagle, kiedy miałem osiem lat. Nie miałem okazji się z nią pożegnać, czułem się osierocony. Jest to chyba jedna z największych traum w moim życiu, którą przepracowałem i przetransformowałem na język sztuki. Polish Diwa symbolicznie przywróci postać Leokadii, która jest dla mnie metaforą tęsknoty za bezwarunkową miłością, akceptacją i tolerancją.

Kiedy mówisz o tej tęsknocie, od razu wyświetla mi się postać idealnej, kochającej matki. Opowiedz coś więcej o *Matkach Polskach*.

Niedawno w prowadzonej przez Marka Rogalę gdańskiej galerii ESKAEM po raz pierwszy pokazałem wszystkie *Matki Polski*, czyli obiekty nawiązujące do mapy naszego kraju, które tworzę od 2014 roku. Są to obrazy, gabloty, kolaże, asamblaże i instalacje – w sumie 32 obiekty. To dla mnie znaczące, szczególnie w tym roku, który traktuję jako swojego rodzaju podsumowanie ośmiu lat mojej działalności artystycznej, bo wypada jeden obiekt na każdy rok mojego życia. *Matki Polski* nawiązują do wydarzeń, które mnie poruszyły, są komentarzem do polskiej rzeczywistości. Jest tu pierwszy Strajk Kobiet, jest niezgoda na obrzydliwe słowa Kai Godek w sejmie odnośnie społeczności LGBT+, jest atak Rosji na Ukrainę i wiele innych

ARTYKUŁ SPONSOROWANY

Piąte urodziny Galerii Społecznie Zaangażowanej MEWKA, Gdańsk-Nowy Port, 2022, fot. Tania Bakum

momentów, z którymi możemy się utożsamić i przypomnieć sobie towarzyszące im emocje. Wystawa stała się zapisem pewnego odcinka czasu – przez te osiem lat byłem czułym i uważnym kronikarzem.

W swoich pracach poruszasz temat polskości, a jako kurator dużo w Polsce działasz i dużo dla Polski robisz. Od lat tworzysz program galerii społecznie zaangażowanej. Czym jest dla ciebie ta działalność?

Galerię Społecznie Zaangażowaną MEWKA założyłem w 2017 roku i od samego początku moim celem było stworzenie miejsca, gdzie nie będzie cenzury. Galeria znajduje się w dzielnicy Nowy Port, postrzeganej jako bardzo konserwatywna, ale nie bałem się robić wystaw o gender, pokazywać tęczowy parawan czy zapraszać artystów z Ukrainy. MEWKA ma odpowiadać na problemy społeczne, które pojawiają się w mikro- lub makroskali. Potrafię więc wspierać akcję sprzątania z psich odchodów naszej dzielnicy, a kiedy jest okazja, tworzę program rezydencji artystycznych. Pierwsza edycja powstała we współpracy z galerią FWD:, aby młodzi artyści mogli zażyć *self-care* nad morzem. W momencie, kiedy rozpoczęła się wojna w Ukrainie, poczułem, że pora odrzucić wcześniejsze założenia. Teraz MEWKA jest schronieniem dla dwóch świetnych osób: Tanii Bakum i Dimy Krasnego, artystów z Kijowa.

Jednym z efektów ich pobyt jest wystawa *Resztki*, którą do 22 stycznia 2023 roku można oglądać w MEWCE. Projekt *Portowej Rezydencji Artystycznej* ma teraz głęboki sens. Dla mnie to rodzaj nagrody, dzięki której czuję ogromną wdzięczność. To daje mi maksymalną satysfakcję zawodową. Życzę każdej i każdemu takiego ciepła wypełniającego klatkę piersiową.

Bartosh Zimniak (ur. 1991) – polsko-francuski artysta intermedialny, uprawiający sztukę performance, tworzący instalacje, video-art oraz sztukę społecznie zaangażowaną. Porusza tematy związane z tożsamością, tradycją, kwestią narodowej przynależności oraz patriotyzmem i polskością. Absolwent filozofii i komunikacji społecznej na UAM w Poznaniu oraz intermediów na ASP w Gdańsku. Od 2017 roku w nadmorskiej dzielnicy Gdańsk-Nowy Port prowadzi Galerię Społecznie Zaangażowaną MEWKA. Mieszka i pracuje w Gdańsku oraz Reims.

www.bartoshzimniak.pl
www.mewka.org

WYSTAWA GRUPY TWÓŻYWO

PRZERWANIE

BWA ZIELONA GÓRA 20.01—12.02.20ZE

WERNISAŻ 20.01 GODZ. 19:00

BWA ZIELONA GÓRA

www.bwazg.pl

GALERIA BWA JEST FINANSOWANA
Z BUDŻETU MIASTA ZIELONA GÓRA

PRODUCENT WYSTAWY

www.twozywo.art.pl

TRAFO

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

WWW.TRAFO.ART

AGATA NOWOSIELSKA
OPERA BIZARNA
OPERA BIZARRE

WYSTAWA | EXHIBITION:
24.11.2022 – 19.02.2023

KURATOR | CURATOR:
STANISŁAW RUKSZA

KOORDYNATORKA | COORDINATOR:
ANNA SIENKIEWICZ

Agata Nowosielska, *Siostry*, kolaż, 2022

KLAUDIA PRABUCKA
ŚMIERĆ I ŚLEDŹ
DEATH AND HERRING

WYSTAWA | EXHIBITION:
15.12.2022 – 26.02.2023

KURATORKA | CURATOR:
ADA KUSIAK

Klaudia Prabucka, *I widzę jak tata płacze pierwszy raz*, olej na płótnie, 2022

Szczecin

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

Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA

Wystawa multimedialna „GRUNT RZECZY", łącząca poezję z obrazem i dźwiękiem. Pokaz tworzą prace 4 artystów: Aleksander Najda – poeta (autor tomiku „Grunt Rzeczy"), Vasyl Savchenko – grafik (autor grafik i instalacji inspirowanych wierszami), Hanna Klepacka – aktorka / performerka (autorka interpretacji i kompozycji muzycznych do wierszy), Sandro Ruscio – kompozytor (autor kompozycji kameralnej inspirowanej całym tomikiem).
Sztuka, piękno, silne osobiste przeżycia stały się gruntem do powstania autorskich wypowiedzi. INSPIRACJA jest równoległą siłą do SZTUKI tej wystawy. Punktem wyjścia całego projektu była poezja. Wykorzystane środki plastyczne są oszczędne. Do obrazu użyte są naturalne materiały: papier, węgiel, kamień, drzewo. Brzmieniowo głos jest punktem wyjścia, a dopiero następnie inne instrumenty i kompozycja kameralna. Grunt Rzeczy powstał z zachwytu zarówno istotą Sztuki jak i Życiem samym w sobie. Wystawa potrwa do 08.01.2023. Zapraszamy do Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA.

Kuratorzy wystawy „GRUNT RZECZY": Anna Fronckiewicz-Spodnik, Dominik Podsiadły (asystent).

Harmonogram wystaw Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA na rok 2023

Galeria Sztuki Współczesnej, Galeria Centrum Ceramiki Unikatowej:
25.11.2022 – 29.01.2023 / VI TRIENNALE FOTOGRAFII WAŁBRZYSKIEJ
20.01 – 12.03 / VII WAŁBRZYSKI WEEKEND FOTOGRAFII
17.03 – 4.04 / LEV STERN – malarstwo
28.04 – 16.07 / KATEGORIUM – JAKOŚĆ, REALNOŚĆ, PRZECZENIE, OGRANICZENIE
28.07 – 15.10 / Urszula Wilk – malarstwo
16.06 – 1.10 / deszcz, upał, śnienie... Kolekcja Sztuki Współczesnej – Juliusz Topolski
27.10.2023 – 11.02.2024 / BOŻENA SACHARCZUK – ceramika
13.10 – 3.12 / PAWEŁ FRĄCKIEWICZ – grafika
8.12.2023 – 18.02.2024 / ROBERT JAWORSKI – malarstwo

Galeria Słowackiego 26:
25.01 – 2.03 / JACEK DALIBOR – malarstwo
8.03 – 13.04 / JUSTYNA ŻAK – szkło
19.04 – 25.05 / WABRZYSKA GRUPA KONTRAST – malarstwo, grafika, fotografia
31.05 – 29.06 / IWONA WITKA-WAWRZKIEWICZ – rysunek
5.07 – 31.08 / BARBARA MUCHA-BRODZIŃSKA – malarstwo
6.09 – 2.11 / JOANNA TEPER – ceramika
8.11.2023 – 18.01.2024 / MIŁOSZ POBIEDZIŃSKI – fotografia

MECENASI WYSTAWY „GRUNT RZECZY"

WIELE NIEWIELE

GRAPHIC DESIGN

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Zapraszamy do
Muzeum Sztuk Użytkowych
w Zamku Królewskim w Poznaniu
Góra Przemysła 1, Poznań

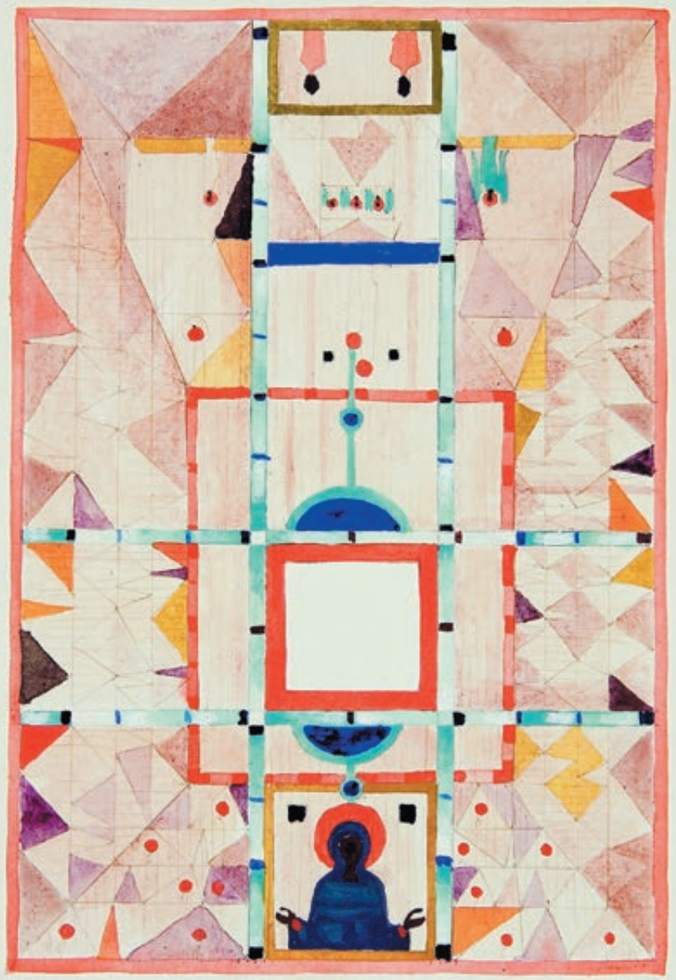
16.10.2022

15.01.2023

Wiele / Niewiele.
Dwie drogi myślenia w projektowaniu graficznym

JERZY NOWOSIELSKI

KANIE



SPOTKANIE

repr.: Jerzy Nowosielski – *Projekt polichromii do kościoła Św. Ducha w Tychach*, 1982, ołówek, akwarela na papierze; zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach.

STANISŁAW NIEMCZYK

7 stycznia – 26 lutego 2023 • Galeria Bielska BWA • www.galeriabielska.pl

(J) (P) (K)

(Jasanský)(Polák)(Karny)

(Martin Polák)(Lukáš Jasanský)

(Pracujący w duecie Lukáš Jasanský (1965) i Martin Polák (1966) należą do najbardziej cenionych współczesnych fotografów czeskich. Tworzą wspólnie od późnych lat 80., głównie rozbudowane cykle) (fotograficzne, opierające się na seryjności i powtórzeniach. W 2019 roku fotografowie przypadkiem trafili do Muzeum Alfonsa Karnego w Białymstoku. Genius loci miejsca zainspirował ich do zrealizowania) (nowego projektu zatytułowanego *Jasanský Polák Karny*. Po kilku międzynarodowych wystawach jednocześnie nostalgiczne i ironiczne fotografie powracają do Białegostoku na indywidualną wystawę.)

(2.12.2022 — 19.01.2023)

MIEJSCE:

GALERIA ARSENAŁ W BIAŁYMSTOKU
ULICA ADAMA MICKIEWICZA 2

KURATORKA:

KATARZYNA RÓŻNIAK-SZABELSKA

ALICJA ROGALSKA

ŚPIEWAMY, ZAMIAST WZDYCHAĆ

INSTEAD OF SIGHING WE TURN TO SINGING

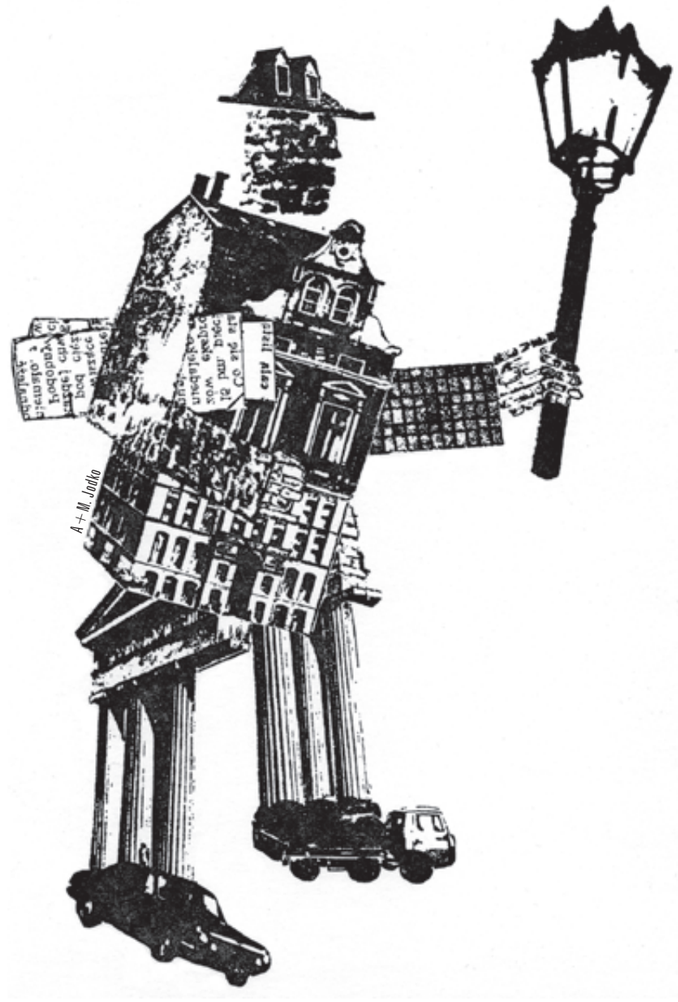
02.12.2022 - 19.01.2023

MIEJSCE:
GALERIA ARSENAŁ W BIAŁYMSTOKU
ULICA ADAMA MICKIEWICZA 2

KURATORKA:
KATARZYNA RÓŻNIAK-SZABELSKA

GALERIA Arsenał

Białystok · SZUM blok · wyborcza · wyborcza.pl · Białystok ONLINE



GALERIA **ENTROPIA** 35

ENTROPIA · Wrocław miasto spotkań · www.entropia.art.pl 1988–2023

Trzymasz w ręku ostatni
drukowany numer Szumu.

W roku 2023
przenosimy całość
działalności do sieci.

Nowa odsłona
magazynszum.pl
w przygotowaniu

SZUM

Natalia LL

1937–2022

Luiza Nader
Amy Bryzgel
Agnieszka Rayzacher
Agata Jakubowska
Agnieszka Morawińska

Natalia LL, *Aksamitny terror*, 1970, fotografia barwna, 100 × 100 cm, dzięki uprzejmości Fundacji ZW i lokalu_30

Ciało w pracach Natalii LL to miejsce pragnienia, myślenia, pracy intelektualnej, pełne mocy wyobraźni, podatne na przyjemność dotyku, ale też na zranienie. Porowate, czułe na obecność innych, otwarte na przepływy energii, komunikujące się z przyrodą, wrażliwe na dźwięki kosmosu i gwiezdne konstelacje, poddające się działaniom czasu.

Natalia LL w czasie manifestacji w obronie praw społeczności LGBTQ+, Nowy Jork 1977, skan z negatywu, dzięki uprzejmości Fundacji ZW i lokalu_30

Luiza Nader

Natalia LL, czyli wolność[1]

„Pozytywną metamorfozę można uznać za polityczną namiętność. Wspiera ona takie rodzaje stawania się, które destabilizują dominujące relacje władzy oraz deterytorializują ustalone tożsamości i powszechnie podzielane wartości. Taka metamorfoza może tchnąć w zawsze stający się podmiot radosne poczucie umocnienia. Owa namiętność ma charakter zarówno etyczny, jak i polityczny, ponieważ mobilizuje krytyczne zasoby intelektu, a także kreatywną wyobraźnię dla sprawy ludzkiej wolności rozumianej jako wspólna nadzieja"[2].

„Jedna o wielu twarzach"[3], trickster, trickstar[4], „podróżująca w kierunku pełni"[5], która traktuje przestrzeń sztuki zarazem jako sferę permanentnego zapisu, tezaurus codzienności, jak i miejsce kondensujące egzystencjalne drżenia i kosmiczne wibracje; konceptualna, pisząca, zabierająca głos, pożądająca, pragnąca, radosna, *Natalia ist sex*, uduchowiona, śniąca, cierpiąca, poważna i śmiejąca się. Na jej przybycie wielu nie było i nadal nie jest przygotowanych[6]. Była wolna i uczyła wolności.

Natalia LL w swej praktyce artystycznej afirmowała wartości związane z odczuwaniem, doświadczaniem i myśleniem kobiecego ciała, ale też z prawem do własnej cielesności, przyjemności, transgresji. Artystka skupiała się na kobiecym ciele nie abstrakcyjnym, lecz specyficznym, a zarazem różnorodnym, zakotwiczonym w tu i teraz, zarówno w doznaniu rozkoszy, jak i bólu, we wszystkich afektywnych rejestrach. Od końca lat 60. XX wieku po prace ostatnie obok wymiaru seksualności, przekraczając kartezjański dualizm, wprowadzała aspekt refleksyjności i afektywności ciała, wzajemnego powiązania i wpływania na siebie emocji i intelektu, relacyjności wpisanej w ciało, stawania się, zmiany i transformacji, a w końcu – cielesnej przestrzeni duchowości. Jej prace wskazują na intymność jako sferę dzielenia się (na przykład przyjemnością lub bólem), wzmocnienia i wsparcia (choćby w doznaniu utraty), wzajemnych przepływów. Ciało w pracach Natalii LL to miejsce pragnienia, myślenia, pracy intelektualnej, pełne mocy wyobraźni, podatne na przyjemność dotyku, ale też na zranienie. Porowate, czułe na obecność innych, otwarte na przepływy energii, komunikujące się z przyrodą, wrażliwe na dźwięki kosmosu i gwiezdne konstelacje, poddające się działaniom czasu. Artystka stworzyła przestrzeń ekspresji i afirmacji podmiotowości ucieleśnionej, pragnącej i myślącej, tworzącej, a zarazem przemawiającej swoim głosem do innych, wyposażonej w potężną siłę wyobraźni, a zarazem, co w sztuce neoawangardowej rzadkie – wskazującej na siłę i wagę przestrzeni duchowości.

W swojej twórczości Natalia LL – w umiejscowieniu i relacji do świata ludzkiego i pozaludzkiego – przemówiła do innych na własnych zasadach. Wykroczyła poza język, dokonała transgresji fantazji, wyobraziła sobie i zrealizowała siebie. Wyobraziła sobie kobiety – jako podmiotowości w procesie, wielorakie, zmieniające się, wzrastające, stające się, podatne na metamorfozę i na „radosne poczucie umocnienia" – jako wolne.

Celebrująca obecność w świecie, „zapisująca wydarzenia zwykłe"[7], *secretum et tremor*[8], a zarazem *doing gender*[9]. Odeszła 12 sierpnia 2022 roku. Rozpoczęła nową metamorfozę. Pozostawiła nam dar radykalnej wolności. Natalia LL: *elle, elle*[10].

Amy Bryzgel

Natalia LL. Świat nie był na Ciebie gotowy

Natalia LL pojawiła się na scenie artystycznej w latach 60., kiedy rzeczywistość i świat sztuki podlegały gruntownym przeobrażeniom. Można powiedzieć, że urodziła się w dobrym momencie – tworzyła w nurcie zachodzących przemian, niezmiennie zachowując jednak indywidualną postawę. Łączyła sztukę konceptualną i performance, stosowała liczne media, podejmując różnorodne zagadnienia. Jej twórczość powszechnie uchodziła za feministyczną, ale sama artystka odmawiała wpisania się w tę kategorię. Nie pozwoliła też wpisać się w patriarchat, przyjmując zamiast

1 Niniejszy tekst powstał na podstawie recenzji doktoratu *honoris causa*, przyznanego Natalii Lach-Lachowicz przez Akademię Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w 2022 roku.
2 Rosi Braidotti, *Polityka życia jako bios-zoe*, tłum. Igor Holewiński, machinamysli.org/polityka-zycia-jako-bios-zoe/ [dostęp: 18.10.2022].
3 Tak Natalię LL określiła Małgorzata Jankowska. Zob. taż, *Jedna o wielu twarzach. Natalia Lach-Lachowicz – strategie i formy obecności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018.
4 Figura trickstera i jego kobiecej odmiany, trickstar, obecna jest w analizach twórczości Natalii LL przedstawianych przez Małgorzatę Jankowską. Zob. tamże.
5 Agnieszka Kwiecień, *Podróż w kierunku pełni. Refleksje o sztuce Natalii LL*, ZW Foundation, Toruń 2019.
6 Zob. *America is not ready for this*, reż. Karol Radziszewski, 2015.
7 *Natalia LL. Zapisuję wydarzenia zwykłe* to tytuł wystawy kuratorowanej przez Agnieszkę Rayzacher, która miała trzy odsłony: podczas festiwalu Konteksty w Sokołowsku w 2019 i 2021 roku oraz w lokalu_30 w Warszawie w 2020 roku.
8 *Secretum et tremor* to tytuł wystawy kuratorowanej przez Ewę Toniak, która miała miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2015 roku. Zob. też *Secretum et tremor*, red. Ewa Toniak, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2015.
9 *Natalia LL. Doing gender*, red. Dorota Jarecka, Agnieszka Rayzacher, Fundacja Lokal Sztuki, Warszawa 2013.
10 Na takie rozwinięcie akronimu LL wskazała Agata Jakubowska. Zob. taż, *Natalia. Tekst, obraz i* dźwięk, [w:] *Natalia LL. Nie tylko sztuka konsumpcyjna*, red. Agata Jakubowska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2016, s. 102.

Natalia LL, *Transfiguracja Odyna*, 2009, trzy fotografie barwne 100 × 133 cm, dzięki uprzejmości Fundacji ZW i lokalu_30

Zabawa to pod wieloma względami jedyna rzecz, o której trzeba mieć pojęcie, by zrozumieć twórczość Natalii LL. Artystka w ciągu całej swojej kariery grała z gatunkami i rozgraniczeniami, ale jej twórczość sama w sobie pozostawała zabawna. Nawet poważniejsze prace dostarczały rozrywki i były bezpretensjonalne w odbiorze.

nazwisk ojca i męża (Lach, Lachowicz) pseudonim „Natalia LL". Świat nie był chyba jednak gotowy na charakter i nowatorstwo jej twórczości, bo o jej sztuce wiele jeszcze musimy się dowiedzieć.

Dla mnie motywem przewodnim sztuki Natalii LL jest zabawa. Widać to we wczesnym cyklu *Sztuka konsumpcyjna*, w którym modelki zabawiają się produktami spożywczymi, a także w powiązanej z nim pracy *Zdania kategoryczne z obszaru sztuki postkonsumpcyjnej*, w której sama artystka bawi się i droczy z widzem w dokamerowym performansie. W pracach malarskich z lat 80. Natalia LL żartuje z obrazu, przerabiając fotografie za pomocą farby. Kulminacją tej fantazyjnej twórczości stały się późniejsze realizacje związane z operą wagnerowską i postacią Brunhildy. Są one uosobieniem gry, dramatu i spektaklu, odgrywanego przez Natalię LL już jako dojrzałą artystkę i kobietę.

Natalia LL, *Transfiguracja Odyna*, 2009, trzy fotografie barwne 100 × 133 cm, dzięki uprzejmości Fundacji ZW i lokalu_30

Zabawa to pod wieloma względami jedyna rzecz, o której trzeba mieć pojęcie, by zrozumieć twórczość Natalii LL. Artystka w ciągu całej swojej kariery grała z gatunkami i rozgraniczeniami, mediami, tematami i z ludzką egzystencją. Jej twórczość sama w sobie pozostawała zabawna, nawet jej poważniejsze prace dostarczały rozrywki i były bezpretensjonalne w odbiorze.

Podobnie jak wiele innych artystek i artystów w PRL-u, Natalia zarabiała na życie zleceniami. Tworzyła na przykład reklamy dla fabryki lodówek Predom-Polar, w których występowała modelka znana ze słynnego cyklu *Sztuka konsumpcyjna*. W siatkę złożoną z dziewięciu pól ułożonych w trzech rzędach wpisanych było dziewięć fotografii, przedstawiających modelkę trzymającą w rękach filiżanki, szklanki i miski wypełnione jedzeniem. Przywodziło to na myśl pracę Natalii, w której ta sama osoba bawi się kiełbaskami, bananami i śmietaną. Choć te komercyjne wizerunki nie są tak erotyczne jak cykl artystki, pozwalają zrozumieć *Sztukę konsumpcyjną* w nowy sposób. Mimo że na Zachodzie interpretowano tę realizację w duchu krytyki konsumeryzmu, a historyk sztuki Piotr Piotrowski wskazywał na obecną w niej fetyszyzację konsumpcji, tak pożądanej w komunistycznej Polsce, to obecnie rozumiemy już, że konsumeryzmu, który rzeczywiście był tu punktem wyjścia, *Sztuka konsumpcyjna* ani nie gloryfikuje, ani nie potępia. Stwierdza jedynie fakt jego istnienia, choć w PRL jego skala była zdecydowanie mniejsza niż na Zachodzie. Odkrywanie takich obrazów uświadamia nam, jak wiele należy się jeszcze dowiedzieć o życiu i sztuce Natalii LL oraz jak wiele pytań pozostaje po jej śmierci bez odpowiedzi.

Agnieszka Rayzacher

Moc Meduzy

W czasie trwającej dziesięć lat współpracy z Natalią LL wiele razy, rozmawiając z zagranicznymi kuratorkami, krytyczkami i akademiczkami, starałam się je przekonać, aby w swojej praktyce uwzględniały również prace z tak zwanego okresu mistycznego w twórczości artystki, którego początek przypadł na przełom lat 70. i 80. Natalia LL była osobą dość skrytą, nie zwykła dzielić się swoimi fascynacjami i przemyśleniami publicznie, dlatego też prace te są często pomijane, ustępując miejsca szeroko analizowanej i często wystawianej *Sztuce konsumpcyjnej*.

Zmiana, jaka zaszła w twórczości artystki w tamtym czasie, była spowodowana problemami zdrowotnymi, koniecznością wyciszenia, spojrzenia w głąb siebie. Natalia, która pokazała, że seksualność jest równie ważna jak inne obszary życia i codzienności, świadomie poszła dalej, nie odżegnując się od tego, co już powiedziała. Poszukiwania formalne, skupienie na medium fotografii i filmu zastąpiła performansem, często dokamerowym, działaniem z ciałem i poprzez ciało. Wcześniej, w *Sztuce konsumpcyjnej*, pracowała z modelkami, teraz swoje seanse realizowała zazwyczaj osobiście.

Cykle *Śnienia* i *Piramida* powstawały na przestrzeni lat 1978–1979. Działania te przybierały różne formy – artystka performowała w obecności publiczności lub tylko przed kamerą, ale również sama fotografowała śpiące osoby. Seanse te wiązały się z potrzebą dotarcia do podświadomości – bardzo często tuż po przebudzeniu zapisywała swoje sny. Tu również ujawniła się realizowana już wcześniej idea siostrzeństwa – Natalia LL zapraszała do współpracy inne kobiety. Przebywała z nimi na przykład przez 36 godzin w swoim mieszkaniu-pracowni, tworząc seans *Śnienie,* przywołujący na myśl kobiecy rytuał przejścia lub spotkanie w kręgu kobiet. Jednocześnie latem 1978 roku w Pienińskim Parku Narodowym zrealizowała seans *Punkty podparcia*, w czasie którego na polanie, w pełnym słońcu, wykonała nago rodzaj gimnastyki połączonej z choreografią. Każda z tworzonych przez nią figur odpowiadała jakiejś konstelacji, stanowiąc pomost pomiędzy nią a kosmosem. Dwa lata później, jesienią 1980 roku spędzała samotnie czas w swoim domu-pracowni w Michałkowej w Górach Sowich. Powstały wówczas *Stany skupienia*, cykl dokamerowych performansów analizujących stan ducha poddającej się dobrowolnemu odosobnieniu autorki. Pierwsza ich część została zrealizowana w zimowej scenerii michałkowskiego ogrodu, druga zaś we wnętrzu domu. Pracy towarzyszył tekst, rozpoczynający się słowami: „Skupienie. Wyciszenie. Wewnętrzna niesprzeczność". Manifesty towarzyszyły zresztą bardzo wielu pracom Natalii – w szczególności z okresu mistycznego, ale też tym, które powstały wcześniej.

Natalia LL nie znała napisanego w 1975 roku przez Hélène Cixous *Śmiechu Meduzy,* a jednak jej prace, szczególnie te tworzone po roku 1978, mogłyby sugerować, że przeczytała esej Francuzki z wielką uwagą. Jej seanse – *Śnienia,* a przede wszystkim *Punkty podparcia* oraz *Stany skupienia* – ukazują kobietę, która – cytując Cixous – „już nie wstydzi się swej mocy". Natalia LL realizowała swoją *l'écriture feminine*, pisała ciałem, tworząc figury, choreografię, język, którym w sposób pozawerbalny komunikowała to, co czuła wtedy najbardziej – bliskość z kosmosem, przyrodą, jej cyklami, ciepłem i surowością zarazem. W tym samym czasie, po drugiej stronie oceanu, Ana Mendieta odciska swoją sylwetkę w śniegu, błocie i piasku. W PRL-owskiej Polsce powstają prace plasujące ich autorkę w międzynarodowym nurcie sztuki feministycznej, choć wagę tej twórczości *art world* zdaje się odkrywać dopiero teraz.

Natalia LL nie znała napisanego w 1975 przez Hélène Cixous *Śmiechu Meduzy*, a jednak jej prace, szczególnie te tworzone po roku 1978, mogłyby sugerować, że przeczytała esej Francuzki z wielką uwagą. Jej seanse ukazują kobietę, która – cytując Cixous – „już nie wstydzi się swej mocy".

Natalia LL, dzięki uprzejmości lokalu_30

Natalia LL, *Sztuka konsumpcyjna*, 1972, fotografie czarno-białe naklejone na płytę, 100 × 100 cm, dzięki uprzejmości Fundacji ZW i lokalu_30

Natalia LL, dzięki uprzejmości lokalu_30

Agata Jakubowska

***

Twórczość Natalii LL jest obecna w moim życiu zawodowym od początku. Poświęciłam jej pracę magisterską obronioną w 1995 roku. Potem co jakiś czas wracałam do niej w różnego rodzaju publikacjach. Niekiedy były to wzmianki, kiedy indziej całe artykuły, a kilka lat temu zredagowana książka o niej. Ostatnio pisałam o Natalii LL kilka miesięcy temu w tekście prezentującym projekt rewizjonistycznej historii sztuki feministycznej w Polsce.

Lubię swoją relację ze sztuką Natalii LL. Jest dla mnie przykładem takiej aktywności akademickiej, którą można by określić jako *slow research*. To nie intensywne, jednorazowe spotkanie, a raczej stała, trwająca już prawie 30 lat relacja. Relacja o zmiennej intensywności, w której niekiedy zbliżam się do tej twórczości tylko na chwilę, kiedy indziej ponownie wnikliwie ją studiuję. Ciągle dostrzegam w niej coś nowego, nowe prace, które wcześniej przeoczyłam, czy nowe aspekty tych, którymi zajmowałam się już wcześniej. Ciągle udaje mi się dzięki nim zrozumieć coś więcej, zarówno w wymiarze historycznym, jak i egzystencjalnym.

W pełni zdaję sobie sprawę z pozycji Natalii LL w historii sztuki i w świecie sztuki, ale dla mnie nie jest ona kultową artystką czy twórczynią kanonicznego dzieła. Jest autorką prac nieustannie wzbudzających ciekawość, które stanowią stały element mojej aktywności jako historyczki sztuki i część mojej codzienności – od zawsze i chyba na zawsze.

Natalia LL nie jest jedyną artystką, do której twórczości powracam, ale moja relacja z jej sztuką jest najdłuższa i chyba najbardziej intensywna, a zarazem w jakiś sposób intymna. Kiedy przeglądam się w moich tekstach jej poświęconych, widzę, jak sama się zmieniałam. Nie potrafię odtworzyć powodów, dla których w czasie studiów zdecydowałam się pisać akurat o niej. Pamiętam, że nie było to proste, bo Artystka odmówiła mi współpracy, urażona tym, co o jej sztuce napisał w *Dekadzie* mój promotor Piotr Piotrowski. Wkrótce potem nawiązałyśmy kontakt, ale nigdy nie był on bliski. Rzadko rozmawiałyśmy. Myślę, że niekiedy była zadowolona z tego, co piszę, innym razem nie. Chyba tylko raz napisałam coś na jej zamówienie. To był tekst *Natalia ist sex* do katalogu *Natalia LL. Opera Omnia*. Niektóre swoje teksty poświęcone jej twórczości lubię, do innych mam bardziej chłodny stosunek. Co kluczowe, moja relacja z jej pracami, zwłaszcza z tymi z pierwszej połowy lat 70., które zaintrygowały mnie na początku, pozostaje żywa i nic nie wskazuje na to, żeby miała się zakończyć. W pełni zdaję sobie sprawę z pozycji Natalii LL w historii sztuki i w świecie sztuki, ale dla mnie nie jest ona kultową artystką czy twórczynią kanonicznego dzieła. Jest autorką prac nieustannie wzbudzających ciekawość, które stanowią stały element mojej aktywności jako historyczki sztuki i część mojej codzienności – od zawsze i chyba na zawsze.

Agnieszka Morawińska

***

Pierwszy raz zauważyłam Natalię LL, kiedy dr Irena Jakimowiczowa na Komisji Zakupów Muzeum Narodowego w Warszawie przedstawiała do zakupu jej pracę *Działania w piramidzie*. To było późno, w końcu lat 70. Natalia była już po sukcesach na wystawach międzynarodowych, ale zgodnie z maksymą głoszącą, że trudno być

Natalia LL na targach Frieze, Nowy Jork, 2015, fot. Zuzia Dertacz
dzięki uprzejmości lokalu_30

prorokiem we własnym kraju, przekonanie grona muzealników o wartości i sensie jej pracy było trudnym zadaniem. Niektórzy dotąd się nie przekonali, dlatego klamrą dla obecności dzieł Natalii LL w Muzeum Narodowym w Warszawie było usunięcie stamtąd w 2019 roku jej pracy z cyklu *Sztuka konsumpcyjna* – tej najbardziej znanej, wielokrotnie reprodukowanej i pokazywanej – z dziewczyną lubieżnie jedzącą banana. Podczas mojej pracy w Muzeum Narodowym zdarzyła się również interwencja kogoś z widzów w sprawie tej pracy, skierowana do Ministerstwa, a stamtąd do Muzeum, ale skończyło się na wyjaśnieniu, jakie znaczenie ma *Sztuka konsumpcyjna* dla sztuki polskiej i światowej. Mój następca zdjął pracę z ekspozycji, a następnie polecił rozebrać całą Galerię Sztuki Współczesnej.

Kiedy w 2018 roku poproszono mnie o wskazanie kandydatury artysty do nagrody imienia Rosy Schapire, przyznawanej przez Towarzystwo Przyjaciół Kunsthalle w Hamburgu, czułam, że jest to bardzo odpowiedzialna rola, tym bardziej że dwa lata wcześniej jurorem w pierwszej edycji nagrody był Kasper Koenig, a artystami, których odznaczono dotychczas – Dan Perjovschi i Ana Jotta. Mój wybór padł na Natalię LL. Wychodziłam z założenia, że ze względu na patronkę nagrody, kobietę

wyprzedzającą swój czas, historyczkę i krytyczkę sztuki, muszę zgłosić kandydaturę artystki ambitnej i odważnej, wyznaczającej nowe perspektywy. Natalia LL spełniała te warunki: była pierwszą świadomą uczestniczką i organizatorką wystaw sztuki kobiet, jedną z pierwszych, którzy przyjęli fotografię jako język artystycznej wypowiedzi, a także prekursorką świadomości ekologicznej, poczucia związku z ziemią i kosmosem. Stworzyła rodzaj współczesnego naturalizmu wyrażającego się w postrzeganiu naturalnych czynności: spania, jedzenia i seksualności jako przyrodzonych instynktów człowieka, godnych tego, by były tematem sztuki. Nie wahała się przekraczać tabu, co sprawiało, że atakowała ją i cenzura, i publiczność.

W ostatnich pracach Natalia LL sięgała do tematów wagnerowskich i niemieckiej mitologii, wracając pamięcią do dzieciństwa spędzonego w Żywcu i wspomnień z czasów wojny. Są to pełne patosu wielkoformatowe fotografie, w których Natalia konfrontuje nas ze starością i degradacją ciała.

Dyrektor Kunsthalle w Hamburgu, profesor Christoph Martin Vogtherr, i prezes Towarzystwa Przyjaciół Kunsthalle, dr Ekkehard Nümannn, przyjechali do Polski, żeby poznać Natalię i jej sztukę. Oglądaliśmy inkryminowaną *Sztukę konsumpcyjną* w Muzeum Narodowym, w reprezentującej artystkę galerii lokal_30 zobaczyliśmy między innymi *Fotografię intymną* i dokumentację innych prac, a w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu moi goście spotkali artystkę i obejrzeli jej „wagnerowskie" prace.

Natalia LL, ja i Agnieszka Rayzacher, jako kuratorka reprezentującej artystkę galerii, zostałyśmy zaproszone do Hamburga na wręczenie nagrody przynoszącej poza prestiżem 20 tysięcy euro. Podczas uroczystego spotkania z Towarzystwem Natalia była królową: jak zwykle elegancka, w czerni, złotowłosa, na wysokich

Natalia LL stworzyła rodzaj współczesnego naturalizmu wyrażającego się w postrzeganiu naturalnych czynności: spania, jedzenia i seksualności jako przyrodzonych instynktów człowieka, godnych tego, by były tematem sztuki. Nie wahała się przekraczać tabu, co sprawiało, że atakowała ją i cenzura, i publiczność.

obcasach, zwróciła się do zebranych z podziękowaniem, wygłosiła *credo* swojej sztuki i zapowiedziała ofiarowanie swojej pracy do zbiorów Kunsthalle w Hamburgu. Członkowie Towarzystwa mieli możliwość zapoznać się z jej sztuką na kilku monitorach. Trzeba dodać, że Natalia LL była atrakcyjną towarzyszką podróży, którą – i podróż, i Natalię – na zawsze zapamiętamy.

Była jeszcze jedna, osobista, przyczyna mojego wyboru Natalii LL. Boleję nad stopniem niedoceniania kobiet-artystek, a także artystów i artystek spoza Warszawy. Szukając materiałów o Natalii, znalazłam informację, że pan minister, nie wiem już który, odznaczył ją Srebrnym Medalem „Gloria Artis". Natalię LL, wielką artystkę, srebrnym medalem! Kto bardziej niż ona zasługiwał na złoty? Przecież nie ja, choć taki otrzymałam. Tym bardziej się cieszę, że mogłam się przyczynić do ostatniej zapewne chwili, kiedy Natalia LL czuła się prawdziwie wyróżniona, nagrodzona i szczęśliwa.

–

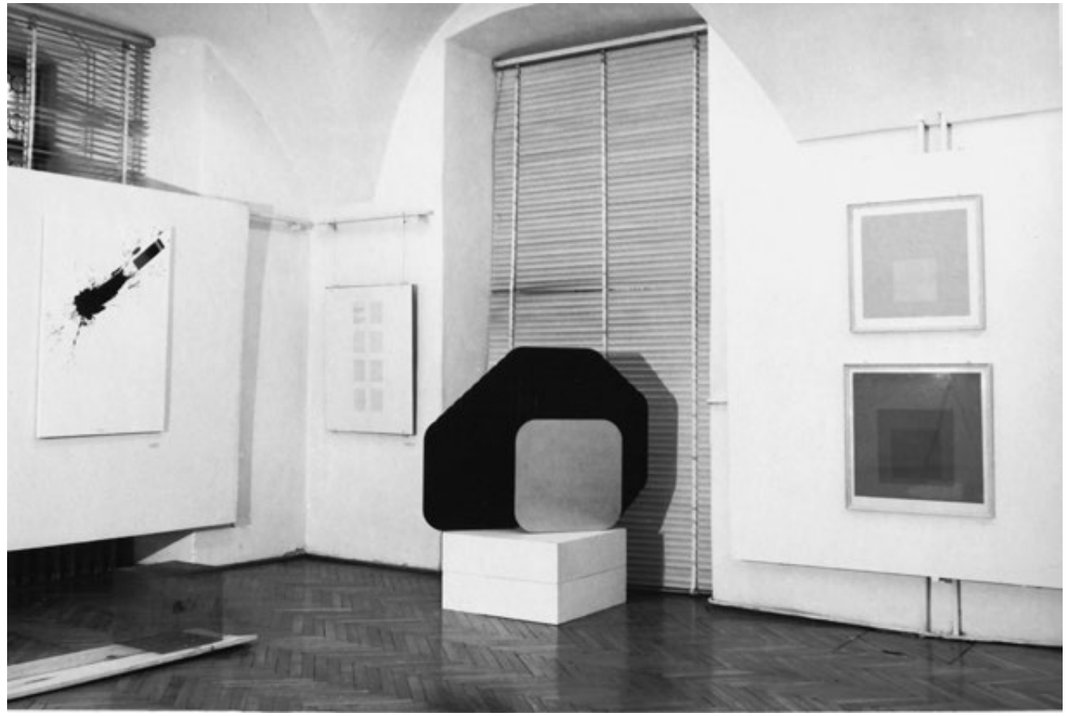
Materiał powstał we współpracy z galerią lokal_30.

Tekst: Bożena Kowalska

O jeszcze jednej straconej szansie polskiej sztuki

Galeria 72. 50 lat kształtowania przestrzeni dla sztuki 1972–2022
Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie
od 23 września 2022

W dniach 22–24 września odbyła się uroczystość obchodów pięćdziesięciolecia Galerii 72 w Chełmie. Historia tej galerii jest ściśle związana z niezwykłą i brawurową ideą, której realizacja dokonywała się wprawdzie przez 30 lat, ale mimo tego się nie dokonała. Początek jej dziejów to rok 1972, kiedy grupa chełmian corocznie odwiedzających swoje rodzinne miasto przyjechała tu z Warszawy. Wśród nich był Kajetan Sosnowski – jeden z najwybitniejszych malarzy polskich tego czasu. Kiedy odwiedził władze miejskie, wyraził ubolewanie, że w mieście jego dzieciństwa brak śladów sztuki i nie ma w nim nawet galerii prezentującej sztukę współczesną. Dyrektorem chełmskiego Wydziału Kultury był wówczas Zenon Stachira – człowiek o wyjątkowo szerokich horyzontach i dobrej woli. Podjął on sugestię Sosnowskiego i polecił niezwłocznie wydzielić w miejscowym muzeum dwie sale na



Stała ekspozycja sztuki polskiej w Galerii 72, od lewej: prace Jerzego Rosołowicza, Koljego Kamojiego, Jerzego Kałuckiego, fot. Grzegorz Zabłocki, archiwum Bożeny Kowalskiej

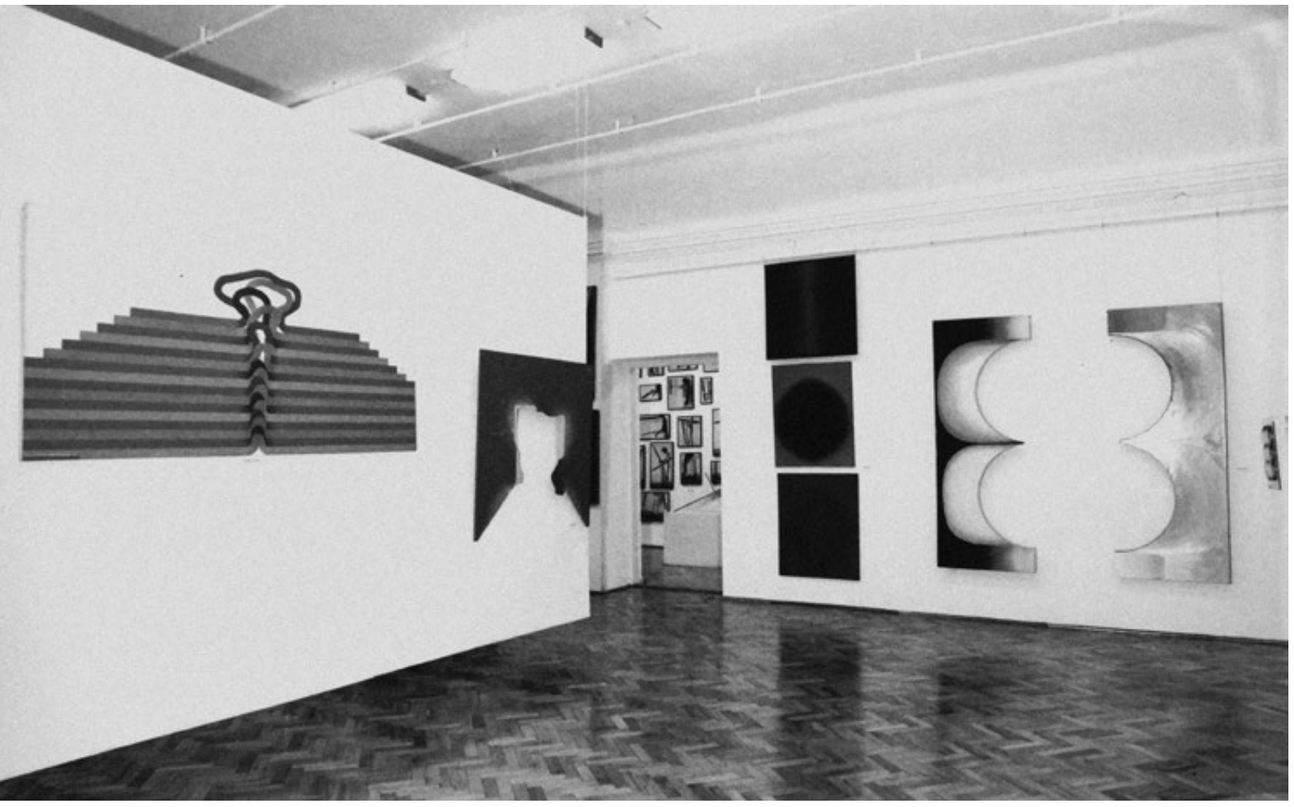
Widok wystawy w Galerii 72, od lewej: trzy obrazy Henryka Stażewskiego, na postumencie forma przestrzenna Henryka Stażewskiego, wysoko relief Janusza Obitowskiego, po prawej reliefy Adama Marczyńskiego fot. Grzegorz Zabłocki, archiwum Bożeny Kowalskiej

galerię sztuki współczesnej. W tym czasie w muzeum otwarte były cztery stałe wystawy: przyrodnicza, archeologiczna, etnograficzna i Manifestu PKWN.

Kajetan Sosnowski, zapytany, czy zgodziłby się kierować galerią sztuki w Chełmie, wyraził aprobatę i zdecydował się na honorowe prowadzenie tej placówki. Nadał jej nazwę Galerii 72 – od roku powstania – opracował graficznie jej znak i poprosił mnie o współpracę przy ustalaniu programu wystaw oraz pisanie wstępów do katalogów, które projektował tak, by spełniały też rolę plakatów. Zarówno znak galerii, jak i forma plakatu-katalogu do 2000 roku, a więc czasu, kiedy pozbyto się mnie z chełmskiego muzeum, funkcjonowały bez zmian. Przez cały ten czas czynna też była wystawa kolekcji muzealnej o charakterze międzynarodowym, którą zdążyłam zgromadzić.

Po długich rozważaniach zdecydowaliśmy z Kajetanem, że pierwszą wystawą w galerii będzie malarstwo Jana Dobkowskiego. Ze względu na surowych odbiorców, niemających dotychczas prawie żadnego kontaktu ze sztuką, była to wystawa sztuki na poły figuratywnej, ale równocześnie nowoczesnej, o cechach dekoracyjnych. Wyrażała ideę panteizmu, ukazywała bujność życia i jego umieranie, które nosi w sobie zalążek nowego życia. Ksiądz proboszcz uznał wystawę za gorszącą i zakazał jej zwiedzania. W związku z tym obejrzeli ją bez wątpienia wszyscy chełmianie, jednak dyrektor muzeum z powodu skandalu chciał się galerii pozbyć. Jej likwidacji zapobiegł ostatecznie Stachira.

Pierwszą wystawą w Galerii 72 było malarstwo Jana Dobkowskiego. Wyrażała ona ideę panteizmu, ukazywała bujność życia i jego umieranie, które nosi w sobie zalążek nowego życia. Ksiądz proboszcz uznał wystawę za gorszącą i zakazał jej zwiedzania.



Stała ekspozycja sztuki polskiej w Galerii 72, od lewej: prace Zdzisława Jurkiewicza, Jana Berdyszaka, trzy obrazy Juliana Rączki, fot. Grzegorz Załobocki, archiwum Bożeny Kowalskiej

W marcu 1973 roku Sosnowski, którego zawiodło zdrowie, przekazał mi prowadzenie Galerii 72 już bez jego udziału. Wiedział, że jej program pozostanie zgodny z naszymi wspólnymi poglądami i założeniami. Do końca konsultowałam z nim zresztą wszelkie zamierzenia. Jako że mam upodobanie do rzeczy nieprzemijających, prowadzenie galerii, w której często zmieniały się wystawy, nie mogło mnie satysfakcjonować. Marzyło mi się natomiast muzeum, które w tym dziewiczym środowisku tworzyłabym całkowicie samodzielnie – począwszy od pierwszych eksponatów, które musiałyby być najwyższych lotów. Radość sprawiała mi myśl o dniu, w którym zostanie ono otwarte w tym małym miasteczku, w odległej części Polski, z dala od Warszawy, jako niespodzianka dla wszystkich, którzy interesują się sztuką. Cieszył mnie też kontrast zabytkowej architektury i sztuki nowoczesnej, który tak urzekł mnie w zamku Gordes, gdzie oglądałam muzeum Victora Vasarely'ego. W Chełmie muzeum także mogło zostać otwarte w popijarskim klasztorze wzniesionym na przełomie XVII i XVIII wieku przez Dominika Aleksandra Belottiego, na którego parterze znajdują się piękne krzyżowe sklepienia. Kontrastowo i komplementarnie – myślałam – zwiąże się z nimi sztuka naszego czasu.

Marzyło mi się muzeum, które w tym dziewiczym środowisku tworzyłabym całkowicie samodzielnie – począwszy od pierwszych eksponatów, które musiałyby być najwyższych lotów.

W rozmowie z Zenonem Stachirą uzależniłam prowadzenie Galerii 72 od zgody na kompletowanie i zakup zbiorów muzealnych sztuki współczesnej oraz możliwości przekształcenia z czasem całego Muzeum Okręgowego wyłącznie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Warunki te zostały przyjęte i to z uznaniem.

Odtąd Galeria 72 funkcjonowała jako źródło pozyskiwania eksponatów do kolekcji muzeum. Kiedy w atelier artystów dokonywałam wyboru prac na wystawy, zwracałam uwagę na najlepsze dzieła, które mogły później zasilić zbiory muzeum. Jako scenariusz służyła mi moja ukończona w 1971 roku książka *Polska awangarda malarska 1945–1970*. W ten sposób latami gromadziłam prace artystów pod kątem realizacji gotowego już w mojej wyobraźni *musée imaginaire* (*nota bene* przez pierwsze sześć lat honorowo).

Moim założeniem od początku było stworzenie zbiorów ujednoliconych, jednak nie w sensie cech formalnych. Chodziło mi o twórczość, której znamieniem jest czynnik medytacyjny. O twórczość, w której nad elementem jednostkowym dominuje uniwersalny, nad subiektywnym – zobiektywizowany, nad szczegółami – uogólnienie. Tak ustalony program kolekcji muzealnej nie określał ani kierunków, ani tendencji, ani środków plastycznych, które mogłyby stanowić jej profil. Program ten wyznaczał jedynie najogólniejsze parametry, które wiązały się jednak z określonymi konsekwencjami. Z założeń tych wynikało bowiem, że zbiory obejmą w przeważającej mierze dzieła artystów posługujących się językiem geometrii. Jest to wszak język najbardziej adekwatny do przekazywania treści filozoficznych i postaw kontemplacyjnych, ponieważ wyraża najdalej posunięty proces abstrahowania pojęć, uogólniania, obiektywizowania i uniwersalizacji.

W kolekcji znalazły się jednak także dzieła artystów figuratywnych czy bliskich przedstawieniowości, takich jak Jerzy Nowosielski, Stanisław Fijałkowski, Kazimierz Mikulski, Józef Łukomski czy Józef Szajna.

Gdy w 1975 roku Chełm zyskał status miasta wojewódzkiego i zaistniały nowe możliwości finansowe, realne stało się wyjście sztuki na ulice. Zorganizowałam wówczas plener pod hasłem „Przestrzeń miasta" i zaprosiłam szesnastu wybitnych polskich twórców, między innymi Jana Berdyszaka, Ryszarda Winiarskiego, Macieja Szańkowskiego, Wandę Gołkowską, Jerzego Kałuckiego i Adama Marczyńskiego. Zadaniem pleneru było stworzenie obiektów przestrzennych na ulicach i placach Chełma, które, jak pisałam w założeniach programowych, „wrośnięte w organizm miasta miały stanowić dalszy ciąg zbiorów i łączyć się z nimi w jedność stanowiąc ich przedłużenie i wzbogacenie".

Pogarszająca się sytuacja finansowa zahamowała jednak rozpoczęte już prace przy realizacji projektów Kajetana Sosnowskiego i Jerzego Grabowskiego. Uniemożliwiła też zrealizowanie popieranego przez Zenona Stachirę projektu powołania Muzeum Instalacji i Environment. Miało być ono filią Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Chełmie, a jego powołanie miało zainaugurować odtworzenie *Studium przestrzeni* Wojciecha Fangora z 1958 roku.

Wiosną 1981 roku, zgodnie z obietnicą władz miasta, w górnych salach budynku Belottiego, opróżnionych z dotychczasowych zbiorów i przystosowanych przez zaprzyjaźnionego ze mną znanego wystawiennika Jana Kosińskiego do ekspozycji sztuki współczesnej, otwarta została stała wystawa nowoczesnej sztuki polskiej. Towarzyszyła temu wydarzeniu jednodniowa sesja międzynarodowego stowarzyszenia krytyków sztuki AICA,

Interesowała mnie twórczość, której znamieniem jest czynnik medytacyjny, w której nad elementem jednostkowym dominuje uniwersalny, nad subiektywnym – zobiektywizowany, nad szczegółami – uogólnienie.

zatytułowana „Sztuka dzisiaj". W tym samym roku nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie ukazała się moja książka *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, którą poświęciłam kolekcji i Galerii 72. Zaprezentowałam w niej 47 artystów. Drugi tom, obejmujący 43 twórców, został wydany w 2015 roku przez warszawską Fundację Sztuk Pięknych, a tom trzeci, poświęcony kolejnym 41 artystom, ukazał się nakładem Fundacji Rodziny Kochańskich w Warszawie w 2017 roku.

Rok 1985 był kolejnym etapem rozwoju chełmskiej kolekcji. Już od początku lat 80. wiedziałam, że znajdują się w niej świetne prace najwybitniejszych polskich artystów. Nastał czas, by sięgnąć także po prace ważnych twórców zagranicznych, jednak brakowało na nie dewiz. Henryk Stażewski, którego pytałam o radę, proponował wysłanie do wybranych artystów listy polskich twórców, którzy byli gotowi wymienić się z nimi na prace i uzyskane w ten sposób dzieła przeznaczyć do chełmskiego zbioru. Była to metoda sprawdzona przez Henia przed wojną, kiedy tworzył kolekcję łódzką. Zdawałam sobie jednak sprawę, że zagraniczni twórcy będą chcieli wymieniać się tylko z Opałką, Stażewskim i Winiarskim, którzy są znani na świecie. Na szczęście znalazło się inne rozwiązanie. W rozmowie na ten temat z Harrisem Savopoulosem, greckim miłośnikiem sztuki, który przebywał wtedy w Polsce, doszliśmy do wniosku, że pomocne w zdobywaniu dzieł artystów z zagranicy byłyby międzynarodowe spotkania twórców. Zdecydowałam zatem, by plener dla artystów nurtu geometrycznego, który prowadziłam od 1983 roku w Białowieży, przenieść do Okuninki, pod skrzydła chełmskiego muzeum. Za możliwość udziału w plenerze jego uczestnicy przekazywali swoje prace do zbiorów muzeum.

Na pierwszy plener w Okunince w 1985 roku z Savopoulosem przyjechała grupa artystów greckich oraz zaprzyjaźniony ze mną Karl-Heinz Adler z Drezna. W następnych latach ściągałam na spotkania plenerowe najwybitniejszych twórców zagranicznych. Uczestniczyli w nich między innymi Ewerdt Hilgemann i Ad de Keijzer z Holandii, Claude Pasquer i Yves Popet z Francji, Getulio Alviani z Włoch, Georg Karl Pfahler, Thomas Lenk i Peter Staechelin z Niemiec, Opy Zouni, Nausica Pastra i Jorgos Lappas z Grecji, János Fajó i Attila Kovács z Węgier, Anders Lidén i Torsten Ridell ze Szwecji, Rita Ernst ze Szwajcarii. Otrzymałam też cenne dary do kolekcji od Alvianiego oraz zaprzyjaźnionego ze mną Jürgena Weichardta, który przekazał 45 prac różnych artystów. A gdy mi na kimś szczególnie zależało, składałam wizytę w jego atelier, opowiadałam o kolekcji chełmskiej, a następnie przywoziłam ze sobą ofiarowaną pracę. Tak było choćby w przypadku wenezuelskiego artysty Carlosa Cruz-Dieza, którego odwiedziłam w jego paryskiej pracowni.

Wieści o zbiorach chełmskich rozchodziły się po świecie. Proszono o wystawy kolekcji. I tak w 1986 roku zbiory pokazano w Atenach, w 1988 w Budapeszcie (pod tytułem *Geometria i metafora*), a w 1998 we Freiburgu na pograniczu Niemiec i Francji oraz w Innsbrucku w Austrii. Przypadek sprawił, że w 1992 roku byłam na międzynarodowym sympozjum poświęconym sztuce, które odbywało się na Wyspach Alandzkich. Miałam wracać do Warszawy przez Sztokholm, a w dniu wyjazdu zjeść jeszcze obiad z Folke Lalanderem, który zaprosił mnie do swego domu. Był to krytyk sztuki i dyrektor Liljevalchs Konsthall – sztokholmskiego odpowiednika warszawskiej Zachęty. Ofiarował mi jedną ze swoich książek. Poprosiłam o dedykację, którą zakończył słowami: „Bożenie Kowalskiej, twórczyni wspaniałych zbiorów muzeum chełmskiego". Zapytałam, skąd o tym wie, a on odparł, że był tam, żeby je obejrzeć.

Z chełmianami było znacznie gorzej. W 1989 roku Robert Olak z Polskiej Agencji Prasowej jako serwis krajowy wysłał artykuł *Awangardowa oaza*. „Jedna z najciekawszych kolekcji polskiego malarstwa współczesnego – pisał – porównywalna ze zbiorami Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi wisi sobie spokojnie w Chełmie. […] zdecydowana większość mieszkańców Chełma nie przejawia żadnego zainteresowania prezentowanymi pracami współczesnych mistrzów pędzla. «Pustynia» to niestety właściwe słowo na określenie stopnia upowszechnienia kultury w Chełmie. […] Większość z tych, którzy odpowiadają na pytanie o istnienie galerii malarstwa awangardowego odpowiada, że to nieciekawe, nieładne i mało czytelne".

W 1993 roku wspólnie z moim przyjacielem Georgiem Karlem Pfahlerem uznaliśmy – a on postanowił popierać ten pomysł wszelkimi sposobami – że czas, by wysokich lotów kolekcji, którą stworzyłam, dać równie świetną lokalizację, czyli zbudować piękny architektonicznie, nowoczesny budynek muzeum. Na prośbę Pfahlera zaprojektował je słynny niemiecki architekt Erwin Heerich. Opracowanie techniczne ze wszystkimi etapami budowy i szczegółami – które posiadam do dziś – wykonał zaprzyjaźniony ze mną inżynier i malarz Karl Möller. Model tego prostego, ale celnego plastycznie obiektu stał długo w siedzibie władz Chełma. Nie wiem, co się z nim stało.

Otwarcie wystawy *Sztuka dzisiaj*, Muzeum w Chełmie, 1981
fot. Grzegorz Zabłocki, archiwum Bożeny Kowalskiej

Przykre, że od czasu, kiedy przed pięćdziesięciu laty po raz pierwszy przyjechałam do Chełma, tak niewiele zmieniło się w tutejszym muzeum. Internetowa informacja głosi, ze znów prezentowane są tu cztery ekspozycje: „Skarby przyrody", „Powrót do przeszłości", „Chełmska bezpieka i jej ofiary" (zamiast Manifestu PKWN) i „Tradycje kolejowe Chełma". Sztuki nie ma. Jest Galeria 72, dziś prowincjonalna galeryjka.

I tak mój piękny sen o małym polskim mieście wypełnionym sztuką najwyższego lotu, choć było już tak blisko, nie spełnił się.

Aneks

Utracone bezpowrotnie polskie szanse posiadania dzieł, mogących stać się magnesem dla miłośników sztuki z całego świata:

Wkrótce po wojnie Ossip Zadkine chciał postawić w Warszawie swój *Pomnik dla zburzonego miasta*. Ówczesne władze nie wyraziły na to zgody. Pomnik stoi w Rotterdamie.

W 1990 roku Anda Rottenberg proponowała budowę gmachu Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie według projektu przygotowanego przez zaprzyjaźnionego z nią słynnego architekta Franka Gehry'ego. Na budowę muzeum nie wydano zgody.

Wysunięta przez Grażynę Kulczyk propozycja zbudowania własnym kosztem muzeum i umieszczenia w nim jej rewelacyjnej kolekcji sztuki przy obciążeniu miasta jedynie obsługą instytucji i jej oświetleniem spotkała się z odmową zarówno Poznania, jak i Warszawy.

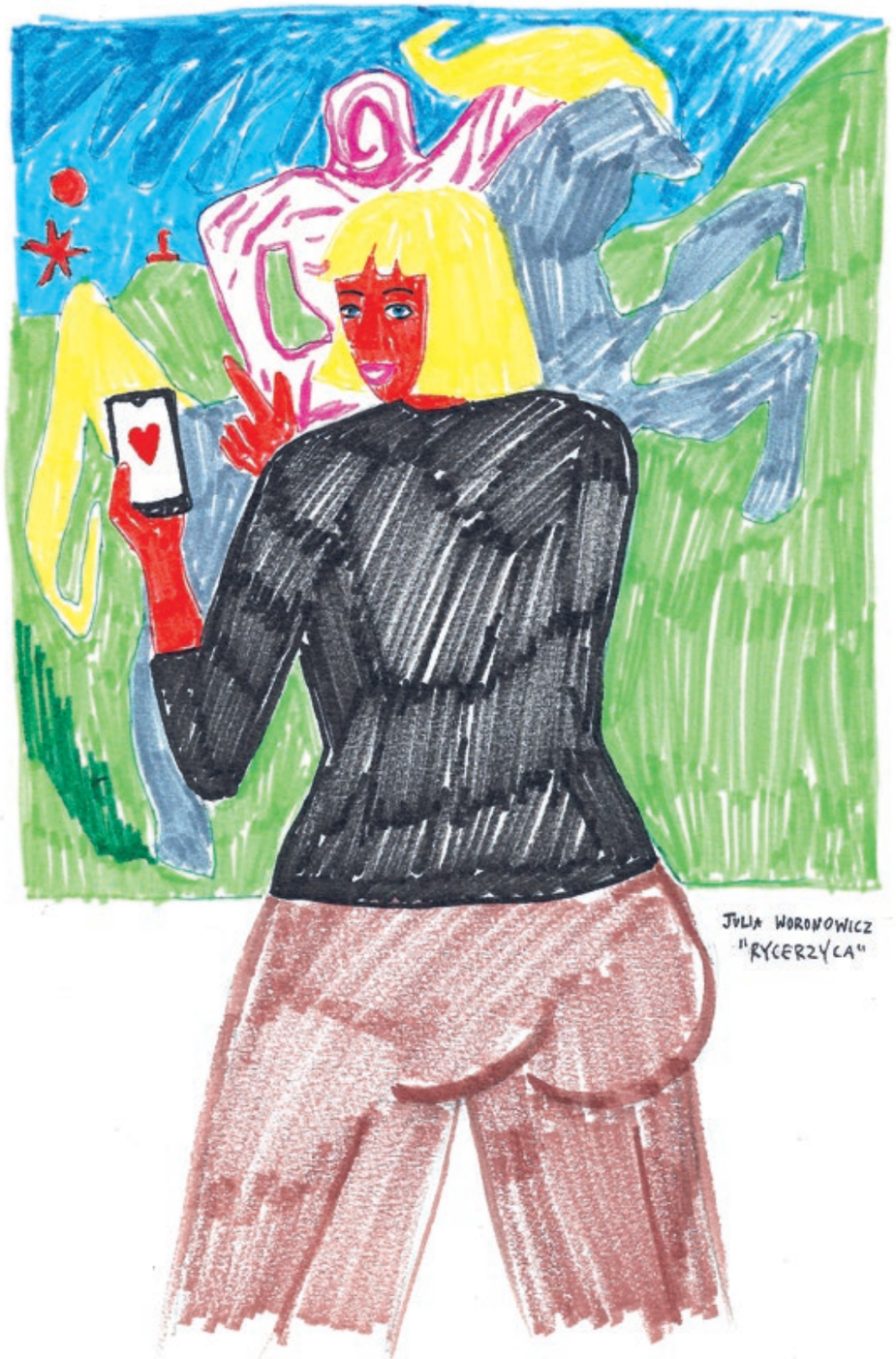
Czwartym przykładem jest Chełm.

–

Tekst: Aleksy Wójtowicz
Ilustracje: Małgorzata Mycek

W interesie myszy

Istnieje szansa, że kiedykolwiek zadaliście sobie pytanie: „co właściwie robi osoba zajmująca się krytyką sztuki?". W najprostszym ujęciu krytyk/krytyczka to osoba, która pośredniczy między tym, kto powołuje dzieła sztuki do życia, a tymi, którzy są ich odbiorcami/konsumentkami i wpływają na sposób myślenia o dziele i jego kontekstach. Krytyka najsilniej oddziałuje na wartość dzieła sztuki w tym szczególnym momencie jego odbioru, kiedy stawki są najwyższe – zarządza bowiem recepcją publiczności, gdy jeszcze nie wiadomo, co o danym dziele/postawie twórczej sądzić. Kilka negatywnych recenzji jest w stanie wpłynąć na przyszłą karierę artystyczną do tego stopnia, że może ją zniszczyć. Kilka entuzjastycznych – przyśpiesza ją i toruje ścieżkę do największych instytucji i galerii, a w efekcie prowadzi do pozycji, z którą się nie polemizuje. Nie ma większej przesady w stwierdzeniu, że historię sztuki nie piszą wyłącznie wygrani, ale w dużym stopniu krytycy i krytyczki. Zatem główną rolą, jaką pełni krytyka sztuki, jest *gatekeeping* – katalogowanie zasobów artystycznych i zarządzanie ich widocznością na podstawie posiadanego autorytetu, który wynika ze statusu eksperckiego. I jest to pozycja władzy. Krytycy i krytyczki są zatem tą szczególną grupą wśród odbiorców i odbiorczyń sztuki, która bierze udział w prognozie pogody w polu sztuki, jednocześnie próbując zasiewać nad nim chmury. Co oczywiste, nie są jedynymi, którzy biorą udział w tym procesie – przy czym,



wraz z przyśpieszeniem obiegu w późnokapitalistycznym społeczeństwie, ich rola jako arbitrów słabnie na rzecz innych podmiotów, takich jak kuratorzy, galerzystki czy rynek sztuki w ogóle. Permanentny stan kryzysu krytyki, o którym mówi się od kilku dekad, wynika wprost z przemian systemowych, wśród których upowszechnienie się mediów masowych, a w szczególności Internetu, odgrywa największą rolę.

Jest to stan, który ukróca dotychczasowe nawyki – podział na kulturę wysoką i niską, ekskluzywne podejście do generowanych treści i ich konsumpcji oraz niezachwiany status ekspercki zdają się być nie do utrzymania. Krytyka została rozpięta pomiędzy przymusem hiperaktualności i atrakcyjnością *one-linerów*, które kompresują ścianę tekstu do chwytliwego, nacechowanego emocjonalnie zdania. Nie jest to sytuacja, która pozwala na leniwe kontemplowanie i prowadzenie opłotkami swojej narracji, tak jak przyjęło się myśleć o uprawianiu krytyki sztuki – kluczowy jest wyścig do brzegu konkretu lub sensacji, z którym zarówno krytyka, jak i sztuka niezbyt się lubią. Biorąc pod uwagę dynamikę przyspieszenia technologicznego, zajmujemy się czymś rozpaczliwie niedzisiejszym, a jednocześnie czymś, co musi istnieć, aby nieustająca walka o pozycję w ramach pola sztuki była podtrzymywana. Co prawda istnieją takie rejony pola produkcji artystycznej, w których krytyka artystyczna jest nieobecna, a hierarchie wytwarzają się samoczynnie (co można dobrze zaobserwować w stosunkowo nowym segmencie rynkowym, takim jak tak zwane aukcje młodej sztuki), jednak jest to strategia, która działa skutecznie wyłącznie w kontekście twórczości komercyjnej, nastawionej na dekoracyjność i masową produkcję obiektów „starych" artystycznie – czyli poruszających się w bezpiecznych, powszechnie akceptowalnych estetykach. Nimi *gatekeeperzy* i inne podmioty debatujące o wartości pozamaterialnej nie są zainteresowani. Nie bez powodu ten wycinek pola sztuki został nazwany polem produkcji wielkoskalowej – zysk następuje tu relatywnie szybko, nie trzeba czekać na ruch powolnych trybów akceptacji i interpretacji. Krytyczny *gatekeeping* polega w tym przypadku na braku zainteresowania – w większości to nie miażdżąca krytyka odsyła obiekty do szufladki „nie-sztuki", ale właśnie przemilczenie, które uniemożliwia polemikę.

Będąc krytykami i krytyczkami, zajmujemy się czymś rozpaczliwie niedzisiejszym, a jednocześnie czymś, co musi istnieć, aby nieustająca walka o pozycję w ramach pola sztuki była podtrzymywana.

Daleki jestem od pomysłu, aby krytycy i krytyczki zajmowali się twórczością jawnie komercyjną tylko dlatego, że jest ona masowo produkowana i w jakiejś części osiąga ceny ekwiwalentne do prac uznanych nazwisk. W tym miejscu chciałbym się natomiast pochylić nad zagadnieniem „nie-sztuki", jednak w kontekście odmiennym od walk prowadzonych w polu sztuki i roli przewidzianej dla *gatekeepingu* krytycznego.

Nie ukrywam, że dużą inspiracją dla własnej praktyki zajmowania się krytyką sztuki jest dla mnie teoria Jerzego Ludwińskiego, zaanonsowana w opublikowanym w piśmie „Odra" eseju *Sztuka w epoce postartystycznej*. W 1971 roku Ludwiński pisał: „Być może [...] dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości"[1]. Jeżeli mówimy o czymś szerszym oraz bardziej rozległym terytorialnie i znaczeniowo niż sztuka (czyli relatywnie dość wąskim wycinku rzeczywistości społecznej), zmianie muszą ulec kompetencje używane do opisu i analizy poszerzonego pola dziedziny, którą się zajmujemy. Poszerzone pole jako pojęcie pojawiło się po raz pierwszy w artykule Rosalind Krauss w 1979 roku i zostało użyte w celu opisania i zrozumienia ewolucji rzeźby; „poszerzone pole sztuki" stało się też podtytułem „Szumu", gdy ten debiutował w 2013 roku. To nie tak, że ze swojej strony arbitralnie proponuję poszerzenie pola krytyki – strategia ta pojawiła się bowiem dobrych kilka lat temu i jako nienazwana (choć przeczuwana) jest praktykowana z powodzeniem przez osoby piszące. Jest opisywana przez środowisko teatrologiczne, wobec którego jesteśmy – jako sztuki wizualne – dość spóźnieni[2]. Poszerzenie jest faktem, bo w takiej praktyce krytyka jest interdyscyplinarnym namysłem nad produkcją

1 Cyt. za: Kuba Szreder, *Postsztuka dzisiaj, czyli dziwne narzędzia w powszechnym użyciu*, „Quart" 2021, nr 59, s. 27.
2 Zob. Piotr Morawski, *Gatunkowe wyczerpanie*, „Dwutygodnik" 2022, nr 325, dwutygodnik.com/artykul/9892-gatunkowe-wyczerpanie.html [dostęp: 15.10.2022].

artystyczną w szerszym kontekście jej istnienia, gdzie refleksja – w zależności od potrzeb – zahacza między innymi o filozofię, antropologię, socjologię, analizę dyskursów czy nieodżałowaną *visual culture*. To coś znacznie większego niż obiegowo przypisane do krytyki zadanie oceniania sztuki, czyli bywania sitem, które oddziela nie-sztukę od sztuki, a później tym wyjątkowym sitkiem oddzielającym tę dobrą sztukę od przeciętnej i słabej. W epoce postartystycznej, w której nie istnieje podział na sztukę i nie-sztukę, poszerzenie wytrąca z ręki oręż certyfikowania – krytyka w wąskim polu ma prawo czuć się jak bezskutecznie reanimowane truchło.

Dlaczego poszerzenie pola jest ważne i potrzebne, choć godzi w interes arystokratycznej tradycji krytycznej? Ano dlatego, że część działań i obiektów, które pojawiają się na wystawach i w sytuacjach uznawanych za artystyczne, opiera się kategoriom oceny, zwłaszcza tej natychmiastowej, do której bywa zobowiązywana krytyka, aby podołać przyspieszeniu obiegu informacji. Nie mam tutaj na myśli klasycznych środków wyrazu, takich jak malarstwo, rzeźba czy nawet nowsze media, bowiem one, zamknięte w swoich złotych klatkach istnienia dla samych siebie, nadal kuszą, by wystawić im cenzurki. Jeżeli jednak akceptujemy na wystawach działania takich grup jak INTRPT czy Forensic Architecture, dokumentacje sztuki protestu czy gesty, których intencją jest szersza zmiana społeczna, to wówczas kategoria oceny zaczyna być problematyczna. Bo co w takiej sytuacji jest zadaniem krytyczki? Ocena skuteczności w emancypacji mniejszościowych grup, etyczność całego procesu, sezonowa obecność w mediach, brawurowa dokumentacja, poszerzanie widzialnego, innowacyjność użytych narzędzi czy może – jak chciał Paul Valéry – szukanie pytań i odpowiedzi, na które odpowiedzieli (lub nie) artyści i artystki? Nie znam prostej odpowiedzi na pytanie o rolę, jaką w tym wszystkim odgrywa krytyka. O „wszystkim" decyduje możliwie szeroki kontekst osadzenia tego, o czym piszemy – a do zorientowania się w wadze jego oddziaływania potrzebne są inne kompetencje. Nie sądzę jednak, by krytyka w tak wąskim polu miała na to wyzwanie jakąkolwiek odpowiedź, ani że byłaby tym w ogóle zainteresowana, skoro uniwersalne kryteria oceny sztuki są niemożliwe do określenia, a o indywidualnych kryteriach bycia arbitrem się nie mówi. Dlatego mnie ona nie interesuje. A sami wiecie, co kształtuje świadomość, jak i przynależne jej sądy smaku. I nie chodzi tutaj tylko o wysiłki włożone w autorefleksję. W tym jednak przypadku nastawienie inne niż misja wystawiania certyfikatów dobrej sztuki może okazać się zbawienne. I potrzebne choćby po to, by ktoś kiedyś nie napisał, że teksty i te wszystkie bardzo ostre opinie i sezonowe *one-linery* nie zestarzały nam się jak mleko.

Jak zatem uprawiać krytykę, skoro w jej poszerzonym polu odbiera się całą zabawę ze śledzenia, kto tym razem oberwał kąśliwą uwagą i jak wpłynęło to na jej/jego *art rank*? Nie odkryję Ameryki, przypominając, że radość z czytania negatywnych recenzji to rodzaj *Schadenfreude*, praktykowanej powszechnie w okopach walki o widoczność i oparach artyzolu. Dla samych krytyków i krytyczek to walka o specyficznie rozumianą charyzmę, którą podobno łatwiej wykuć recenzjami negatywnymi niż pozytywnymi; raczej miażdżącymi niż zaledwie poszturchującymi. Nie ukrywajmy, że teksty nieentuzjastyczne pisze się łatwiej, przez co argumentacja często przegrywa z porywami twórczych połajanek. Rzecz jasna, pożądaną sytuacją jest, gdy negatywna krytyka staje się wyzwaniem, z którego przepracowania artystka może wyciągnąć wnioski na przyszłość. Dlatego niektórzy mówią także o tym, że krytykę warto byłoby traktować jako rodzaj *feedbacku*, który, przychodząc z zewnątrz, może wskazać na aspekty, które wydają się niewidoczne, a jednak są przeczuwane przez artystów i kuratorki. Tutaj wraca odwieczny problem konstruktywności krytyki – ale mocniej, wraz z opozycją z zewnątrz/z wewnątrz i kwestią kompetencji pozakrytycznych, czyli zestawu wiedzy o tym, jakimi środkami dysponowano, konstruując działanie lub wystawę, jakie były przeszkody lub czynniki wspierające lub jak wygląda praca nad samym dziełem, która częściowo wpływa na jego efekt. Czy zatem wymagam doświadczenia artystycznego, kuratorskiego, riserczerskiego lub produkcyjnego od osób zajmujących się krytyką? Po części tak, bo często z tej prekariackiej praktyki wynika pogłębione spojrzenie na to, co umyka spojrzeniu z wygodnego dystansu, rzucanemu przez specjalną grupę odbiorców, jaką są krytycy i krytyczki, witani na wystawach z obawą i nierzadko jeszcze bardziej alienującą czołobitnością. Z drugiej strony, znaczna część osób zajmujących się krytyką, zwłaszcza tych najmłodszych, to doświadczenie posiada – bywamy kuratorami, wspieramy potyczki z chaosem produkcyjnym (zwłaszcza tym niskobudżetowym), służymy poradą znajomym artystkom w ich rozterkach. Nierzadko wiemy, jak wyglądają prace nad wystawami czy działaniami – w takich wypadkach istotną kwestią pozostaje nasze zaangażowanie i etyka pracy. Czy mogę napisać o wystawie, o której wiem wszystko od podszewki, czy też mam o niej nie pisać, bo recenzja będzie rodzić konflikt interesów? To już kwestie arcyindywidualne i wydaje mi się, że w tym przypadku nie ma przeszkód, aby recenzję napisać, ale wyłącznie wtedy, kiedy ujawni się własną pozycję zaangażowania. To kolejny przypadek, w którym rola krytyka skupiającego uwagę na ocenie efektu („dzieła" – jednostkowego czy w konstelacji działania/wystawy) wydaje się jedną z wielu możliwych do przyjęcia strategii. Ta ulubiona z pewnością nie jest uniwersalna i nie zawsze sprawdza się jak czarny pudel na śniegu. Jest ulubiona, bo zawiera się w niej pełnia krytycznej władzy, w ramach której krytyk stanowi medium obiektywnej oceny przedsięwzięć.

Irit Rogoff nazwałaby tę ulubioną rolę splotem krytycyzmu (*criticism*), czyli „formą wskazywania błędów i wydawania sądów zgodnie z obowiązującym konsensusem wartości"[3], i krytyki (*critique*), w której działa „model ujawniania ukrytych wartości i intencji w tekstach kultury poprzez procedury badania i odkrywania"[4]. Nim parają się uważające się za obiektywne podmioty, które odczytują znaczenia z dystansu. Choć Rogoff widzi nadzieję w sensownej praktyce kuratorskiej jako ucieleśnieniu krytyczności (*criticality*), a nie samym uprawianiu zawodu krytyka, to myśląc w ten sposób o krytyce w poszerzonym polu, można znaleźć pewną inspirację. Ucieleśnienie krytyczności to korzystanie z krytyki w celu „zamieszkania w problemie", zanegowanie dystansu, jaki dzieli *gatekeepera* od sieci innych *gatekepeerów*, i przyznanie, że „proces wytwarzania znaczenia odbywa się w kontekście i sieci powiązań", a nie *ex nihilo*, *ex cathedra*, niezależnie i zza muru nieomylności w postaci ekranu laptopa. Jeżeli spojrzeć na akt pisania tekstu krytycznego jako praktykę kuratorowania

spojrzenia hipotetycznego odbiorcy poprzez własne doświadczenie, co prowadzić ma do wytworzenia opinii czy wrażenia, to różnica pomiędzy kuratorowaniem a tym, czym zajmują się krytyczki, nie jest tak wielka. Nie zapominajmy o szeregu środków perswazji używanych w składzie samego tekstu – jego konstrukcji, towarzyszącym mu reprodukcjom, *leadom*, hiperlinkom czy wyimkom. Środowisko teatralne wyprzedziło nas w analizie sposobu wytwarzania wiedzy nieprzypadkowo i nie tylko dlatego, że ucieleśnianie krytyczności w ramach „krytyki towarzyszącej"[5] jest w jego przypadku czymś zupełnie odmiennym od strategii opisywanej przez Aleksandra Wojciechowskiego na łamach „Przeglądu Artystycznego"[6] w 1957 roku. Towarzyszenie to coś więcej niż wnikanie w salonowe koterie i propagowanie efektu, zazwyczaj przypisywanego działaniu

Być może należy wciąż oczekiwać, aby „dobry krytyk brawurowo zinterpretował «i bilet tramwajowy»", ale to jego niejedyny (i być może umiarkowanie konieczny) wyróżnik, zwłaszcza w poszerzonym polu krytyki.

3 Cyt. za: Ida Ślęzak, *Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy. „Biopolis" Pracowni Kuratorskiej*, „Didaskalia" 2021, nr 165, didaskalia.pl/pl/artykul/praktyka-kuratorska-jako-produkcja-wiedzy-biopolis-pracowni-kuratorskiej [dostęp: 15.10.2022].

4 Cyt. za: tamże.

5 Zob. Ewa Guderian-Czaplińska, *Koniec krytyki towarzyszącej*, „Dialog" 2020, nr 2, dialog-pismo.pl/w-numerach/koniec-krytyki-towarzyszacej [dostęp: 15.10.2022].

6 Zob. Aleksander Wojciechowski, *Ostrożnie – świeżo malowane!*, „Przegląd Artystyczny" 1957, nr 2.

genialnej jednostki. To świadomość bycia w sieci powiązań i zależności – nie tylko dzieła-efektu końcowego – ale przede wszystkim rozpoznanie własnej roli w całym procesie nadawania znaczenia. Być może należy wciąż oczekiwać, aby „dobry krytyk brawurowo zinterpretował «i bilet tramwajowy»”[7], ale to jego niejedyny (i być może umiarkowanie konieczny) wyróżnik, zwłaszcza w poszerzonym polu krytyki.

Zdaję sobie sprawę z tego, że z tej pozycji – jako krytyk sztuki i redaktor jednego z nielicznych magazynów o sztuce w Polsce – działam na szkodę własnej dziedziny, ujętej w wąskim polu. Jednak samozadowolenie najwyraźniej działa na szkodę ogółu – piszących, działających i czytających. W kontekście szerszego pola krytyki można powtórzyć to, co niegdyś napisał Boris Lurie w swoich pamiętnikach: „choć jestem całym sercem za interesem myszy, zacząłem karmić kota”[8]. Ten kot to może bycie krytykiem, który jest jednym z trybików napędzających machinę widoczności jednych nazwisk kosztem drugich. Ale karmić kota to znaczy mieć nadzieję, że napasiony karmą nie zacznie polować na myszy dla czystej frajdy siania postrachu wśród myszowatych. Istnieje szansa, że w poszerzonym polu sztuki i krytyki koty i myszy żyją w zgodzie; jednak mam przeczucie, że obecnie kot to coś zupełnie innego, a między myszowatym prekariatem a mną nie ma żadnej różnicy. Rzecz jasna, pozostaje jeszcze różnica symboliczna, wciąż uwodząca i skłaniająca do certyfikowania, które ciągle postrzegane jest jako ostatni bastion sprawczości.

–

7 Cyt. za: Jakub Banasiak, *Anna Molska w FGF: stosowane sztuki ironiczne?*, obieg.pl, 26.01.2009, archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/6992 [dostęp: 15.10.2022].

8 Cyt. za: Matthias Reichelt, *“We have more or less said that we shit on everything” Boris Lurie and NO!art*, [w:] *NO Compromises! The Art of Boris Lurie*, ed. Cilly Kugelmann, Jewish Museum, Berlin 2016, s. 159.

Tekst: Karolina Majewska-Güde

Oduczyć się imperializmu

Wokół 12. Berlin Biennale i documenta 15

12. Berlin Biennale
11 czerwca – 18 września 2022
kurator: Kader Attia, zespół artystyczny: Ana Teixeira Pinto, **Đỗ Tường** Linh, Marie Helene Pereira, Noam Segal, Rasha Salti

documenta 15
Kassel, różne lokalizacje
18 czerwca – 25 września 2022
zespół kuratorski: Ruangrupa

Podczas 12. Berlin Biennale i documenta 15, w cieniu neoimperialnej wojny trwającej od wielu miesięcy w Ukrainie, oduczaliśmy się imperializmu na koszt niemieckiego podatnika. Oba artystyczne wydarzenia – w odmienny sposób – skupiły się na praktyce dekolonizacji. W przypadku berlińskiego biennale dotyczyło to tematyki wystawy, prezentowanych prac, zaaranżowanych dyskusji i konferencji; innymi słowy: treści prezentowych projektów. W przypadku documenta chodziło zwłaszcza o strukturę organizacyjną, sposób pracy i metody współpracy między artystkami i artystami a zaproszonym kolektywem kuratorskim. W ramach obydwu wystaw świat został opowiedziany przede wszystkim z perspektywy globalnego Południa, przy użyciu dowodów i lokalnych archiwów ekstraktywizmu, kapitałocenu, kolonializmu i patriarchatu. Wybrzmiała tu jednak nie tylko opowieść o katastrofie współczesności i jej różnorodnych przyczynach, ale także pewnego rodzaju nadzieja na to, że można inaczej.

12. Berlin Biennale, widok instalacji Imani Jacqueline Brown *What remains at the ends of the earth?*, 2022, Akademie der Künste / Hanseatenweg, fot. dotgain.info

documenta 15, Ałs Rezistans, Ghetto Biennale, *Ghetto Gucci*, performans, St. Kunigundis, Kassel, fot. Frank Sperling

Oba wydarzenia to wystawy w procesie, których oddziaływanie nie zakończyło się w momencie ich zamknięcia. Wręcz przeciwnie. Wystawy te trwają nie tylko „nadal", ale być może nawet „bardziej". Zarówno w międzynarodowej, jak i – przede wszystkim – niemieckiej sferze publicznej. W obu przypadkach koncepcja kuratorska wykraczała poza daty trwania wystaw. Zarówno documenta 15, jak i 12. Berlin Biennale nastawione były zwłaszcza na wspólną pracę oraz efekt, jaki wywołają, a więc na to, co stanie się dzięki nim widzialne i możliwe do przedyskutowania.

W centrum niemieckiej debaty znalazła się polityka i kultura pamięci (*Erinnerungspolitik*), to znaczy dyskurs, który determinuje nie tylko wizje historii w tym kraju, ale także jego teraźniejszość, na przykład to, że znacząca część niemieckiej populacji uważa, że przemoc nigdy nie może być odpowiedzią. Oczywiście „przemoc" oznacza tu widoczną, dobrze udokumentowaną i spektakularną przemoc wojny. Documenta 15 i berlińskie biennale pokazywały jednak przemoc nie jako wydarzenie, lecz proces. Mimo to podjęły skuteczną interwencję w newralgiczne sploty lokalnej narracji, która warunkuje wizje historii i współczesną postawę Niemiec wobec wojny. Obie wystawy zakwestionowały niemiecką politykę wobec konfliktu izraelsko-palestyńskiego, ujawniając niesymetryczność tego sporu. Sproblematyzowały kwestie kolonialnych zbrodni dokonanych w Namibii (uznanych oficjalnie za ludobójstwo dopiero w 2021 roku) czy też opór wobec sytuowania Holocaustu w szerszej perspektywie niemieckiego kolonializmu i imperializmu. I chociaż wystawy te są globalnymi, międzynarodowymi prezentacjami sztuki współczesnej, można na nie spojrzeć także jako na prezentacje mocno uwikłane w lokalną historię, która warunkuje ich znaczenia[1].

12. Berlin Biennale nosiło tytuł „Still present" [Wciąż obecni] i poświęcone zostało mało kontrowersyjnej, ale bardzo spekulatywnie ujętej idei naprawy. Zespół kuratorski (Ana Teixeira Pinto, Đỗ Tường Linh, Marie Helee Pereira, Noam Segal, Rasha Salti), któremu przewodził francuski artysta Kader Attia, zaproponował spojrzenie na konsekwencje imperialnego terroru, ale także interwencje w myślenie o hierarchiach przemocy – wyrządzanej plancie, ludzkim i poza-ludzkim Innym. Attia, który w swojej praktyce artystycznej

1 Jak pokazały niedawne badania, 10 z 21 członków zespołu organizacyjnego pierwszej edycji documenta stanowili byli naziści. Werner Haftmann, twórca i współzałożyciel documenta, był nie tylko członkiem NSDAP, ale także SA. Por. Oliver Marchart, *Hegemony Machines documenta X to fifteen and the Politics of Biennalization*, Neuer Berliner Kunstverein, Zurich–Berlin 2022, s. 99.

12. Berlin Biennale oraz z documenta 15 skupiły się na praktyce dekolonizacji. W pierwszym przypadku dotyczyło to tematyki wystawy, w drugim – struktury organizacyjnej, sposobu pracy i metody współpracy pomiędzy artystkami i artystami a zaproszonym kolektywem kuratorskim.

documenta 15, Amol K Patil, *Black Masks on Roller Skates* 2022, Hübner-Areal, Kassel, fot. Nils Klinger

zajmuje się właśnie tymi tematami, zapożyczył ideę reperacji oraz przemocy imperialnych archiwów od Arielli Aïshy Azoulay[2]. Jej książka *Potential History: Unlearning Imperialism* stanowiła niejako instrukcję obsługi tegorocznego biennale. Prezentowana w Kunst-Werke praca Azoulay *Natural History of Rape* (2017/2022) była także reprezentatywna dla rodzaju sztuki, który kurator wybrał, aby przedstawić świadectwa wykluczonych i ujawnić reżimy niewidzialności. Instalacja Azoulay składała się z dokumentów oraz nieistniejących – to znaczy nigdy niewykonanych – fotografii reprezentujących historie gwałtów dokonanych na niemieckich kobietach podczas drugiej wojny światowej. Spekulatywne archiwum stworzone przez Azoulay wpisuje się w charakterystyczne dla współczesnego dekolonialnego dyskursu artystycznego przesunięcie z archiwum rozumianego jako przedmiot narracji na archiwum jako podmiotu narracji[3].

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, jak spekulować na temat nieudokumentowanych historii i nieistniejących archiwów kolonialnej i imperialnej przemocy oraz jak stworzyć lepsze wersje przyszłości, biennale wykorzystało trzy połączone ze sobą dyskursy: ekofeministyczny, antyimperialny oraz antyfaszystowski. Dominującą strategią było mniej lub bardziej spektakularne uwidacznianie opresji i oporu – oddanie głosu archiwom lub obrazom, które posunięte było niekiedy do granic wytrzymałości. Tak było choćby w przypadku realizacji *Poison soluble: Scènes de l'occupation américaine à Bagdad* (2013) Jeana-Jacques'a Lebela, labiryntowej struktury stworzonej z powiększonych fotografii tortur dokonywanych na irackich więziach w Abu Ghraib, którą zaprezentowano

2 Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, London–New York 2019, s. 539.

3 Na ten temat zob. wykład Knuta Ebelinga, zem-brandenburg.de/en/veranstaltungen/public-lecture-the-archival-re-turn-screening-when-things-occur-2/ [dostęp: 31.10.2022].

documenta 15, Baan Noorg Collaborative Arts and Culture
The Rituals of Things, 2022, fot. Nicolas Wefers

w przestrzeniach Hamburger Bahnhof. Inny sposób wykorzystania istniejących obrazów i dokumentów do stworzenia archiwum oporu zaproponowała Zuzanna Hertzberg w pracy *Mechitza. Individual and Organized Resistance of Women During the Holocaust* (2019–2022). Herstorie oporu opowiedziane zostały tu także głosem bohaterek – oprócz zdjęć i dokumentów przeczytać mogłyśmy artykuły publikowane przez bojowniczki w codziennej prasie. Tytułowa „mechitza" oznacza przegrodę pomiędzy kobietami i mężczyznami umieszczaną w ortodoksyjnych synagogach. Instalacja Hertzberg, wykorzystując format baneru, nawiązywała zarówno do tej formy, jak i do współczesnej estetyki protestu.

W pracach dotyczących kondycji współczesności dominowała jednak estetyka śledcza (*investigative aestetics*[4]). Dane, których sami nie jesteśmy w stanie połączyć w obrazy świata, dzięki wykorzystaniu wizualnych technologii opowiadały płynnie o konfliktach i kryzysach. Pewne fragmenty wystawy sprawiały wręcz wrażenie wspólnej realizacji kuratorowanej przez Forensic Architecture.

Przykładem tego seria prac o znikających rzekach (trzykanałowe wideo Lamii Joreige *After the River* z 2016 roku) pokazana w Akademie der Künste, fotografie z podziemnych testów jądrowych przeprowadzonych na algierskiej pustyni przez Francję w 1962 roku (Ammar Bouras, *24°3'55"N 5°3'23"E*, 2012/2022) i instalacja Imani Jacqueline Brown *What Remians at the End of the Earth* (2022) dotycząca zanieczyszczonego wybrzeża w Luizjanie. Prace te wskazywały także na związki pomiędzy ekstraktywizmem a niewolnictwem, wykorzystywaniem indywidualnych i kolektywnych ciał a niszczeniem planety.

Na biennale znalazły się także bardziej poetyckie, pobudzające wyobraźnie realizacje, takie jak instalacja Sammy'ego Balojiego *...and to Those North Sea Waves Whispering Sunken Stories (II)* (2022), łącząca historie eksploatacji ludzi i roślin. W swojej instalacji artysta zestawił nieprzystające, lecz trawersalnie splecione opowieści: historię o szklanych pojemnikach, w których na angielskich statkach transportowano rośliny z Afryki, z opowieścią afrykańskiego jeńca wojennego o przymusowej pracy w pruskim archiwum.

Najbardziej efektowna i najciekawsza pod względem koncepcji kuratorskiej była część wystawy usytuowana w Archiwum Stasi. Mieliśmy tu bowiem do czynienia z dialogiem pomiędzy rożnymi reżimami niewidzialności. Mogliśmy obejrzeć współczesne prace ujawniające złożoność digitalnej neoliberalnej demokracji, a także zobaczyć fragmenty archiwum opowiadające o tym, jak funkcjonowało społeczeństwo totalitarne. Tutaj także dominowała „estetyka śledcza", reprezentowana na przykład przez prace z serii *Cold Cases* Susan Schupli, w których artystka bada wykorzystywanie zimna jako broni termicznej przeciwko migrantom przekraczającym granicę Stanów Zjednoczonych. Szczególnie efektywnie funkcjonowała tu praca wideo tureckiego artysty Hasana Özgüra Topa *The Fall of a Hero* (2020), analizująca materiały rekrutacyjne Państwa Islamskiego i skupiająca się między innymi na kulturowych znaczeniach ulubionego kroju pisma ISIS, Trajana.

Najbardziej efektowna i najciekawsza pod względem koncepcji kuratorskiej była część wystawy usytuowana w Archiwum Stasi. Mieliśmy tu do czynienia z dialogiem pomiędzy rożnymi reżimami niewidzialności. Mogliśmy obejrzeć współczesne prace ujawniające złożoność digitalnej neoliberalnej demokracji, a także zobaczyć fragmenty archiwum opowiadające o tym, jak funkcjonowało społeczeństwo totalitarne.

Wystawie towarzyszyły dwie konferencje, podczas których można było spotkać i usłyszeć artystów i artystki biorące udział w biennale. Konferencje funkcjonowały także jako dyskursywne uzupełnienie wystawy, a dyskusje często okazywały się ciekawsze od prezentowanych prac. Ponieważ pokazane na biennale realizacje nie dotyczyły bezpośrednio kolonialnych przestępstw popełnionych przez Niemcy w Namibii, Burundi i Tanzanii, tematy niemieckiego kolonializmu podjęte zostały w ramach historycznych wykładów. Towarzyszyły im bardziej spekulatywne panele, takie jak ten poświęcony tematowi dekolonizacji snów, podczas którego pytano o to, „czyje sny śnimy" i „jak radzimy sobie ze spuścizną kolonializmu i imperializmu, gdy działają one poniżej progu naszej świadomości". Przede wszystkim jednak konferencje dotyczyły strategii dekolonizacji wiedzy i dekonstrukcji zachodniego uniwersalizmu. Jednym z tematów był także limit wolności słowa w niemieckich instytucjach

4 Termin wprowadzony przez Forensic Architecture. Zob. np. Matthew Fuller, Eyal Weizman, *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, Verso, New York 2021.

Kurator z zespołem 12. Berlin Biennale (od lewej: Ana Teixeira Pinto, Noam Segal, Kader Attia Đỗ Tường Linh, Rasha Salti, Marie Helene Pereira), fot. Silke Briel

kultury finansowanych ze środków publicznych. W tym kontekście pojawił się wątek propalestyńskiej organizacji Boycott, Divestment, Sanctions (BDS) uznanej w Niemczech za antysemicką[5].

To właśnie z BDS związany był konflikt wokół documenta 15, który w dużej mierze zniekształcił odbiór wydarzenia. Jeszcze przed jego rozpoczęciem pojawiały się oskarżenia o antysemityzm, które wysunięto wobec indonezyjskiego kolektywu kuratorskiego Ruangrupa. Powodem tego był udział w wystawie palestyńskiej grupy The Question of Funding, rzekomo związanej z BDS. Intencja otwarcia documenta na pozaeuropejską perspektywę została szybko zweryfikowana przez lokalną niemiecką debatę polityczną, wyznaczającą i narzucającą granice wrażliwości. Jak wiadomo, krótko po otwarciu wystawy wybuchł medialny skandal dotyczący monumentalnego realistycznego muralu *People's Justice* autorstwa działającego od 1998 roku indonezyjskiego kolektywu The Institute of People Oriented Culture Taring Padi. Olbrzymi mural przedstawiał – pośród mnóstwa innych motywów – antysemickie stereotypy oraz symbole SS, które w Niemczech są nielegalne, a ich użycie może podlegać karze. Praca ta powstała w Indonezji w 2002 roku i według autorów miała na celu przypomnienie brutalnej dyktatury wojskowej prezydenta Suharto, popieranego (także rzekomo) przez Izrael[6]. Wprawdzie wszystkie strony zgodziły się, że mural nie powinien znaleźć się w Kassel, jednakże konflikt dotyczący recepcji documenta nie ustał po jego usunięciu.

Nie pomagało zapewne to, że wystawa była trudna do „zobaczenia" i ocenienia. Była właściwie serią wydarzeń, przeżyć, spotkań, działań i zmieniających się aranżacji przestrzennych. Być może jej idealnym adresatem byli wątpiący w sens kontynuacji pracy „po staremu" pracownicy i pracowniczki sztuki. Sztuka powstawała tu w autonomicznej sferze, w której zawieszono podział na pracę produkcyjną i opiekuńczą. Realizacją, która najlepiej oddaje ideę tegorocznych documenta, jest zorganizowane przez Graziele Kunsch działanie *Public Daycare*, zainspirowane koncepcjami edukacyjnymi węgierskiej lekarki Emmi Pikler. Oferowało ono coś innego niż praktyki, które znamy z Ikei. Nie przestrzeń, w której można zostawić dzieci podczas oglądania wystawy, ale raczej miejsce do uczenia się od siebie nawzajem. To drobne przesunięcie znaczeniowe, korzystanie z tradycji krytycznej pedagogiki, a także przewartościowanie idei współpracy jako działań solidarnościowych charakteryzowało projekty prezentowane i tworzone na tegorocznym documenta.

5 Ben Knight, *Lawmakers condemn 'anti-Semitic' BDS movement*, „Deutsche Welle", 17.05.2019, dw.com/en/german-parliament-condemns-anti-semitic-bds-movement/a-48779516 [dostęp: 31.10.2022].

6 Annabelle Steffes-Halmer, Stuart Braun, *As documenta 15 closes, antisemitic taint lingers*, „Deutsche Welle", 23.09.2022, dw.com/en/as-documenta-15-closes-antisemitic-taint-lingers/a-62943326 [dostęp: 31.10.2022].

1

2

3

1 12. Berlin Biennale, widok instalacji Susan Schuppli *Freezing Deaths & Abandonment across Canada*, z serii *Cold Cases*, 2021–2022, kwatera główna Stasi, Campus for Democracy, fot. Laura Fiorio

2 12. Berlin Biennale, widok instalacji Amal Kenawy *Silence of Sheep*, 2010, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, fot. Laura Fiorio

3 12. Berlin Biennale, widok instalacji Sammy'ego Balojiego *...and to those North Sea Waves Whispering Sunken Stories (II)*, 2021, Akademie der Künste / Hanseatenweg, fot. dotgain.info

Ruangrupa zaprosiła do udziału w documenta czternaście artystycznych kolektywów, które z kolei zaprosiły ponad 1 500 artystów i artystek, dzieląc się środkami i jednocześnie rozpraszając odpowiedzialność za artystyczną jakość i treść wydarzenia. Taka liczba uczestników i sposób ich wyboru nie tylko sprowadza do absurdu tradycyjne praktyki kuratorowania i zamawiania sztuki, ale także zawodzi oczekiwania odbiorców pragnących zobaczyć i ocenić prace konkretnych artystów. Sztuka pojawiała się zatem na documenta 15 wyłącznie jako element wspólnej pracy i relacji, tak jakby Ruangrupa spełniła awangardowe marzenia o roztopieniu jej w życiu. To roztopienie nie następowało w historycznej próżni, ale w kontekście modelu neoliberalnego, wobec którego – jak mogłoby się wydawać – nie istnieje żadne zewnątrz. Ruangrupa próbowała zbudować alternatywę dla kapitalistycznego modelu świata (sztuki), dlatego próby tworzenia alternatywnych ekonomii miały tutaj kluczowe znaczenie. Przewodnią ideą wystawy było rozumienie kolektywności nie tylko jako wspólnej pracy, ale także jako „ciągłej praktyki dzielenia się wartością dodatkową"[7]. Nawet w realizacjach, które wydają się dotyczyć przede wszystkim bycia razem i wspólnego doświadczania świata – jak w projekcie Britto Arts Trust Bengali, prezentującym kulinarne kultury stu narodowości w sto dni – chodziło przede wszystkim o stworzenie funkcjonalnego modelu ekonomicznego, w tym przypadku wspierającego migrantów, którzy wspólnie przygotowywali posiłki.

Należy podkreślić, że ten sposób myślenia, a także manifestacje sztuki i strategie jej dystrybucji – jak samoorganizacja, *self-care* czy wspólne gotowanie – znane są doskonale feministycznym kolektywom czy też innym grupom realizującym działania artystyczne bazujące na teorii reprodukcji społecznej. *Novum* polegało tutaj na zaanektowaniu do tych praktyk documenta – z ich olbrzymim budżetem i określoną tradycją. Documenta 15 zostały dyskursywnie usytuowane przy użyciu innej terminologii niż ta, która charakteryzuje społeczną i polityczną rzeczywistość Kassel. Ruangrupa zdefiniowała ideę wystawy jako *lumbug*. Słowo to oznacza komunalną stodołę ryżową, w której przechowuje się nadwyżki plonów[8]. Swój model działania kolektyw kuratorski określił z kolei jako *nongkrong*, to znaczy spędzanie ze sobą czasu. Na documenta 15 krytyka produktywizmu przybrała różnorodne formy – Fridericianum z miejsca ekspozycji sztuki stało się centrum samoorganizujących się modeli edukacyjnych. Można tu było obejrzeć archiwa, publikacje i prace takich kolektywów badawczych jak Black Archives i Keleketla! Library. Najbardziej dosłownie odejście od produkcji i konsumpcji postulowała praca Nest Collective – instalacja ze śmieci stworzona z materiałów odrzuconych w Kenii przez przemysł modowy.

Krytyka produktywizmu nie ograniczała się jednak do ekonomii i sztuki współczesnej, lecz dotyczyła też samych documenta. Działania Ruangrupy stanowiły kontynuację rozpoczętej podczas poprzedniej edycji samokrytyki tej instytucji. Kiedy pięć lat temu dyrektor artystyczny documenta Adam Szymczyk przeniósł część wystawy do pogrążonych w kryzysie ekonomicznym Aten, również wywołał dyskusje i uruchomił lawinę krytyki. W poprzedniej edycji wydarzenia pod hasłem „The Parliament of Bodies"[9] pojawił się natomiast projekt kolektywności jako ucieleśnionej wypowiedzi zbiorowej. To przesunięcie documenta w kierunku zbiorowej podmiotowości widać najlepiej w zestawieniu dwóch fotografii – zdjęcia z 1972 roku pokazującego Haralda Szeemanna otoczonego przez artystów i artystki oraz fotografii przedstawiającej zespół

Przesunięcie documenta w kierunku zbiorowej podmiotowości widać najlepiej w zestawieniu dwóch fotografii – zdjęcia z 1972 roku pokazującego Haralda Szeemanna otoczonego przez artystów i artystki oraz fotografii przedstawiającej zespół kuratorski tegorocznej edycji wystawy stanowiący horyzontalną grupę roboczą.

7 *Sharing Surplus Value as a Form of Collectivity. Ruangrupa in Conversation with Nora Sternfeld*, „Texte zur Kunst" 2021, no. 124.

8 documenta-fifteen.de/en/lumbung/ [dostęp: 31.10.2021].

9 documenta14.de/en/public-programs/927/the-parliament-of-bodies [dostęp: 31.10.2021]

Ruangrupa pozwoliła zrozumieć documenta jako instytucję hegemoniczną, represyjną i zachodniocentryczną, obracając ją przeciwko sobie. Kolektyw nie przestrzegał istniejących protokołów, ale praktykował sztukę na własnych zasadach.

documenta 15, Friedrichsplatz, 2022, fot. Victoria Tomaschko

kuratorski tegorocznej edycji wystawy stanowiący horyzontalną grupę roboczą.

Postulat dekolonizacji pojawiający się w większości prac prezentowanych na documenta 15 i 12. Berlin Biennale jest konieczny, ale zarazem sprzeczny z genealogią obu wydarzeń. Jak pisze Oliver Marchart, „format biennale jest bezpośrednim spadkobiercą światowych targów, które wspierały wewnętrzne budowanie narodów kolonialnych i przemysłowych państw w XIX wieku. Targi światowe [...] demonstrowały z jednej strony najnowsze osiągnięcia techniki i postępu, a z drugiej najbardziej egzotyczne osiągnięcia kolonialnych grabieży. Na targach światowych postęp i rasizm były ze sobą nierozerwalnie związane”[10]. Nie oznacza to oczywiście, że współczesne wystawy uwikłane są bezpośrednio w neokolonialną przemoc, ale raczej że wyczerpuje się pewien rodzaj formuły, a nam potrzebne są nowe, zdekolonizowane genealogie. Jeżeli tegoroczne Berlin Biennale próbowało przede wszystkim postawić precyzyjną diagnozę współczesności i zoperować, co się da, to documenta 15 postanowiły raczej dobić pacjenta. Dlatego nie dziwi pojawiająca się w niemieckich mediach recepcja documenta, którą Anselm Franke określił jako pojękiwania starego, dogorywającego systemu, który nie chce umrzeć[11].

Biorąc pod uwagę recepcję wystaw, Berlin Biennale przebiegło spokojniej niż documenta. Problem z tym pierwszym polegał jednak na tym, że materiał empiryczny (sztuka) często nie zgadzał się z tezą kuratora. Wystawa w zasadzie nie przybliżała perspektywy naprawy, lecz raczej wysuwała postulat reparacji – wskazywała, kto jest winny tego, że jesteśmy dzisiaj *almost absent*. Z drugiej strony, konflikt i kryzys związany z organizacją documenta 15, zwalnianie osób odpowiedzialnych za to wydarzenie, odwoływanie paneli i dyskusji – innymi słowy: niemożliwość porozumienia – wskazują na to, że mieliśmy do czynienia z produkcyjną porażką. Ruangrupa pozwoliła zrozumieć documenta jako instytucję hegemoniczną, represyjną i zachodniocentryczną, obracając ją przeciwko sobie. Kolektyw nie przestrzegał istniejących protokołów, ale praktykował sztukę na własnych zasadach.

Jak przytomnie ujął to podczas wykładu towarzyszącego Berlin Biennale Malcom Ferdinand, dekolonizacja nie jest celem samym w sobie – jej celem jest zmiana świata. Dlatego też kluczowa jest diagnoza tego, od czego wychodzimy i dokąd zmierzamy. Obie wystawy przyniosły nam złą nowinę – pierwsza w formie reprezentacji (biennale), druga bardziej performatywnie (documenta). Wizja sprawiedliwości, równości i międzygatunkowej wspólnoty wymaga – jak się okazuje – większych nakładów.

–

10 Oliver Marchart, dz. cyt., s. 7.
11 *Anselm Franke on the Future of documenta: “We are witnessing old structures not wanting to die”*, e-flux, 26.09.2022, tiny.pl/w93nl [dostęp: 31.10.2022].

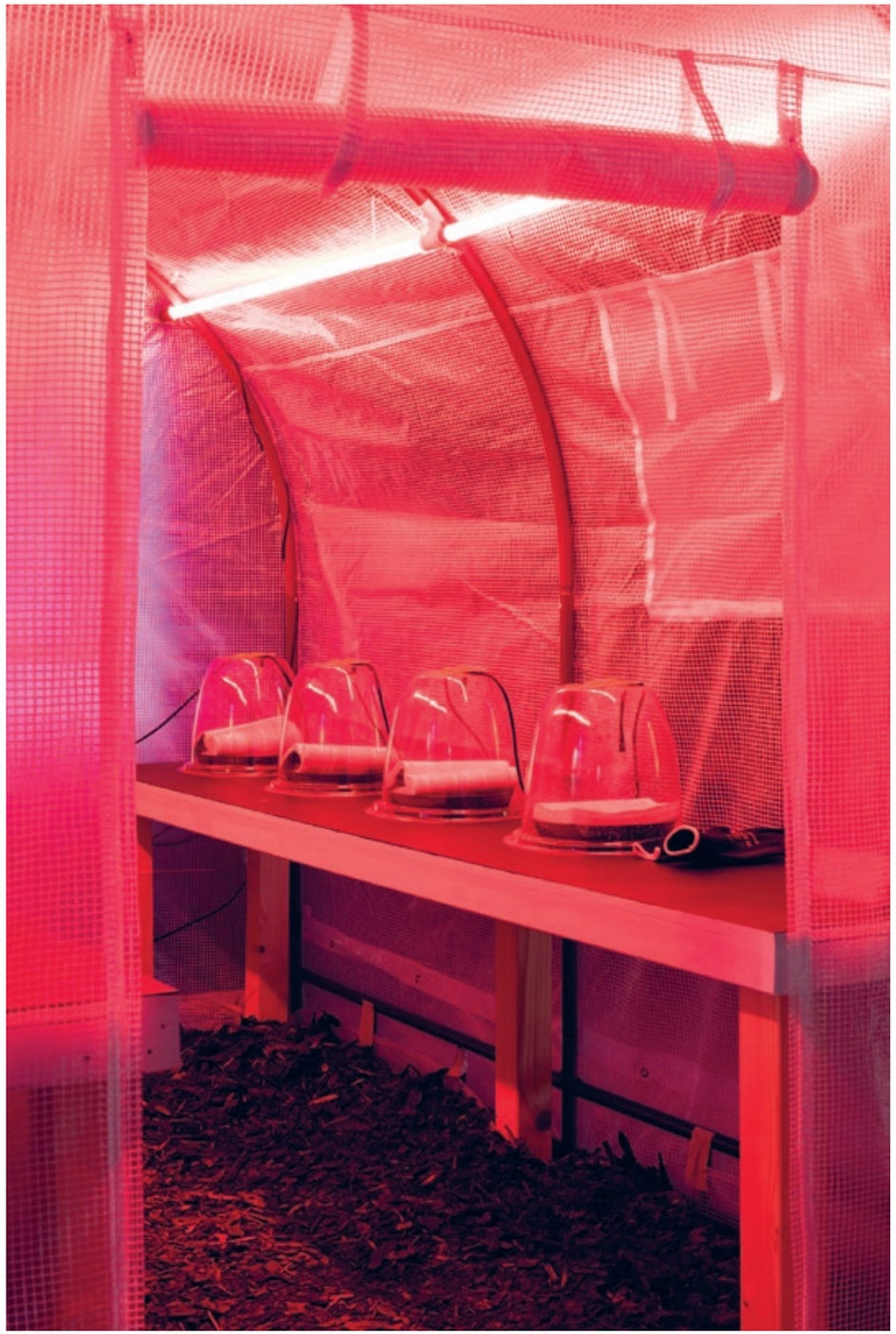
Tekst: Karolina Plinta

Powidok wierzchołka

Biennale Matter of Art 2022
21 lipca – 23 października 2022
Praga
zespół kuratorski: Rado Ištok,
Renan Laru-an, Piotr Sikora, kolektyw tranzit.cz

Choć sztukę uznaje się z piękną, ubogacającą człowieka dziedzinę, realia jej funkcjonowania bywają brutalne. W jej historii pełno jest opowieści o przemocy i wyzysku, dzięki którym pewne społeczeństwa zapewniły sobie kulturową i materialną obfitość, a innym przypadła rola obrabowanych ofiar. I choć współczesny świat sztuki lubi odmieniać hasło „postkolonializm" przez wszystkie przypadki, faktyczna realizacja postulatów dekolonialnych jak na razie udaje się w ograniczonym stopniu. W obiegu artystycznym władzę oddaje się symbolicznie, poprzez chwilowe danie głosu czy widzialności, i raczej nie bezinteresownie. A gdy przychodzi do zwrotu konkretnych, wartościowych dóbr lub chociaż refleksji nad statusem obiektów przetrzymywanych w muzeach, równościowe hasła o sprawiedliwości społecznej wyparowują kustoszom i kuratorkom z ust (kapitalnie pokazał to John Olivier

Prace Roberta Gabrisa i Ľuboša Kotára w Šaloun Studio, fot. Jonáš Vereščpej, dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art



Instalacja Nolana Oswalda Denisa *A Curriculum for Mud: Eroticeum* na wystawie w Głównym Uniwersyteckim Szpitalu w Pradze, fot. Jonáš Vereš̌pej, dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art

w odcinku *Last Week Tonight* poświęconemu muzeom). Problem ten nie dotyczy tylko artystycznego Zachodu, ale także naszego lokalnego podwórka, w którym dyskusja o kolonialnych praktykach badaczy i muzeów z Europy Środkowo-Wschodniej dopiero raczkuje. A jest o czym rozmawiać, zarówno w kontekście zbiorów o podejrzanej proweniencji (w 32. numerze „Szumu" pisała o tym Dorota Michalska), jak i polityk kulturalnych poszczególnych krajów naszego regionu, które nie tylko nie próbują przepracować swoich imperialnych ambicji, ale wręcz usprawiedliwiają nimi agresywne działania wobec sąsiadów. Z tego względu druga edycja Biennale Matter of Art, która według pierwszych zapowiedzi miała być poświęcona właśnie problemowi dekolonizacji instytucji sztuki w środkowo-europejskim kontekście, mogła rodzić spore oczekiwania. Jednak żeby je spełnić, potrzebne są konkrety, a ich na praskiej imprezie zdecydowanie zabrakło.

Skala tego braku unaoczniła się już w samej koncepcji biennale, w której z zapowiadanego tematu przewodniego nie zostało zbyt wiele. Owszem, przygotowane przez zespół kuratorski (w składzie Rado Ištok, Renan Laru-an, Piotr Sikora i kolektyw tranzit.cz) wystawy były poświęcone przemocy, ale rozumianej w bardzo szeroki sposób. Tajemnicą poliszynela jest fakt, że nie jest to jakaś przemyślana strategia wystawiennicza, lecz wynik rozmijających się kuratorskich wizji. Trzy przygotowane w ramach biennale wystawy faktycznie wyglądały tak, jakby ich kuratorzy nie mogli się zdecydować, w którym konkretnie pójść kierunku: czy skupić uwagę na sytuacji uchodźców, społeczności wykluczonych etnicznie i ekonomicznie, perspektywie

Biennale Matter of Art 2022 oferowało wszystkiego po trochu, ujmując to w ostrożną formułę „chóru głosów, czasem zgodnych, czasem dysonansowych", których wspólnym celem jest podważenie hierarchii siły i władzy rządzących światem.

dzieci czy też może oddać głos samotnym matkom, szamankom odprawiającym matriarchalne rytuały i queerowym kolektywom. Biennale oferowało wszystkiego po trochu, ujmując to w ostrożną formułę „chóru głosów, czasem zgodnych, czasem dysonansowych", których wspólnym celem jest podważenie hierarchii siły i władzy rządzących światem.

W tym duchu przygotowana została szczególnie główna część biennale, zlokalizowana w Praskiej Galerii Miejskiej. Otwierał ją między innymi baner autorstwa Jany Shostak, objaśniający czeskiej publiczności koncepcję Nowaków. Towarzyszyły mu subtelne stalowe konstrukcje Hanni Kamaly, z których każda symbolizowała ofiarę przemocy rasowej lub kolonialnej. Kamaly wzorowała się na postaciach konkretnych osób, jednak ich sylwetek nie można rozpoznać w tych niemalże abstrakcyjnych rzeźbach, pomyślanych jako antypomniki dla ofiar, których imiona i historie zostały zapomniane. Rzeźby zestawiono z reprodukcjami wybranych prac Charlotte Salomon, niemieckiej artystki żydowskiego pochodzenia, znanej dzięki cyklowi gwaszy *Życie? czy Teatr? Opera*. Impulsem do rozpoczęcia tej pracy było dla Salomon poznanie dramatycznej prawdy o własnej rodzinie, w której osiem osób, w tym jej matka, ciotka i babka, popełniło samobójstwo. Zastanawiając się, czy nie ciąży nad nią rodzinna klątwa melancholii, Salomon postanowiła wybrać życie, a malowanie stało się dla niej formą terapii oraz okazją do opowiedzenia historii własnej i swojej rodziny.

Ta była zaś trudna także ze względu na okoliczności historyczne: Berlin, lata dojścia Hitlera do władzy i nasilające się represje wobec ludności żydowskiej. W 1938 roku rodzina wysłała Charlotte do Nicei, gdzie w 1943 roku została schwytana przez nazistów i wywieziona do Auschwitz. Zginęła w komorze gazowej tego samego dnia, będąc w piątym miesiącu ciąży. Został po niej malarski pamiętnik, składający się z ponad tysiąca prac (przetrwało 769). Ciekawostką jest fakt, że Salomon dodawała do każdej z nich sugestię na temat odpowiedniej dla tych przedstawień muzyki, tworząc w ten sposób rodzaj dzieła totalnego – formy bardzo niemieckiej – w tym przypadku poświęconego losom ofiary germańskiej kultury.

Na tym jednak nie kończą się pokazane na biennale herstorie. O doświadczeniu Holocaustu, tym razem z perspektywy romskiej, opowiadały prace Ceiji Stojki, której udało się przeżyć Auschwitz. Jej obrazy dzielą się na przedstawienia „czasów szczęśliwych" – miejsc i krajobrazów towarzyszących nomadycznemu życiu Romów i Sinti, scenek z życia rodzinnego – oraz ponurych scen ilustrujących realia obozowego życia czy też może obozowej machiny śmierci. Trudnej codzienności Romów, tym razem zamieszkałych na Węgrzech, były również poświęcone prace Mary Oláh, malarki-samouka, która swoją przygodę ze sztuką zaczęła w wieku 40 lat. Nie zabrakło też głosów artystek młodszych pokoleń. Instalacja *Pokój pełen rozhisteryzowanych kobiet* Larisy Crunțeanu poświęcona jest bohaterkom literackim przedstawianym w roli histeryczek. Każdej z nich artystka przeznaczyła osobny parawan, do którego dodany był element odnoszący się do wybranej postaci – suknia, plan przestrzeni, po której się poruszała, lub cytat z jej wypowiedzi, zwykle wskazujący na wściekłość bohaterki. Prace Crunțeanu zostały zestawione z obrazami Lenki Vitkovej, zdominowanymi przez wizerunki kobiet wiszących na liniach, z głowami skierowanymi na dół, lub postaci chodzących na czworakach – czyżby właśnie kobiet szalonych, planujących swoje samobójstwo? Kobiecy gniew, który przerodził się w bunt, był tematem filmu *Middlevil, Część 1* Aliny Kleytman i Marie Lukáčovej. Artystki odwołały się w nim do legendy o zbrojnym buncie kobiet, który nastąpił po śmierci mitologicznej władczyni Czech Libuszy. Słynąca z mądrości i niezależności Libusza jeszcze za swojego życia miała stworzyć kobiecą gwardię, dowodzoną przez wojowniczkę Vlastę, która swoją siedzibę miała na zamku Děvín. Po śmierci władczyni kobiety postanowiły nadal bronić swojej niezależności, a zamek Děvín stał się schronieniem dla kobiet uciekających przed patriarchatem. Uzbrojone i zaprawione w sztuce wojennej kobiety nie miały też problemu, by atakować i zabijać samotnych kupców, możnych czy chłopów. W filmie Kleytman i Lukáčovej możemy prześledzić wędrówkę właśnie takich fantastycznych wojowniczek-czarownic, biegających po lasach w poszukiwaniu męskich ofiar. Co ciekawe, ich magiczne moce są wzmacniane przez *butt plugi* zakończone zwierzęcymi ogonkami, podarowane wojowniczkom przez tajemnicze kobiece bóstwo (może ducha Libuszy?). Pokazowi filmu towarzyszyła gablota z owymi akcesoriami mocy, ale czy działały – szczęśliwie nie musiałam sprawdzać. Wątek szamanistyczny został jeszcze pociągnięty w instalacji *Zielone tęczówki* Patricii Domínguez, która przybrała formę ołtarza wypełnionego ziołami, amuletami, pamiątkowymi ubraniami, *touchpadami* i hologramem. Po bokach ołtarza znalazły się ekrany z wielkimi, zielonymi tęczówkami – należą one do samej artystki i są spadkiem po jej przodkach przybyłych do Ameryki Południowej z Europy. Zgodnie z obietnicami artystki, obcując z instalacją, można było wyegzorcyzmować z własnego ciała efekty neoliberalizmu i (cytat z przewodnika) „wskoczyć do psychodelicznej króliczej nory", by doświadczyć tam wizji nowej, postkolonialnej przyszłości istot (nie)ludzkich. Plan ambitny, ale żeby go zrealizować, potrzeba chyba czegoś więcej niż ekrany i lekko zwietrzałe ziółka.

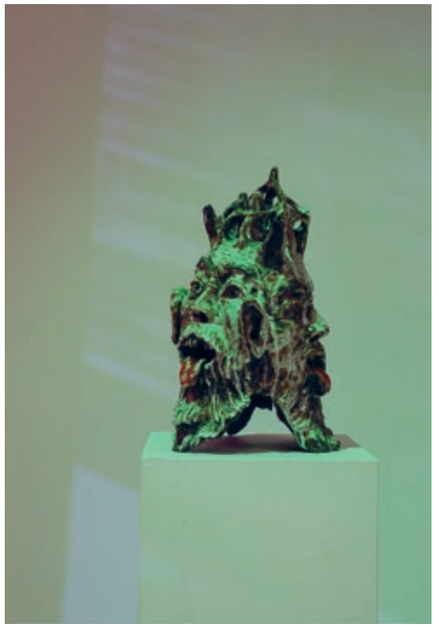
W temacie artystycznych terapii trzeba wspomnieć o Alinie Popie, która była ważną bohaterką praskiego biennale. Ta zdolna rumuńska artystka i choreografka

1 Instalacja *Zielone tęczówki* Patricii Domínguez w Praskiej Galerii Miejskiej, fot. Jonaš Verešpej, dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art

2, 3 Fragmenty instalacji Candince Lin w Praskiej Galerii Miejskiej, Biblioteka Miejska, fot. Tomáš Souček, dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art

1

2



3

Widok wystawy w Praskiej Galerii Miejskiej; Biblioteka Miejska
fot. Tomáš Souček, dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art

Fragment instalacji *Szabrownicy* Michala BarOra na wystawie w Głównym Uniwersyteckim Szpitalu w Pradze, fot. Jonáš Verešpej, dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art

musiała zmierzyć ze śmiertelną chorobą i postanowiła przepracować ten problem w swoich działaniach choreograficznych. Na biennale znalazło się kilka jej prac i projektów z tego okresu, częściowo wykonywanych z jej partnerem Florinem Fluerasem. Bazowały one na uważnej obserwacji ciała, wprowadzaniu go w stan śnienia, intuicyjnych szkicach i praktykach grupowych. Działania Popy i Fluerasa miały doprowadzić do samopoznania i akceptacji dziwności ciała, które wymyka się medycznemu opisowi i diagnozom. „Poglądy medyczne to fikcja narzucona nam przez nowoczesność i kapitalizm" – pisała Popa w eseju *Choroba jako projekt estetyczny*. I choć w jakiejś mierze chciało by się z tą opinią zgodzić, mając na przykład na uwadze współczesny przemysł farmaceutyczny, to jednak postulaty Popy dziwnie czyta się

teraz, po doświadczeniu pandemii, znając towarzyszące jej teorie spiskowe na temat szczepionek, maseczek i innych higienicznych zaleceń lekarzy. Jak Popa zachowałaby się wobec globalnej zarazy? Czy zaszczepiłaby się przeciwko COVID-19? Jaka jest różnica pomiędzy artystycznymi praktykami kwestionującymi oświeceniowy *state of mind* a poglądami, które określamy dzisiaj jako foliarskie? Ona sama nie miała okazji odpowiedzieć na te pytania. Zmarła na raka w 2019 roku.

Innym aspektem nowoczesnego panowania nad światem zajął się pochodzący z Filipin Franz Lee, swoją drogą również zmarły przedwcześnie, w tym samym roku co Popa. Biennale w Pradze stało się okazją do zobaczenia jego wystawy *Landworks*, której nie zdążył zrealizować przed śmiercią. Wystawa, złożona z atlasów pociętych na kształt map izometrycznych i ziemi wysypanej do staromodnych, przeszklonych szaf, była rodzajem ironicznej gry z ideą zawłaszczania i panowania nad ziemią, rozumianą zarówno jako terytorium, jak i gleba rodząca plony, stanowiące kuszący łup dla kolonialistów. Odkrywanie nowych lądów, praktyki osadnicze, migracyjne i międzykontynentalna wymiana dóbr były tematami także kilku innych prac, między innymi efektownych ceramik i wideo Candince Lin, wideoinstalacji kolektywu APART czy pracy Vincenta Rumahloine, poświęconej historii Soegenga Soejono, który uciekł z Indonezji rządzonej przez Suharto i osiedlił się w Czechosłowacji. Wątek postkolonialny najwyraźniej zarysował się jednak na drugiej części wystawy, przygotowanej w jednym ze starych budynków praskiego Szpitala Uniwersyteckiego, pełniącym niegdyś funkcję pralni. Znajdziemy tam instalację *Szabrownicy* Michala BarOra, na którą składają się zdjęcia wygrzebane z archiwum izraelskiej organizacji zapobiegającej kradzieżom zabytków. Na zdjęciach widzimy rabusiów, przyłapanych na gorącym uczynku, jednak ich twarze pozostają niewidoczne, zasłaniają je wydobyte z kryjówek skarby – to wszak one, a zwłaszcza ich niejednoznaczny status, powinny nas interesować w największym stopniu. Kto bowiem ma do nich faktyczne prawo i kto jest w takim wypadku szabrownikiem? Spośród różnych propozycji pokazywanych na biennale to praca BarOra w sposób najbardziej bezpośredni dotyka problemu zawłaszczania dziedzictwa innych

Jaka jest różnica pomiędzy artystycznymi praktykami kwestionującymi oświeceniowy *state of mind* a poglądami, które określamy dzisiaj jako foliarskie?

kultur i szkoda, że nic podobnego nie pojawiło się w kontekście naszych lokalnych praktyk muzealniczo-antykwarycznych. Temat czeskiego dziedzictwa kolonialnego pojawia się za to w pracy Rudolfa Samohejla. Punktem wyjścia jest tu pomnik czeskiego botanika Benedicta Roezla, który sprowadził z Południowej Ameryki do Europy osiemset gatunków orchidei. W Pradze stoi jego pomnik, a przedstawieniu badacza towarzyszy figura amerykańskiego tubylca z maczetą – typowy wizerunek oddający kolonialne wyobrażenia o mieszkańcach tego kontynentu. Samohejl postanowił wyruszyć śladami Roezla i wykonać zdjęcia miejsc, do których

prawdopodobnie zawitał badacz. Jego fotografie są jednak ciemne i zamazane, jakby na znak, że opracowanie właściwiej reprezentacji tych miejsc nie jest możliwe, a przynajmniej nie przez niego. A jeśli dotykamy problemów reprezentacji, to nie mogło zabraknąć głosów na temat szeroko rozumianej, przybierającej różne formy inności. Nolan Oswald Dennis postanowił opowiedzieć o niej, budując miniszklarnię, w której posadził nasiona przywiezione z Południowej Afryki, rosnące w donicach razem z kartkami z książki *Siostra outsiderka*, będącej zbiorem esejów Audre Lorde. Główną bohaterką filmu Hery Büyüktaşcıyan była oczyszczalnia ścieków w Bubeneču (dzielnica Pragi), która posłużyła jako metafora oczyszczania kultury z inności. Płyn jako symbol nienormatywnego ciała pojawił się też w efektownym wideo Marie Tučkovej, łączącym poezję, taniec i muzykę. Wreszcie, woda to także medium podróży – w nieznane, ku nowemu – lub po prostu ucieczki; to możliwość, przeszkoda i zagrożenie zarazem. W dwukanałowym wideo *Raport chorobowy* Barbory Kleinhamplovej oglądać można było zagadkową grupę podróżników, płynących przez wielką wodę bez jasno sprecyzowanego celu i coraz bardziej skołowanych. Wyeksponowane obok resztki łodzi zdawały się sugerować, że widzimy rejestrację chwil po wypadku. Jednak pytanie, z jakim rodzajem katastrofy mamy tu do czynienia, pozostaje otwarte.

Odkrywanie nowych lądów, praktyki osadnicze, migracyjne i międzykontynentalna wymiana dóbr były tematami wielu prac pokazanych na biennale.

Wśród niewielu propozycji problematyzujących kwestię kolonializmu w kontekście Europy Środkowo-Wschodniej znalazł się skądinąd dobrze znany nad Wisłą film Jacques'a de Koninga *Mógłbym żyć w Afryce*, będący rejestracją wycieczki holenderskiego reżysera do Warszawy w 1983 roku. W filmie de Koninga Afryką jest Polska – dziwna, egzotyczna i biedna. Niemalże 40 lat po nakręceniu tego filmu chciałoby się powiedzieć, że w kwestii relacji między Zachodem a Wschodem Europy niewiele się zmieniło. W przeciwieństwie do relacji globalnej Północy i Południa, nie dochodzi tutaj do żadnych przepracowań ani kurtuazyjnych gestów, a widać to szczególnie po listach artystek i artystów zapraszanych na wielkie międzynarodowe imprezy artystyczne. No chyba że na horyzoncie pojawia się wojna, ale nawet wtedy nie można liczyć na to, że szacowni zachodni intelektualiści faktycznie będą chcieli wsłuchać się w głosy swoich wschodnioeuropejskich sąsiadów. Z tego względu takie inicjatywy jak Biennale Matter of Art są ważne – jeśli ktoś ma rozpracować temat kolonializmu w kontekście Europy Środkowo-Wschodniej, to mogą to zrobić tylko sami zainteresowani. Tym bardziej szkoda, że praska impreza podjęła ten temat w maksymalnie bezpieczny i powierzchowny sposób. Powtórzona została tu raczej strategia doskonale oswojona w świecie sztuki: oddano głos i widzialność międzynarodowej grupie artystów i artystek reprezentujących mniejszości lub grupy wykluczone, nie podważając przy tym struktur obiegu artystycznego. Na biennale co prawda znalazły się realizacje proponujące przemyślenie roli instytucji artystycznych (dla przykładu w Šaloun Studio Robert Gabris i Ľuboš Kotlár przygotowali instalację pełniącą funkcję eksperymentalnej kuchni oraz miejsca dla spotkań i praktyk peformatywno-leczniczych), trudno jednak uznać, żeby były to działania faktycznie prowadzące do przewartościowania instytucjonalnego *status quo*. Postkolonialna krytyka instytucji nie może się w końcu obyć bez pytań o status i charakter lokalnych wystaw etnograficznych (które w Pradze można oglądać) oraz praktyk środkowoeuropejskich badaczy i kolekcjonerów, którzy tworzyli zręby tych kolekcji. Na biennale zabrakło też prac odnoszących się do polityk konkretnych instytucji artystycznych regionu, takich jak muzea narodowe i akademie sztuk pięknych, czy polityk kulturalnych poszczególnych państw Europy Środkowo-Wschodniej i ich stosunku do kulturowego dziedzictwa. Wreszcie, dyskusja o dekolonizacji może też dotyczyć kanonu artystycznego, co świetnie pokazała wystawa *Surrealism Beyond Borders* w londyńskiej Tate Modern. Ilość otwierających się tu problemów jest tak duża, że pewnie nie dałoby się ich ująć w jednej edycji biennale – niestety to, co zobaczyłam w Pradze, nie było nawet wierzchołkiem góry postkolonialnych przepracowań. Ostrożnie ujmując, był to raczej nikły powidok.

Czym więc była druga edycja Biennale Matter of Art, skoro koncepcja imprezy rozminęła się z pierwotnym planem? Najogólniej rzecz ujmując, były to trzy dość klasycznie przygotowane wystawy (uzupełnione działaniami warsztatowo-performatywnymi), w których przeplatały się popularne w dyskursie artystycznym tematy: przemoc wobec jednostki lub grupy społecznej, sztuka outsiderów, wątki magiczno-ezoteryczne, ciała chore i nienormatywne, widmo nadciągającej katastrofy. No i oczywiście postkolonializm, niestety często sprowadzający się do żonglerki efektownymi estetykami. Do tak pomyślanej wystawy można by dopisać różne deklaracje kuratorskie; na swój sposób jest to uniwersalny pokaz sztuki współczesnej trzeciej dekady XXI wieku, który mógłby zafunkcjonować w różnych kontekstach i okolicznościach. Gwoli sprawiedliwości, oglądało się te wystawy nawet przyjemnie, a jakość *displayu* była bez zarzutu – ale czy to wystarczający argument uzasadniający byt imprezy, która sama siebie definiuje jako krytyczny eksperyment? Ja tutaj tego eksperymentu nie widzę.

–

Detal instalacji Roberta Gabrisa i Ľuboša Kotlára w Šaloun Studio
fot. Jonáš Verespej, dzięki uprzejmości Biennale Matter of Art

Tekst: Polina Baitsym

Tłumaczenie: Joanna Figiel

Pamięć jako forma oporu: sztuka duetu ARWM

Ada Rybaczuk (1931–2010) i Wołodymyr Melnyczenko (ur. 1932) – ukraińska para artystów znanych jako ARWM – operowali w swoich działaniach szeregiem różnorodnych konwencji artystycznych. Dorastali w sowieckiej Ukrainie i kształtowali swoje twórcze wizje w obliczu burzliwych i skomplikowanych sytuacji wynikających zarówno z globalnych, jak i wewnątrzpaństwowych oraz narodowych uwarunkowań politycznych zimnej wojny. Praktyka ARWM w niezwykły sposób omijała pułapki regulowanej odgórnie produkcji artystycznej i funkcjonowała jako akt oporu wobec struktur władzy kulturowej Sowietów. Szeroki wachlarz zainteresowań artystów wymaga osobnego opracowania. Zarysowane tu pobieżnie okoliczności i doświadczenia, jakie wpłynęły na działalność ARWM, są jedynie drogowskazem. Do najważniejszych z nich zaliczyć

Ada Rybaczuk i Wołodymyr Melnyczenko na tle Ściany Pamięci, lata 70. dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

Ada i Wołodymyr po obronie dyplomów, 1957, dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

trzeba historię koczowniczego plemienia Nieńców, zamieszkującego skolonizowane przez rosję[1] obszary arktyczne, przeżycia z okresu dzieciństwa i dorastania artystów, zbrodnie Holocaustu na terenach Ukrainy, doświadczenie smutku, śmierci i żałoby. Różnorodność ich zainteresowań znalazła swój wyraz w opanowaniu różnorodnych mediów – Ada i Wołodymyr tworzyli obrazy, gobeliny, mozaiki, rzeźby i grafiki. Zajmowali się również architekturą, cierpliwie i z szacunkiem odnajdując potencjał artystyczny najróżniejszych materiałów. Ada była także utalentowaną i płodną pisarką, której twórczość nadal oczekuje na odkrycie i przemyślane odczytanie.

Poniższy esej jest wprowadzeniem, które – mam nadzieję – przekona czytelników i czytelniczki do samodzielnego zapoznania się ze spuścizną ARWM. Poniżej staram się jak najstaranniej przedstawić jeden z wymiarów ich działań artystycznych, a mianowicie pracę z pamięcią. Przekonania artystów, ukształtowane przez podróże na Północ i chęć przeciwstawienia się oficjalnej sowieckiej narracji na temat tragedii w Babim Jarze, skrystalizowały się w projekcie Parku Pamięci, któremu poświęcę uwagę.

Pamięć i historia

Problematycznym aspektem każdego tekstu dotyczącego ARWM jest to, że my, autorzy i autorki, w dużej mierze polegamy na ich własnych przekazach – kwiecistych wspomnieniach Wołodymyra oraz pamiętnikach Ady. W związku z tym pisanie historii ARWM polega na porządkowaniu osobistych, często tworzonych na własny użytek opisów i refleksji. Jest to sytuacja z jednej strony korzystna, z drugiej – ograniczająca. Dziś, kiedy Fundusz ARWM przystępuje do katalogowania

1 Od rozpoczęcia inwazji rosji na Ukrainę (24 lutego 2022) ukraińscy akademicy i przedstawiciele kultury domagają się od globalnej społeczności artystycznej przeciwdziałania rosyjskiemu imperializmowi. Te wezwania są integralną częścią mojego stanowiska. Pisanie nazwy agresora małą literą jest gestem solidarnościowym, który jasno sygnalizuje charakter mojej postawy wobec geopolitycznych zapędów tego kraju, jak i przemocy, której dopuszcza się on względem Ukraińców.

Kadr z filmu *Płacz ptaka. Wyspa Kołgujew*, 1990, reż. I. Goldstein, kamerzysta M. Tereshchenko, dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

dzieł i tworzenia archiwum duetu, a Ukraina wciąż zagrożona jest rosyjskim bombardowaniem, warto jednak pochylić się nad ich dorobkiem i udostępniać wiedzę o nim szerszej, międzynarodowej publiczności.

Badanie zależności pomiędzy historią a pamięcią wiąże się z koniecznością prześledzenia jej zawiłej dynamiki. W swoich eksploracjach dotyczących pamięci i sztuki współczesnej Joan Gibbons nakreśliła proces przejścia od historii do pamięci, jaki miał miejsce w drugiej połowie XX wieku. Był on szczególnie pomocny w odzyskiwaniu zaginionych lub zmarginalizowanych narracji historycznych. W przypadku społeczeństwa radzieckiego pamięć była sztywno regulowana – czy to przez kontrolowane „badania" historyczne, czy publiczne ceremonie i obrzędy[2]. Zainteresowanie ARWM pamięcią jest przykładem jednej ze strategii kulturowego oporu przed wszechobecnym narzucaniem narracji historycznych, które to strategie były w Związku Radzieckim żywe jeszcze długo po potępieniu Stalina przez Chruszczowa. Przeciwstawiając zindywidualizowaną, a zarazem powszechną w społeczeństwie pamięć, wyrażaną przez sztukę, uniwersalizującym narracjom państwowym, możemy zaobserwować w sztuce sowieckiej istotne niuanse, które pozwolą nam wyjść poza nadmiernie uproszczone zestawienie tego, co „oficjalne", z „nieoficjalnym/dysydenckim".

Babi Jar

Dla władz sowieckich upamiętnienie II wojny światowej było kluczową kwestią, podstawą mitu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, który rozpalił nastroje ksenofobiczne i napędzał sowieckie przekonanie o ocaleniu całej planety przed faszystowskim barbarzyństwem (co odbija się echem w obecnych rosyjskich pretensjach). Sztuka duetu ARWM przeciwstawiała się jednorodnym przedstawieniom i pompatyczności państwowej narracji. Artyści uzewnętrzniali osobiste doświadczenia wojenne i przeplatali je z doświadczeniami lokalnych, przede wszystkim żydowskich społeczności. Artyści, urodzeni na początku lat 30. w Kijowie, jako dzieci doświadczyli horroru wojny. Ojciec Ady, Fedir, był oficerem armii radzieckiej. Walczył na froncie od początku do końca wojny, podczas gdy Ada i jej matka zostały ewakuowane do Kazachstanu. Tam, jak wspominał Wołodymyr, Ada musiała kraść węgiel, aby ogrzać ich miejsce zamieszkania. Wołodymyr przebywał w sierocińcu w Kijowie,

2 Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, I.B. Tauris, London–New York 2007, s. 4–8.

Ada Rybaczuk, z serii *Ludzie z Wyspy Kołgujew*, 1962, monotypia, dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

był świadkiem zniszczenia miasta i jednej z pierwszych i największych zbrodni Holocaustu – masowej egzekucji 34 tysięcy Żydów, jaka miała miejsce w dniach 29–30 września 1941 roku na terenie wąwozu Babi Jar. W trakcie okupacji hitlerowskiej wąwóz stanowił stałe miejsce egzekucji dla położonego nieopodal obozu koncentracyjnego, w którym więziono jeńców wojennych. Szacuje się, że zostało tam zamordowanych i pochowanych 100 tysięcy osób[3].

Od listopada 1943 roku, kiedy Kijów został wyzwolony przez Armię Czerwoną, sowiecka historiografa traktowała Babi Jar raczej powierzchownie. Badania Serhija Jekelczuka dowodzą, że w prasie tego czasu pojawiały się wzmianki uznające fakt masowych egzekucji w wąwozie, jednak lekceważyły one specyfikę mordu, czego przykładem było określenie ofiar jako „pokojowo nastawionych mieszkańców Kijowa".

Jekelczuk łączy niechęć do uznania tragedii narodu żydowskiego z szeroko rozpowszechnionym antysemityzmem oraz chęcią przeciwstawienia się nazistowskiej reprezentacji ZSRR jako państwa „żydowsko-bolszewickiego". Pod koniec lat 40., w cieniu napięć geopolitycznych wywołanych przez powstanie Izraela, władze zaostrzyły kontrolę nad obchodami upamiętniającymi tragedię w Babim Jarze. Stłumiły dla przykładu zamiary kijowskiego poety Davida Gofsteina, który chciał zorganizować spotkanie żałobne w trzecią rocznicę tragedii (Gofstein został stracony w 1952 roku)[4]. W tym czasie wielu ukraińskich artystów było atakowanych za bezpośrednie odwołania do Holocaustu[5]. Zinovii Tolkachov, w czasie wojny malarz frontowy i uczestnik wyzwolenia obozów koncentracyjnych w Majdanku i Oświęcimiu, został oficjalnie potępiony przez Związek Ukraińskich Artystów za odniesienia do relacji

3 Karel C. Berkhoff, *Harvest of Despair: Life and Death in Ukraine under Nazi Rule*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2008, s. 307.

4 Serhy Yekelchyk, *Stalin's Citizens: Everyday Politics in the Wake of Total War*, Oxford University Press, New York 2014, s. 12–13, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199378449.001.0001 [dostęp: 31.10.2022].

5 Aleksandr Burakovskiy, *Holocaust Remembrance in Ukraine: Memorialization of the Jewish Tragedy at Babi Yar*, „Nationalities Papers" 2011, vol. 39, no. 3, s. 371–389, https://doi.org/10.1080/00905992.2011.565316 [dostęp: 31.10.2022].

Podczas II wojny światowej Wołodymyr Melnyczenko przebywał w sierocińcu w Kijowie, był świadkiem zniszczenia miasta i masowej egzekucji 34 tysięcy Żydów, jaka miała miejsce w dniach 29–30 września 1941 roku na terenie wąwozu Babi Jar.

Ada Rybaczuk, z serii *Ludzie z Wyspy Kołgujew*, 1962, monotypia, dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

świadków dotyczących okrucieństw wobec Żydów, jakie zawarł w serii prac *Okupanci*, *Majdanek*, *Kwiaty Oświęcimskie* i *Chrystus na Majdanku*. Jego przyjaciel Vasyl Ovchynnikov, który w swoich pracach przedstawił Babi Jar w dosyć konwencjonalny i realistyczny sposób, spotkał się ze wściekłą krytyką i zarzutami „formalizmu". Symfonia charkowskiego kompozytora Dmytra Klebanowa, której tytuł odnosił się do Babiego Jaru, została potępiona jako „niepatriotyczna"[6]. Słuszna wydaje się opinia kijowskiego architekta Awraama Mileckiego (w latach 60. współpracującego z ARWM przy projektach artystycznych), według którego używanie słów „Babi Jar" było *de facto* zakazane przez dziesięciolecia[7]. Mimo że artystyczne upamiętnienia Babiego Jaru były niedopuszczalne, dla wielu osób stał się on – jako miejsce spoczynku ich rodzin – celem intymnych, bolesnych pielgrzymek. ARWM i ich otoczenie (w tym Mykola Bazhan, Leonid Pervomaiskyi, Ivan Dziuba, Valentyn Seliber, Viktor Nekrasov, Yurii Illienko) nigdy nie przestali zwracać uwagi na ludobójstwo społeczności

6 Tamże, s. 373.

7 Avraam Miletskii, *Naplyvy pamiati*, Filobiblon, Jerusalem 1998; cyt. za: tamże, s. 374.

żydowskiej, podważając hierarchię ofiar przyjętą w państwowej narracji, która podkreślała przede wszystkim śmierć rosjan. W latach 50. Babi Jar służył za miejsce składowania odpadów przemysłowych z sąsiedniej fabryki cegieł. 13 marca 1961 roku w wyniku wieloletnich zaniedbań nagromadzone osady zalały dzielnicę Kureniwka, zabijając ponad tysiąc osób i niszcząc liczne zabudowania mieszkalne. Tragedia rozbudziła wśród mieszkańców Kijowa dyskusję o „zemście zmarłych" i zaostrzyła frustracje związane z sowiecką polityką pamięci. W 1965 roku, próbując odwrócić uwagę od katastrofy w Kureniwce i sporów wokół wiersza Jewgienija Jewtuszenki o Babim Jarze, kijowscy urzędnicy ogłosili konkurs na pomnik upamiętniający ofiary nazistowskich okrucieństw. Przystąpił do niego także duet ARWM. Artyści początkowo docenili konkurs jako „powiew wolności"[8], ale ich kruchy optymizm wkrótce przeminął.

W 1965 roku duet zaprezentował swój projekt upamiętnienia Babiego Jaru, zatytułowany *Kiedy świat się rozpada*. Ich dość abstrakcyjny projekt zyskał silne poparcie społeczne, jednak konkurs nie wyszedł poza etap projektu.

U Nieńców

W 1965 roku, po wielu latach intymnego partnerstwa artystycznego zahartowanego podczas wielokrotnych wypraw na daleką Północ, stanowisko Ady i Wołodymyra wobec kwestii pamięci było już ukształtowane. Artyści zaczęli działać jako duet podczas studiów na wydziale malarstwa olejnego w Kijowskim Instytucie Sztuki (1951–1957). Po sugestii ukraińskiej artystki Tetiany Yablonskiej, by wyjechać na praktykę artystyczną do jakiegoś „niezwykłego" miejsca, Ada zdecydowała, że chce wyruszyć na Morze Barentsa, obszar radzieckiej Arktyki, i poprosiła Wołodymyra, aby jej towarzyszył. Artyści wyruszyli w swoją pierwszą podróż w 1954 roku. Maj i czerwiec spędzili na Morzu Białym, lipiec i wrzesień – na wyspie Kołgujew. Para stworzyła swoje prace dyplomowe w stolicy okręgu nienieckiego Narjan-Mar i wraz ze 116 innymi dziełami sztuki podarowała je lokalnym mieszkańcom, tworząc w ten sposób pierwsze muzeum sztuki w mieście. W ciągu swojego życia duet przeprowadził łącznie osiem wypraw na Północ, z których najdłuższa trwała ponad rok (1957–1959).

Trudno przecenić znaczenie tych wyjazdów dla Ady i Wołodymyra. Artyści przybyli na tereny radzieckiej Arktyki, kiedy kolonizacja zaczęła wpływać na codzienne życie zamieszkałej tam rdzennej społeczności Nieńców. Pomiędzy nimi a nieliczną grupą Sowietów (głównie rosjan) powstała przepaść. ARWM stopniowo budowali ciepłe i przyjazne relacje z Nieńcami, uważnie obserwowali ich zwyczaje, kulturę i „tradycję ekologiczną". Ada w wspomnieniach opisuje głęboką fascynację znajomością i szacunkiem Nieńców dla surowych warunków egzystencji, które żywo kontrastowały z sowieckimi ideami miejskiej nowoczesności. Nieńcy, pasterze reniferów, nie postrzegają świata przez pryzmat hierarchii antropocentrycznej, lecz wierzą we wzajemne powiązanie ludzkiego życia z dobrostanem zwierząt i roślin. Ich przekonania obejmują również specyficzne pojęcie czasu i historii, podważające idee postępu i przemijania. Na dalekiej Północy, gdzie na zmianę panują noc polarna i polarny dzień, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość są ze sobą nierozerwalnie powiązane. Ulgę przynosi nie postęp technologiczny, a Słońce – Khaiar. Jego wizerunki były wszechobecne: w szałasach, na wyposażeniu sań i tradycyjnych strojach Nieńców. Na te ostatnie składały się czapki, często ozdabiane wielokolorową tkaniną, której krój nawiązywał do promieni słonecznych, czy miedziane dyski noszone przez kobiety[9]. Słońce jako podstawowy element licznych dzieł ARWM pojawiło się na przykład w mozaice basenowej dawnego Pałacu Pionierów w Kijowie.

Podczas gdy ARWM kontynuowali studia nad kulturą Nieńców, ich artystyczne wizje oddalały się od idei propagowanych przez Ukraiński Związek Artystów. Pod koniec lat 50. cieszyli się

8 Oleksiy Radynski, *The Walls of Memory: Interdisciplinarity and Repression in the Soviet Ukrainian 1960s and Beyond*, [w:] *Sweet Sixties: Specters and Spirits of a Parallel Avant-garde*, ed. Georg Schöllhammer, Ruben Arevshatyan, Sternberg Press, Berlin 2014, s. 193.

9 Ada Rybachuk, *Po ostrovnomu ego zovut Hajar*, [w:] Wołodymyr Melnyczenko, *Kryk Ptakha III. Ada. Nespynna ta neskorena*, ADEF-Ukraine, Kyiv 2011, s. 47–48.

ARWM, szkic ilustracji do książki *Dziki miód* Leonida Pervomaiskyiego, 1965, rysunek tuszem, dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

ARWM, szkice do projektu *Kiedy świat się rozpada* upamiętniającego wydarzenia w Babim Jarze, 1965, dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

umiarkowaną popularnością jako młodzi artyści wpisywani w szerszy nurt tak zwanej poetyki Północy. Sowieci przystosowali narrację odkrywców do swojej opowieści o heroizmie, posiłkując się przy tym tłumaczeniami opowiadań Jacka Londona czy wystawami Rockwella Kenta (który zresztą utrzymywał korespondencję z ARWM)[10]. Przychylność władz nie trwała jednak zbyt długo. Gdy tylko duet podarował swoje dzieła mieszkańcom Narjan-Mar, został zaatakowany. W artykułach prasowych, zamówionych ponoć przez szefa Związku Artystów Wasyla Kasiana, padały motywowane zawodową zazdrością oskarżenia o ideologiczną nieprawomyślność prac ARWM i ich stylistyczne podobieństwo do eksperymentów lat 20. Wymiernymi konsekwencjami tych ataków był utrudniony dostęp do źródeł finansowania i zleceń, zakaz opuszczania kraju oraz zakaz publikowania tekstów i wystawiania.

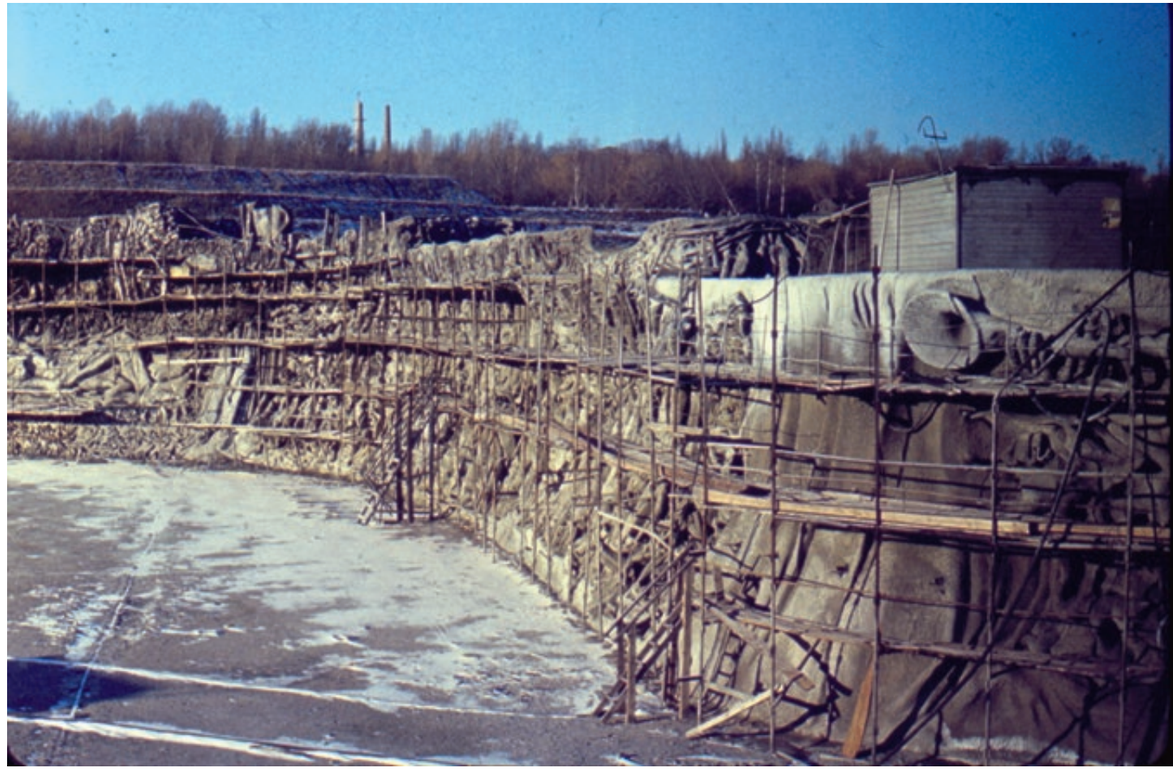
Projekt upamiętnienia Babiego Jaru

Pomimo tego typu działań, mających na celu zawodową izolację artystów, para uzyskała znaczne wsparcie społeczności naukowej i literackiej Kijowa oraz innych miast. W latach 60., kiedy wspólnie z Mileckim rozpoczęli pracę nad pomnikami (mogli to zrobić, ponieważ zlecenia były realizowane przez inne instytucje niż Związek Artystów), stworzyli ilustracje do powieści *Dziki miód*, autorstwa ich mieszkającego w Irpieniu przyjaciela Leonida Pervomaiskyiego. W czasach sowieckich ilustracje nigdy nie zostały opublikowane, choć miały pojawić się na płaskorzeźbach na zaprojektowanej przez artystów Ścianie Pamięci. Fundusz ARWM wydał te prace dopiero w 2021 roku.

W 1965 roku, czyli wtedy, kiedy pracowali nad *Dzikim miodem*, artyści zaprezentowali swój projekt upamiętnienia Babiego Jaru, zatytułowany *Kiedy świat się rozpada*. Wyobrazili sobie przestrzeń otoczoną potężnymi, surowymi betonowymi blokami noszącymi ślady po kulach. Nieosłonięte palenisko zostało podkreślone koncentrycznymi kręgami, tworząc lekko uniesioną platformę. Po wystawie konkursowej w Kijowskiej Izbie Architektów w grudniu 1965 roku, ich dość abstrakcyjny projekt zyskał silne poparcie społeczne. Serhii Paradzhanov zaobserwował, że wywołał on w nim te same emocje, jakich doświadczył pośród ruin katedry w Zvartnost. Konkurs nie wyszedł jednak poza etap projektu: dyskusja nad budową pomnika wywołała kontrowersje i obnażyła postawy antysemickie, a inicjatywa upamiętnienia miejsca mordu nie doszła do skutku[11]. W grudniu 1967 roku Janusz Kaczmarski zorganizował wystawę dzieł sztuki ARWM w warszawskim Domu Artystów, gdzie po raz pierwszy pokazano szkice projektowe upamiętniające tragedię Babiego Jaru. Przez wiele lat Ada i Wołodymyr przyjaźnili się z rodziną Kaczmarskich. Pięć lat po wystawie podarowali sześciostrunową gitarę Jackowi Kaczmarskiemu,

10 Zob. Eleonory Gilburd, *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2018, s. 246.

11 Oleksiy Radynski, dz. cyt., s. 194.



Budowa Ściany Pamięci, lata 70., dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

synowi Janusza, który niedługo później został bardem Solidarności. W 1991 roku, kiedy para opublikowała książkę na temat projektu, Anna Trojanowska-Kaczmarska wysłała do nich list, w którym chwaliła ich twórczość, przede wszystkim cykl rysunków. Stwierdziła, że nie ustaje w protestach przeciwko niemieckiemu i polskiemu antysemityzmowi, „temu ostatniemu, istniejącemu wcześniej i trwającemu nadal"[12].

Park Pamięci

Chociaż projekt nigdy nie został zrealizowany, ARWM, jak zauważa Oleksiy Radynski, „przeszczepili jego główną ideę" do swojej najbardziej znanej realizacji, czyli Parku Pamięci, który znacznie rozbudowali[13]. Wraz z Mileckim artyści zaczęli tworzyć go w 1968 roku i poświęcili jego budowie 13 lat życia. Projekt, który zakładał budowę krematorium na Kijowskim Cmentarzu Bajkowa, był nie tylko największą interwencją *site-specific* w historii radzieckiej sztuki ukraińskiej, ale także swoistym podsumowaniem kreatywnych wizji ARWM. Artyści wnikliwie zajęli się tematem śmierci i pochówku. W tamtych latach kremacja była mało popularną, kontrowersyjną metodą i spodziewano się, że wielu pochodzących z obszarów wiejskich mieszkańców Kijowa będzie jej unikać. Aby w odpowiedni sposób odnieść się do tej nowatorskiej technologicznie metody pochówku, para studiowała zwyczaje ludowe w korpusach archeologicznych i historycznych i regularnie jeździła na wyjazdy badawcze do ukraińskich wiosek na Wołyniu, Podolu i Bukowinie, rejestrując swoje odkrycia w dziełach sztuki. W projekcie Parku Ada i Wołodymyr podkreślali konieczność rozdzielenia aspektów duchowych i technologicznych. Pragnęli utworzyć jedyną w swoim rodzaju przestrzeń refleksji – przestrzeń, jakiej nie jest w stanie zapewnić „architektura życia codziennego". Ostatecznie umieścili Sale Pożegnania na spiralnym podium, które miało

12 Wołodymyr Melnyczenko, dz. cyt., s. 156–157.

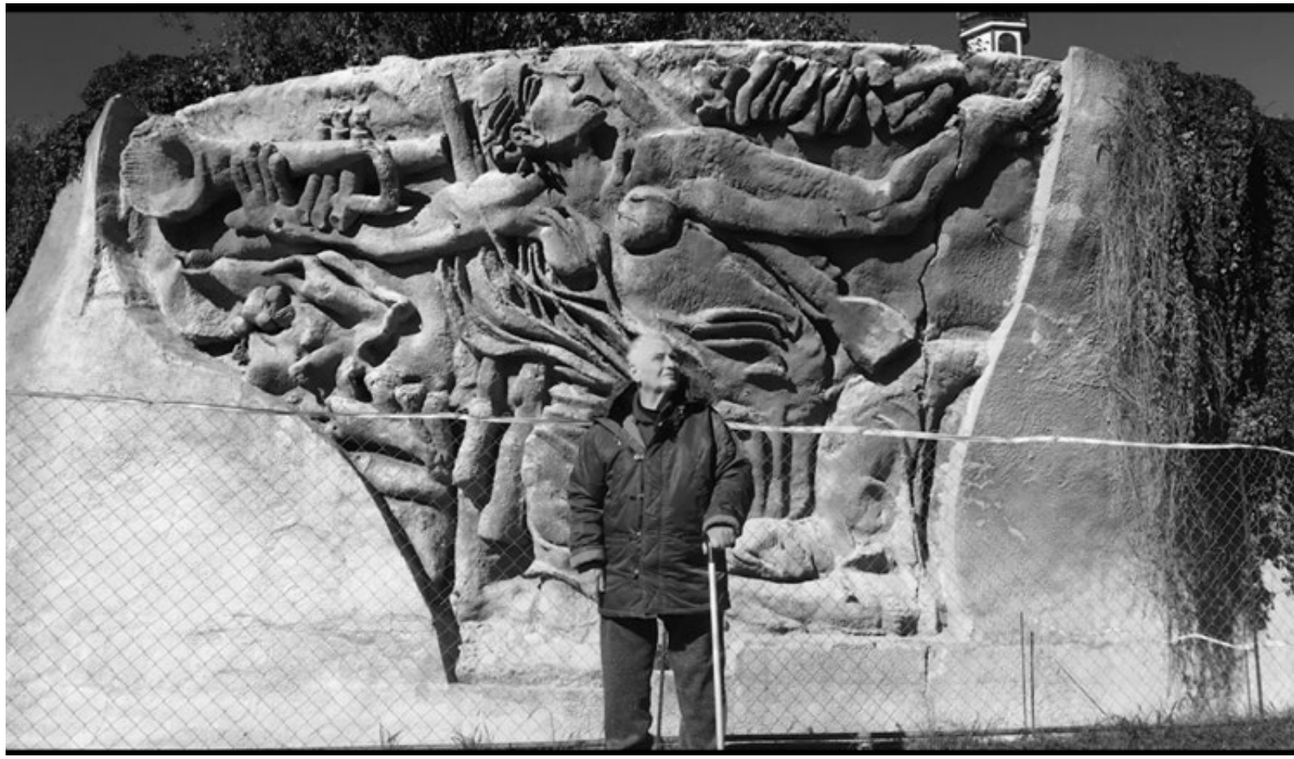
13 Oleksiy Radynski, dz. cyt., s. 196.

Ada i Wołodymyr podczas konstrukcji reliefów Ściany Pamięci, lata 70., dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

Zniszczenie Ściany Pamięci było nie tylko aktem sowieckiej cenzury artystycznej, ale też gwałtownym pozbawieniem indywidualnego prawa do pamięci i dzielenia się żałobą z innymi.

odzwierciedlać ideę ciągłego ruchu (aparat kremacyjny znajdował się pod ziemią). W całym projekcie starali się unikać jakichkolwiek statycznych rozwiązań i ściśle zachowywali zgodność formy z kątem padania światła dziennego – zwłaszcza na łukach sal, wyobrażonych jako Świątynia Nieba, skonstruowana z piętnastu łuków skierowanych w górę. Przestrzeń pomiędzy Salami Pożegnania została świadomie zaprojektowana tak, aby przypominać tradycyjny szałas Nieńców.

Etap tworzenia modelu projektu ujawnił konieczność uwzględnienia ściany oporowej, którą artyści postanowili zamienić w ogromne dzieło sztuki. Ściana Pamięci stanowiła swoistą fuzję wizualnego słownika ARWM i przybrała postać betonowych płaskorzeźb ustawionych na metalowych płaszczyznach do malowania enkaustycznego. Ich wysokość wynosiła od 4 do 14 metrów, całkowita długość – 213 metrów, a całkowita powierzchnia – ponad 2 000 metrów kwadratowych. Przez ponad dekadę artyści spędzali każdy dzień na placu budowy na Wzgórzu Bajkowa, przekładając swoje rysunki na misterne, hipnotyczne rzeźby. Na początku 1982 roku, kiedy przygotowywano płaskorzeźby do malowania, wydano dekret o likwidacji Ściany. Między marcem a majem tego samego roku rzeźby zostały zalane betonem. W tym samym czasie para została oskarżona o liczne przewinienia, przede wszystkim o odniesienia do tragedii w Babim Jarze. Artyści byli przekonani, że ich



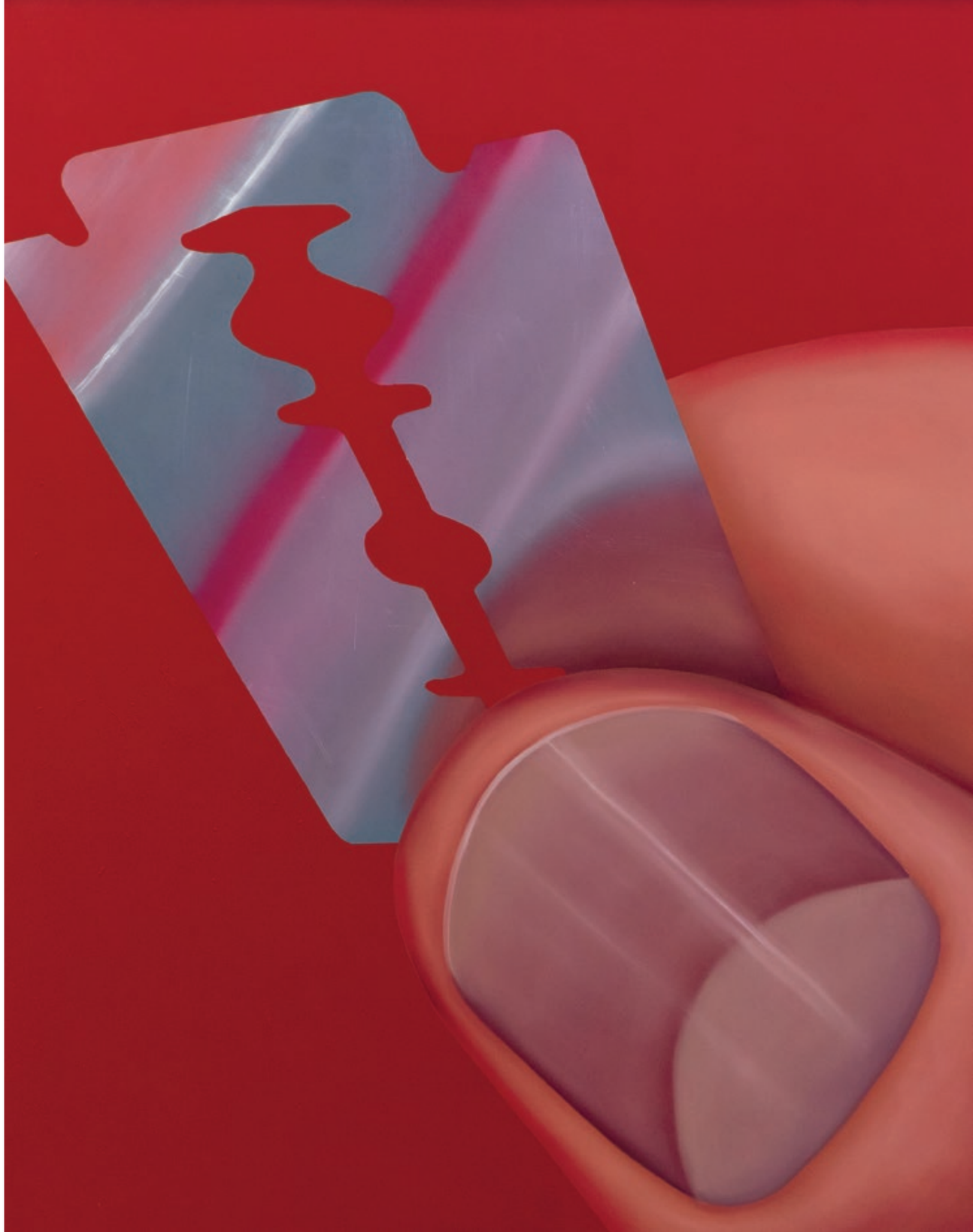
Wołodymyr Melnyczenko na tle odsłoniętego fragmentu Ściany Pamięci 2021, dzięki uprzejmości Funduszu ARWM

dawny kolega i partner Awraam Milecki – owładnięty chęcią przypisania sobie autorstwa pomysłu – osobiście pogrążył ich projekt.

Zniszczenie Ściany Pamięci było nie tylko aktem sowieckiej cenzury artystycznej, ale też gwałtownym pozbawieniem indywidualnego prawa do pamięci i dzielenia się żałobą z innymi. Państwowa narracja pamięci domagała się podporządkowania osobistych wspomnień ich oficjalnej wersji, nie pozostawiając przestrzeni na różnorodność. Wynikiem tej polityki była skąpa liczba realizacji, których mieszkańcy Kijowa nie uważali za adekwatne odniesienia, takich jak pomnik „pokojowo nastawionych mieszkańców" zainstalowany w Babim Jarze w 1976 roku. Zniszczenie Ściany Pamięci było kolejnym rezultatem tej właśnie mętnej logiki władz państwa. Ada i Wołodymyr nigdy w pełni nie doszli do siebie po zniszczeniu płaskorzeźb, jednak wydarzenie to nie sprawiło, że przestali stawiać opór zapomnieniu. W 2021 roku, dzięki staraniom Funduszu ARWM i Funduszu Sztuki „Dukat", fragment jednej z pierwszych kompozycji, nad którymi pracowali artyści, został wydobyty spod warstwy betonu. Niestety, Ada nie dożyła tego triumfalnego aktu odsłonięcia historii. Mimo to pamięć o niej przetrwa – tak jak sobie tego życzyła – w Muzeum ARWM, które zespół Funduszu przygotowuje pomimo rosyjskich działań mających na celu wymazanie kultury ukraińskiej. ARWM doczekali się także własnych spadkobierców i spadkobierczyń. Jedną z nich jest na przykład ukraińska artystka Alevtina Kakhidze, która, projektując nagrobek własnej matki, dedykowany ludności cywilnej, żyjącej i ginącej w wyniku działań wojennych na wschodzie Ukrainy, w dużej mierze inspirowała się nagrobkami stworzonymi przez Adę i Wołodymyra dla ich przyjaciół.

–

Tomasz Kręcicki



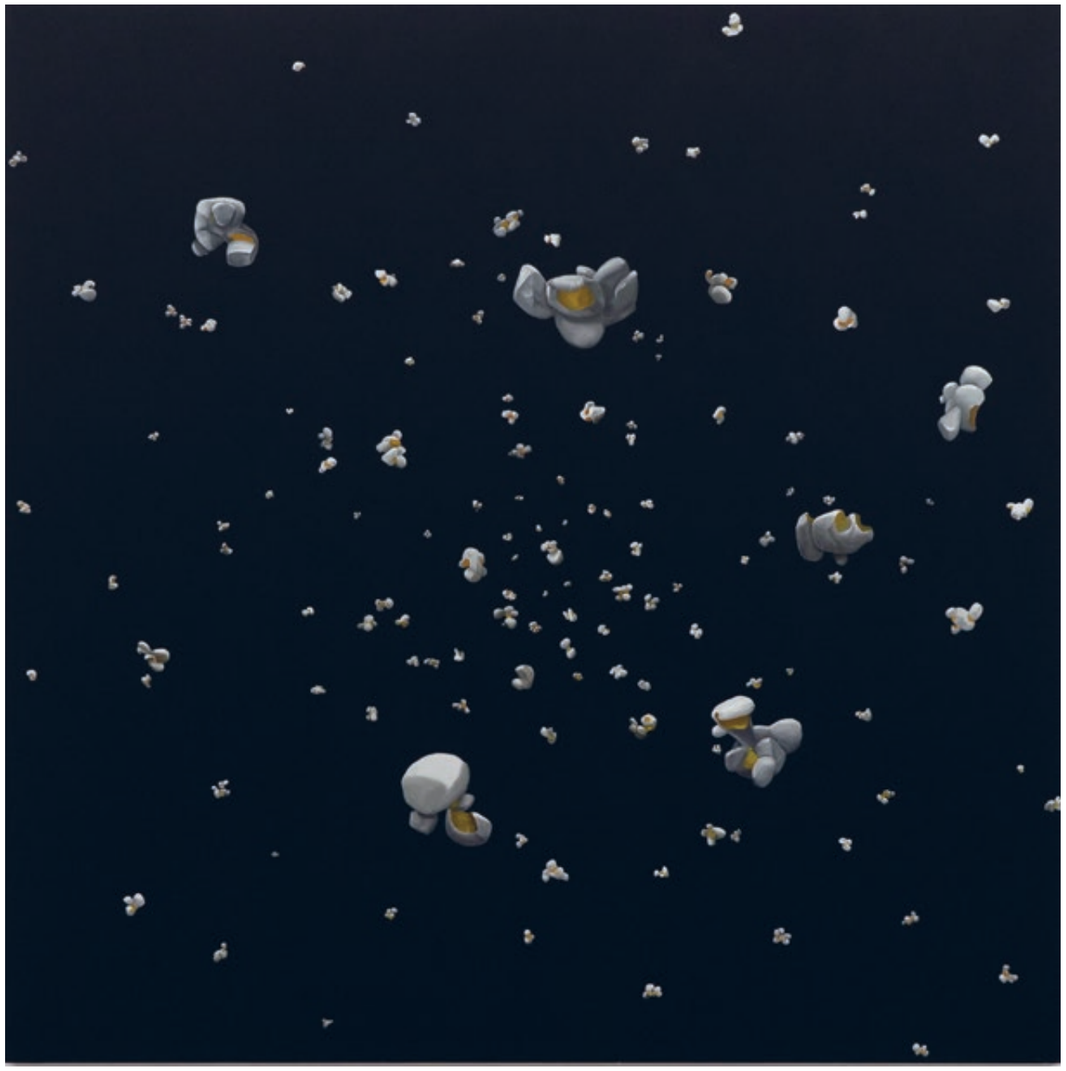
Tomasz Kręcicki, *Giallo*, 2022, olej na płótnie, 140 × 110 cm, fot. Galeria Stereo

DO WIDZENIA

Tomasz Kręcicki, *Gołębie*, 2022, olej na płótnie, 100 × 180 cm, fot. Galeria Stereo

Tomasz Kręcicki, *Podsłuchiwanie*, 2022, olej na płótnie, 160 × 160 cm fot. The Fores Project

DO WIDZENIA



Tomasz Kręcicki, *Popcorn*, 2022, olej na płótnie, 160 × 160 cm, fot. Galeria Stereo

TOMASZ KRĘCICKI

Tekst: Wiktoria Kozioł

Klaser kolekcjonerski z metkami

Mariola Przyjemska, *Konsumpcja, konstrukcja i melancholia*
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
16 września 2022 – 8 stycznia 2023
kuratorki: Ewa Majewska, Ewa Opałka

Mariola Przyjemska. Konsumpcja, konstrukcja i melancholia, red. Ewa Majewska, Ewa Opałka, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne Wrocław, Warszawa–Wrocław 2022

Ewa Majewska, *Mariola Przyjemska. Spacerowiczka gentryfikowanej Warszawy*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2022

Manifest polityczny. Stara dobra teoria krytyczna jako recepta

Pamięć społeczna bywa kłopotliwie niepojemna, a przy tym złośliwie wybiórcza, o czym dobitnie przekonujemy się, próbując przypomnieć sobie relatywnie nieodległe lata 90. Jest to tym trudniejsze, że czasy transformacji charakteryzował dotkliwy brak języka – zarówno w warstwie analizy społecznej, ekonomicznej, jak i kulturowej. Potrzeba głębszego przyjrzenia się pierwszej dekadzie III RP dotyczy historii sztuki polskiej *en gros*. Monograficzna wystawa Marioli Przyjemskiej *Konsumpcja, konstrukcja i melancholia* w Zachęcie wydaje się godną okazją do tego, aby skrupulatnie wziąć pod lupę lata 90. – rezygnując z metek, które drapią w plecy.

Plakat Jakuba de Barbaro promujący wystawę Marioli Przyjemskiej *Konsumpcja, konstrukcja i melancholia*, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Mariolę Przyjemską postrzegam jako artystkę, która znalazła się poza główną opowieścią o polskiej sztuce współczesnej. Tak też widzi i przedstawia ją Ewa Majewska – zarówno na kuratorowanej wraz z Ewą Opałką wystawie, jak i w swojej wydanej niedawno książce. Majewska rezygnuje jednak z analizy pozycji tej twórczyni na rodzimej scenie artystycznej, ponieważ, jak sama przyznaje, nie występuje w roli historyczki sztuki lub krytyczki, ale kulturoznawczyni. Twórczość Przyjemskiej interpretuje w kontekście teorii krytycznej, poczynając od jej ojca założyciela Waltera Benjamina, przez klasyków (sytuacjoniści, Michel Foucault), po tych, którzy twórczo przekształcają tę teorię w jej schyłkowej fazie (Jacques Rancière, Fredric Jameson, Jean Baudrillard). Wybrana przez badaczkę strategia metodologiczna bywa skuteczna, choć nosi na sobie piętno przynależnych do niej ograniczeń. Główną jej zaletą jest dostosowanie aparatu badawczego do epoki, w której powstawała sztuka Przyjemskiej – ery niepodzielnej dominacji przytoczonych wyżej nazwisk w humanistyce, a także względnej ich znajomości wśród artystów i artystek. Niemniej wydaje się, że Theodor Adorno dostałby zawału na widok popowych odwołań stosowanych przez naszą bohaterkę (przemysł kulturowy!). Poza tym coraz wyraźniej widać, że „kategorie krytyczności i krytycznego myślenia, w poprzednich latach bardzo dowartościowane, są niewystarczające w obliczu dzisiejszych kryzysów, perspektyw prowadzenia badań humanistycznych, [a] tym bardziej strategii emancypacyjnych”[1]. Na tym tle widzę propozycję Ewy Majewskiej, przedstawicielki średniego pokolenia badaczek, jako deklarację opowiedzenia się po stronie „starych, dobrych” strategii krytycznych (i do pewnego stopnia postkrytycznych). Postaram się prześledzić książkową narrację filozofki – która prezentuje własny zestaw fiszek – nie tracąc z oczu wystawy w Zachęcie. W kontekście przyczepiania przez prawomyślnych łatki „marksizmu kulturowego” rozległemu paradygmatowi humanistycznemu gest kuratorki jest znaczący, zwłaszcza że podczas wernisażu ochoczo pozdrawiała z mównicy marksistów. „Smaczny i zdrowy marksizm kulturowy!” – zachęca Majewska, zachwalając produkty najntisowego straganu.

Encyklopedia brandingu. Człowiek jako marka

Autorka zwraca uwagę, że w ostatniej dekadzie XX wieku Przyjemska odnosiła spore sukcesy – wyjechała do Modeny i Nowego Jorku na stypendium, niemal wszystkie jej prace pokazane

1. 2. 3.

1 Mariola Przyjemska, *FRONTFIX*, 1996, fotografia kolorowa laminowana, 106 × 196 cm dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

2 Mariola Przyjemska, *Kreta*, z cyklu *Kulturtraeger*, 1999, fotografia kolorowa laminowana, 76 × 273 cm, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

3 Mariola Przyjemska, *Musik Korps*, z cyklu *Kulturtraeger*, 1999, fotografia kolorowa laminowana, 32 × 179 cm, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

na wystawach w latach 1994–1995 kupił londyński kolekcjoner Eric Franck, a jej projekty prezentowano między innymi w Chicago, Canterbury, Berlinie, Dreźnie, Lublanie i Budapeszcie. Próżno jednak szukać nazwiska artystki w polskim kanonie współczesności, przez co jej sztuka doskonale uwidacznia kwestię „przycinania”, wykluczania lub pomijania zjawiska, dla którego nie wypracowano kategorii. Majewska za Rancière'em używa pojęcia „dzielenia postrzegalnego”, oznaczającego funkcjonowanie systemu pewników (właściwych dla danego miejsca i czasu), które decydują o klasyfikacji każdego doświadczenia zmysłowego. Wyznaczniki te porządkują elementy podobne i odmienne, określając dzięki temu granice wspólnoty i sposób, w jaki rozumie ona świat. Problem z Przyjemską polega na tym, że łączy ona nieprzystające do siebie kategorie. Feminizm i jednoczesna afirmacja atrybutów „kobiecości” wpadały w interpretacjach jej sztuki do odrębnych przegródek, a jej krytykę neoliberalizmu utożsamiano ze sprzyjaniem poprzedniemu systemowi. Co więcej, niebezpieczeństwa związane z gospodarką kapitalistyczną i jej mechanizmami nie stanowiły w latach 90. wiedzy powszechnej. Dlatego jednoczesna krytyka i afirmacja tego samego zjawiska – tak silnie obecne w twórczości Przyjemskiej – wydawały się niemożliwe do pogodzenia w ramach spójnej postawy intelektualno-artystycznej, stając się wyzwaniem, któremu ówczesna krytyka nie podołała.

Jak słusznie zauważa Majewska w swojej książce, a razem z Ewą Opałką w tekście wprowadzającym do katalogu wystawy, sztuka Przyjemskiej była zbyt niejednoznaczna.

1 Monika Lubińska, Anna Kałuża, *CFP: Krytyczność*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, journals.us.edu.pl/index.php/SSP/announcement/view/90 [dostęp: 7.10.2022].

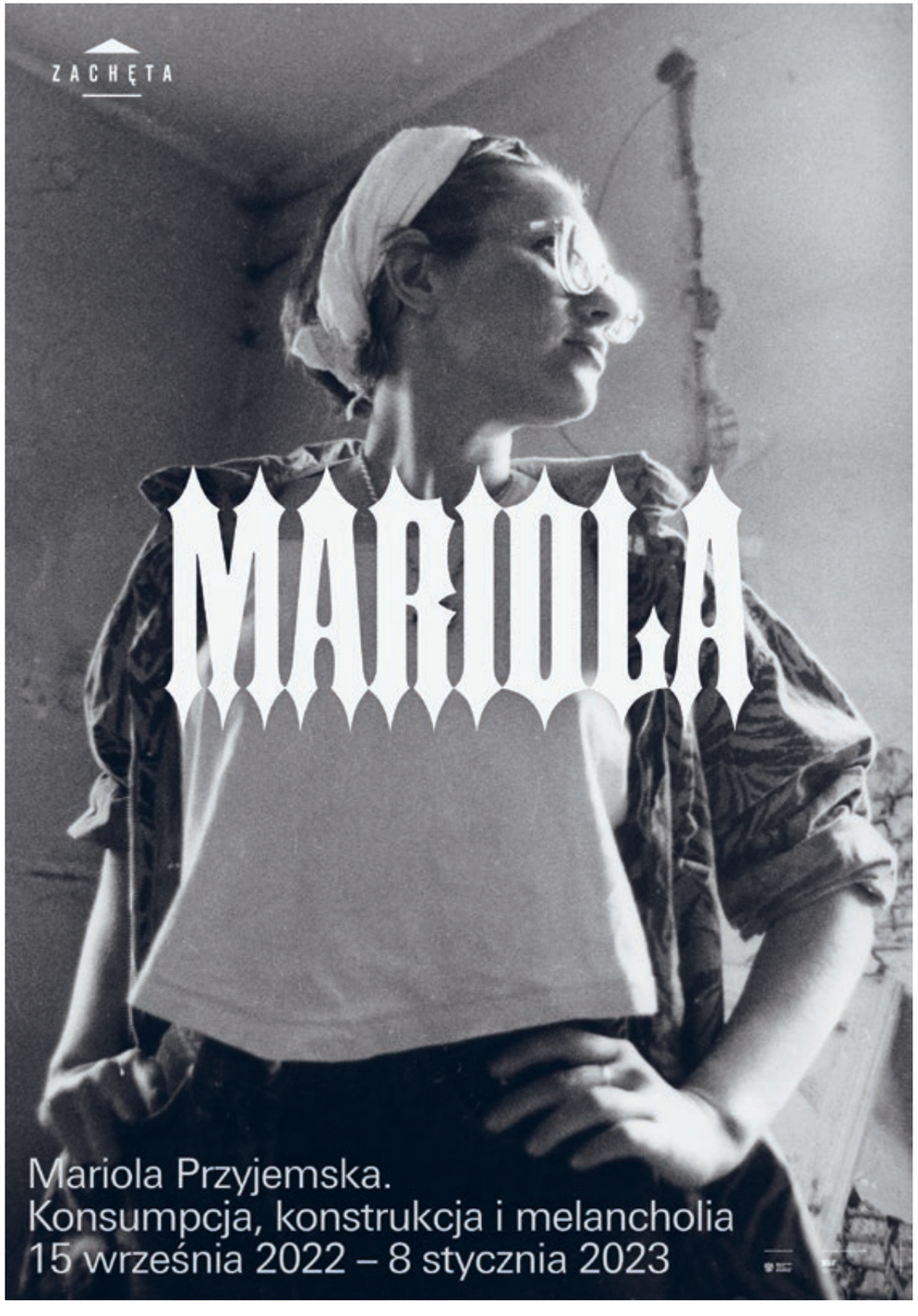
Wernisaż wystawy Mariol Przyjemskiej *Konsumpcja, konstrukcja i melancholia* fot. Kuba Celej, dzięki uprzejmości Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki

Artystkę pomijano tyleż dotkliwie, co kuriozalnie – wprawdzie pokazywano jej prace na wystawach, ale pozostawiano je bez komentarza. Powiedzmy, że zaskoczenie Majewskiej jest nieco na wyrost, jeśli przyjrzymy się sztuce tego dziesięciolecia i polskiemu światu sztuki. Kilkanaście nazwisk ze środowiska muzealnego i uniwersyteckiego nie jest w stanie poradzić sobie z opracowaniem tak bogatego materiału. Nadal nie ma na przykład wnikliwych opracowań dzieł Roberta Rumasa, wczesnych projektów Anny Baumgart i Joanny Rajkowskiej. Ewa Ciepielewska długo czekała na renesans swojej twórczości[2], nieznana jest szerzej sztuka trójmiejska tego czasu, na przykład realizacje Marka Rogulskiego. Dlatego na tle innych twórczyń/twórców tej epoki przypadek pominięcia Przyjemskiej jest silniejszy, choć nie jest wyjątkowy. Majewska podkreśla pionierstwo artystki, zestawiając jej serię *Metki* z tezami bestsellera *No logo* Naomi Klein z końca lat 90., warto jednak pamiętać, że w branży reklamowej i marketingowej wiedza o istotności marki jest powszechna od 80 lat (pierwszy profesjonalny artykuł na ten temat pojawił się dokładnie w 1942 roku). Nawet w dobie gospodarki centralnie planowanej posługiwano się logotypami i sloganami, które służyły wytworzeniu świadomości marki. Najlepszym tego przykładem jest legendarne hasło „Coca-Cola. To jest to!” autorstwa Agnieszki Osieckiej

Atlas małych tęsknot. O prawie do luksusu

Mimo powyższych wątpliwości diagnoza o niejednoznaczności sztuki Przyjemskiej wydaje się trafna. Artystka uwieczniała dialektyczność transformacyjnych zjawisk: krytycznie odnosząc się do kapitalizmu, ukazywała zarazem realną fascynację fetyszyzmem towarowym, czym wówczas polska krytyka artystyczna i społeczna jeszcze się nie zajmowała. W jej pracach metki stają się formą nowej tożsamości. Przyjemska nie kryje

2 Została między innymi laureatką Nagrody im. Katarzyny Kobro w 2020 roku.



Plakat Jakuba de Barbaro promujący wystawę Marioli Przyjemskiej *Konsumpcja, konstrukcja i melancholia* dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

silnego powabu nowych, ekskluzywnych towarów, ale zarazem – poprzez techniczną nieudolność ich przedstawień – wskazuje na ich „przaśność". Jest ona skutkiem zastosowania techniki gwaszu na tekturze – z powodu częściowego wchłaniania farby na podłożu powstają smugi i drobne przebarwienia (możemy je zobaczyć w pracach *Cruxifiction* z cyklu *Kosmetyki* z 2004 roku i *Pope's Pistol* z 2014). Gwasze Przyjemskiej mają w sobie coś z kiczowatej niedoróbki, wydają się do bólu oczywiste; są straganowo przeładowane, nadmiarowe, pstrokate, ale budzą też czułość i – z perspektywy czasu – nostalgię.

Odwołując się do prac artystki, Majewska wskazuje także na półperyferyjną kondycję Polski[3]. Jest to istotne, ponieważ Paweł Kaczmarski właśnie przaśność uznaje za estetykę przynależną do tej kondycji[4]. Tak ujmowana przaśność nie jest określeniem wyłącznie pejoratywnym, bowiem nosi w sobie znamiona twórczego zamysłu, zmyślności. Tropów kompleksowego kontekstu dla sztuki Przyjemskiej szukałabym natomiast w propozycjach młodszych osób badających transformację, takich jak Magda Szcześniak[5] i Łukasz Zaremba[6]. Zgodnie z sugestią tego drugiego badacza polska transformacja ze względu na swój naśladowczy charakter cechowała się przesadą, absurdem i niestabilnością, co odróżniało ją od zachodniego, relatywnie „trwałego" późnego kapitalizmu. Powielenie wyobrażeń na temat „prawidłowej wersji" kapitalizmu w „dojrzałych" demokracjach nieraz wywoływało niezamierzone efekty komiczne oraz swoistą kondensację cech neoliberalizmu. Podobna atmosfera wyłania się ze śmieszno-strasznych prac Przyjemskiej takich jak *Frontfix* (1996), *Harlem* (1995), cykle *Sztandary* oraz *Wota* (2018–2019), ale też *Sky Sawa* (2020–2022). Aspekt humorystyczny wiąże się w nich z pobłażliwością odbiorców wobec bezkrytycznego, naiwnego podejścia do demokracji liberalnej i wolnego rynku; ich zachłyśnięcia się kolorami, fakturami, dostępnością towarów, skupieniu na eksponowaniu nazw marek. Efekt komiczny Przyjemska osiąga dzięki monumentalnemu powiększeniu, przekształceniu sloganów i nazw. Wszystkie te gombrowiczowskie zabiegi są strategią, którą artystka stosuje świadomie[7]. Choć z dzisiejszej perspektywy uznanie czerwonej szminki za towar luksusowy może dziwić, to wydaje się naturalne dla artystki pamiętającej kryzysowe lata 80. Zachłyśnięcie konsumpcją i kompulsywne naśladownictwo sprawiają wrażenie nieco trywialnych, zwłaszcza że były powszechne w sytuacji biedowania, kiedy zamiast drogiego kosmetyku kupowało się jego podróbkę. Było to zresztą doświadczenie samej artystki, której nie było stać na drogie kosmetyki, a do dyspozycji miała tylko „tanioszki"[8]. Zmyślność Przyjemskiej polega jednak na tym, że udaje się jej w niektórych pracach osiągnąć efekt splendoru. Szyk, elegancję i urok widać w imitujących reklamy zdjęciach Jacka Poręby (sesja *Pink Hell*, 2001). „Straszność" wzbudza zaś przemycanie ideologii za pomocą drobnych bibelotów, artystka odnosi się bowiem do czystek etnicznych w Jugosławii i kwestii rasizmu w USA (*Harlem*).

Próżno szukać Przyjemskiej w polskim kanonie współczesności, przez co jej sztuka doskonale uwidacznia kwestię „przycinania", wykluczania lub pomijania zjawiska, dla którego nie wypracowano kategorii.

Album fatałaszków. O kobiecości w dobie transformacji

W latach 90., kiedy powstawały najbardziej rozpoznawalne prace Przyjemskiej, atrybutów konwencjonalnej kobiecości nie kojarzono w Polsce z feminizmem. Zdecydowanie mniej radykalny od aktywistycznych propozycji lat 70. popfeminizm trzeciej fali, w ramach którego walczy się o indywidualną ekspresję kobiecości, dopiero czekał w Polsce na odkrycie. Nastąpiło to zbyt późno, aby na bieżąco opisywać twórczość

3 Ewa Majewska, *Mariola Przyjemska. Spacerowiczka gentryfikowanej Warszawy*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2022, s. 15, 17. Autorem pojęcia „półperyferii" jest Immanuel Wallerstein, który określił w ten sposób państwa „pośrodku", będące łącznikiem między centrum a rzeczywistymi peryferiami. Zob. Piotr Lewandowski, *Poland as a Periphery in Immanuel Wallerstein's Theory*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej" 2021, t. LVI. Por. Jakub Majmurek, *Co Wallerstein mówił o peryferiach, z których niemal udało nam się wydostać?*, „Krytyka Polityczna", 12.09.2019, krytykapolityczna.pl/kraj/wallerstein-polska-peryferie-ivrp-jakub-majmurek/ [dostęp: 19.10.2022].

4 Paweł Kaczmarski, *Pawilony, kasynka, poezja na półperyferiach*, „Nowy Napis", 20.02.2020, nowynapis.eu/tygodnik/nr-37/artykul/pawilony-kasynka-poezja-na-polperyferiach [dostęp: 17.10.2022].

5 Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2019.

6 Łukasz Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulicę. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2018.

7 Już w pracy teoretycznej, będącej częścią dyplomu, Przyjemska proponowała radzenie sobie z wykluczeniem kobiet za pomocą ironii i dystansu i cytowała w tym kontekście Gombrowicza. Zob. *Mariola Przyjemska. Konsumpcja, konstrukcja i melancholia*, red. Ewa Majewska, Ewa Opałka, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Współczesne Wrocław, Warszawa–Wrocław 2022, s. 201.

8 Joanna Ruszczyk, *Coś poszło nie tak. Rozmowa z Mariolą Przyjemską*, „Szum", 14.10.2022, magazynszum.pl/cos-poszlo-nie-tak-rozmowa-z-mariola-przyjemska/ [dostęp: 18.10.2022].

Efekt komiczny Przyjemska osiąga dzięki monumentalnemu powiększeniu, przekształceniu sloganów i nazw. Wszystkie te gombrowiczowskie zabiegi są strategią, którą artystka stosuje świadomie.

Przyjemskiej z tej pozycji. Na przykład ikoniczny wizerunek szminek-nabojów symbolizuje jednocześnie zjawisko groźne, ale też rodzaj kobiecej broni: pułapkę (nierealne oczekiwania wobec ciała, kompleksy, godziny zabiegów) i narzędzie emancypacji. Towary – typowo kobiece gadżety takie jak flakony perfum, czerwone szminki, loga z metek odzieżowych – w pracach Przyjemskiej zostają popartowo powielone. To niepoważne fatałaszki, które jednocześnie mogą stać się narzędziem potężnego wpływu społecznego: na poziomie jednostkowym wpisywanie się w konwencje skutkuje zwiększaniem swojej mocy (atrakcyjne kobiety wykorzystują urodę jako zasób, dzięki któremu osiągają cele), w warstwie systemowej fatałaszki są zaś narzędziami społecznej kontroli (ekonomicznej, bo produkty trzeba kupić, ale też biologicznej, bo jednostka konfrontuje się z masowymi oczekiwaniami, które dotyczą jej ciała).

Trzeciofalowe konteksty pojawiają się już we wczesnej twórczości artystki, na przykład w teoretycznej części jej studenckiego dyplomu zatytułowanej *Tak mało kobiet* (1988). Wtedy jednak zupełnie nie wpisywały się one w opowieść znaną ówczesnym teoretyczkom. Przyjemność, która płynie – nazwijmy to za Majewską – z „małych tęsknot”[9] (faktury i kolory flakoników, ekskluzywność i powab kosmetyków, przypisana im zmysłowość), często wiąże się z masochizmem: wymaga bolesnych zabiegów, wyrzeczeń i wielogodzinnych poświęceń. Nie bez przyczyny cielesność jednego z najnowszych projektów artystki, *Victoria's Secret* (2019–2020), dotyczy pasji Chrystusa. Rozkosz seksualna łączy się tu z cierpieniem w specyficznym polskim splocie neoliberalizmu i katolicyzmu.

Przemocowe spojrzenie pojawia się także w kontekście biografii artystki. Z narracji dotyczącej jej życia prywatno-artystycznego wyłania się wizerunek osoby, która pozostawała w związkach z mężczyznami-artystami o silnym ego. Ci natomiast – mówiąc eufemistycznie – nie zawsze postępowali po partnersku. Marek Kijewski pociął jej obrazy, bo były „zbyt dobre”, a Zbigniew Libera zachęcił artystkę do tego, by zniszczyła swoje prace z okresu mistycznego[10]. Majewska podkreśla jednak słusznie, że w kontekście epoki środowisko artystyczne było bardziej równościowe niż reszta społeczeństwa, a poglądy i zachowania Libery wypadały na tym tle dobrze[11]. Właściwego rozpoznania „dobrych intencji” nie ułatwiała jednak obyczajowość lat 90., przesiąknięta na wskroś przemocą nie tylko fizyczną czy ekonomiczną, ale i w dużej mierze symboliczną. Prezentowana na wystawie w formie mikropowieści subiektywna biografia Przyjemskiej skupia w sobie jak w soczewce transformacyjne wyobrażenia o sukcesie. Na Dzikim Zachodzie wygrywa „najsilniejszy”, czyli często najgłośniejszy kowboj, mający w głębokim poważaniu wspólnotę i wsparcie dla innych, postrzeganych od tego momentu jako konkurenci. Przyjemska – jako jedna z kobiet-artystek będących w związkach z mężczyznami-artystami – przegrywała w konkursie widzialności z tymi, za których prano i sprzątano[12]. Z oddalenia widać te i wiele innych wątków, związanych między innymi z niewidzialną kobiecą pracą, które wcześniej nie były uważane za tak istotne. Dotychczas wydawało się, że u Przyjemskiej chodzi jedynie o naiwną, „kobiecą” afirmację konsumpcji. Prace artystki dobitnie pokazują splot neoliberalnych wykluczeń, przede wszystkim dotyczących kobiet. Kraj dzikiego kapitalizmu lat 90. to nie kraj dla ludzi, którzy nie są białymi, zdrowymi, heteroseksualnymi mężczyznami. Spotkałam się z krzywdzącym przekonaniem, że o sztuce Przyjemskiej wszystko zostało już powiedziane, bo „jaka jest metka, każdy widzi”. Tymczasem jej obrazy, zdjęcia i obiekty zaczynają być odczytywane jako ślady społeczno-polityczne.

Majewska i Opałka, kuratorując wystawę w Zachęcie, skutecznie uwydatniły powyższe aspekty. Retrospektywny, monograficzny pokaz Przyjemskiej po prostu jej się należał. Jej sztuka, wbrew obiegowej opinii, wcale nie jest mniej interesująca niż projekty znanych twórców lat 90., chociażby Rumasa, który został doceniony dopiero po pewnym czasie. Twórczość Przyjemskiej bywa „technicznie niedopracowana” czy w jakiś sposób ułomna; jest też z pewnością daleka od formy męskiego mistrzostwa. Ale to właśnie dzięki tym „niedoróbkom” i celowo eksponowanym słabościom staje się bardzo ciekawa. To nie jest chłodny, intelektualny ogląd Artura Żmijewskiego, który z precyzją chirurga rozkrawa ciało społeczne. Nie ma tu dydaktyzmu niektórych projektów Zbigniewa Libery – takich jak zestaw fitness dla progenitury. U Przyjemskiej zamiast tresowania dziewczynek mamy przyrządy społecznego treningu pokazywane z dziecięcą fascynacją kogoś, kto jest bezpośrednio tej tresurze poddawany i przeżywa stan bliski syndromowi sztokholmskiemu.

Paradoksy sztuki Przyjemskiej uwydatnia zgrabnie pomyślany katalog wystawy, zaprojektowany i złożony przez Jakuba de Barbaro. Swoją formą przypomina kobiece czasopismo modowe i jest to świadome odwołanie do gestu artystki z 2001 roku. Wówczas, wspólnie z Adrianem Babisem, Przyjemska opracowała koncepcję publikacji dla agencji reklamowej, którą zaprojektował Rafał Wieruszewski. Ponad 20 lat później zdjęcia wydrukowane na błyszczącym papierze i uwodzące pozorem przepychu ilustrują solidnie zredagowany album ze szczegółowym kalendarium życia artystki.

9 Ewa Majewska, dz. cyt., s. 11.

10 *Mariola Przyjemska. Konsumpcja...*, dz. cyt., s. 201–202.
11 Ewa Majewska, dz. cyt., s. 36–39.
12 Monika Redzisz, *Mariola Przyjemska: Miałam na głowie gotowanie, sprzątanie, zakupy i sztukę. Zbyszek tylko sztukę*, „Wysokie Obcasy”, 15.09.2022, wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,28913789,mariola-przyjemska-ja-mialam-na-glowie-gotowanie-sprzatanie.html [dostęp: 17.10.2022].

Marek Kijewski pociął jej obrazy, bo były „zbyt dobre”, a Zbigniew Libera zachęcił artystkę do tego, by zniszczyła swoje prace z okresu mistycznego.

Organizer z fiszkami. Podział zmysłowości na wystawie

Katalog pozwala na spojrzenie na sztukę Przyjemskiej przez pryzmat biograficzny, bardzo istotny dla jej twórczości. W sukurs rusza pachnąca jeszcze farbą drukarską wielowątkowa, najszersza do tej pory analiza prac artystki, jaką jest książka Majewskiej. Odnoszę jednak wrażenie, że współczesna opowieść o Przyjemskiej jest sprawniej wyartykułowana niż wykuratorowana. Ekspozycja *Konsumpcja, konstrukcja i melancholia* niepotrzebnie przycina mnogość wątków do trzech tytułowych etykiet. Wskutek tego Przyjemska staje się marką[13], w którą wpisane zostają powyższe idee jako wartości dodane, a dzielenie postrzegalnego (trzy etykiety) kolejny raz okazuje się rażąco uproszczone. Prace nie są rozmieszczone w przestrzeni w przemyślany, nieprzezroczysty sposób, z poczuciem dbałości o analogie zmysłowe i efekty formalne. Powieszone grzecznie w równych odstępach i porządku chronologicznym, zaświadczają, że w projekcie teoria dominuje nad praktyką. Gdyby nie to, że trzy zaproponowane kategorie zostały zapisane na ploterach, nie rozpoznałabym ich. Domyślam się, że dotyczą one prac usytuowanych obok, lecz mimo to nadal nie mogę rozpoznać czytelnej i komunikatywnej narracji, która ujawniałaby się w samych rozstrzygnięciach kuratorskich.

Majewska i Opałka zestawiają ze sobą konsumpcję, konstrukcję i melancholię jako główne cechy całej twórczości Przyjemskiej. Na wystawie opis terminów towarzyszy charakterystycznym dla Przyjemskiej luksusowym przedmiotom. Zainteresowanie artystki konsumpcją, uwydatnione poprzez powielenie, nie budzi wątpliwości. Konstrukcja broni się jako zainteresowanie Przyjemskiej międzywojennym konstruktywizmem, które uwidacznia się zwłaszcza w przedstawianiu budynków jako wielobarwnych struktur. Jednak według mnie najbardziej chybioną kategorią okazuje się na wystawie melancholia. Nie ma na nią miejsca w kapitalistycznym świecie 24/7, który wymaga ciągłej gotowości i produktywności[14]. Nie współgra z profitem – w przeciwieństwie do nostalgii, którą łatwo spieniężyć. Dlatego nie zgadzam się ze stawianiem znaku równości między tymi stanami. Popartowa nerwowa powtarzalność ma tu raczej wydźwięk traumy, a nie melancholii. To wszak powracające Realne, które wyziera zza etykiety. U Przyjemskiej jest ono widoczne w *Pasiakach* – serii, która odnosi się do tradycyjnych strojów ludowych, a jednocześnie przywodzi na myśl strój więźniów obozów koncentracyjnych i obozów Zagłady. Takie zestawienie można odczytać jako namysł nad przemocą i długim trwaniem wzorców kulturowych. Czy hierarchiczność i akceptacja agresji, które funkcjonują od setek lat w polskiej kulturze[15], nie przyczyniają się do jej tolerowania w dzisiejszym świecie? Czy może skutkują łatwością wejścia w rolę ofiary, czyli jednostki podległej, gdyż w takiej sytuacji znajdowała się zawsze większość społeczeństwa feudalnego?

Hal Foster proponował uznać melancholię za cechę powracającego Realnego, ale była to tylko jedna z opcji, obok niesamowitego, żałości, potworności i surrealizmu. Jak piszą kuratorki, „melancholia jest przez nas zderzona z dysforią – powtórzenie, wyciszenie, dystans i ironia skutecznie eksplodują czasem w pracach Przyjemskiej odruchem niezgody”[16]. A przecież melancholia nie ma w sobie ironii i dystansu – bywa wzniosła, wynika z utraty, jest stanem zbytniego pochłonięcia nicością[17]. Tak jak ma to miejsce w przypadku Justine

13 „Reklamą jestem ja” – mówi o katalogu wystawy artystka. Zob. Joanna Ruszczyk, dz. cyt.

14 Zob. Jonathan Crary, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2015.
15 Kacper Pobłocki, *Chamstwo*, Czarne, Wołowiec 2021.
16 Cyt. za: *Mariola Przyjemska. Konsumpcja...*, dz. cyt., s. 13.
17 Anna Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1999.

1 Mariola Przyjemska, *Dobra zmiana*, z cyklu *Warszawa w budowie*, 2015, olej na płótnie, 51 × 71 cm, fot. Mariola Przyjemska, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

2 Mariola Przyjemska, *Szminkowiec*, z cyklu *Kosmetyki*, 2004, gwasz na kartonie, 70 × 50 cm, fot. Justyna Gieleta, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

3 Mariola Przyjemska, *Laboratorium*, 2015, olej na płótnie 51 × 71 cm, fot. Mariola Przyjemska, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

1.

2.

3.

z *Melancholii* Larsa von Triera czy Dürerowskiego Anioła-Geniusza, analizowanego dogłębnie w klasycznej rozprawie *Saturn i melancholia* Panofsky'ego, Klibansky'ego i Saxla.

Choć melancholia towarzyszy archiwalnemu impulsowi, to jednak kompulsywna dokumentacja Przyjemskiej została zinwentaryzowana dopiero pod wpływem kuratorek. Obsesyjne powtórzenie nie idzie tu w parze z systematycznym katalogowaniem ani „modernistyczną" tendencją do holistycznego spojrzenia i racjonalności. Argument Majewskiej, że artystka wykorzystała w kilku przypadkach technikę laminowania[18], a same prace odwołują się do zderzenia kapitału i policji pamięci, wydają się niewystarczające do obrony tej tezy. Zarówno temat melancholii jak i konwencje kojarzone jako melancholijne występowały wprawdzie w literaturze polskiej po 1989 roku[19], jednak nie oznacza to ich obecności i widzialności w sztukach wizualnych.

Popartowa nerwowa powtarzalność ma tu raczej wydźwięk traumy, a nie melancholii. To wszak powracające Realne, które wyziera zza etykiety.

Po deklaracjach o dialektyce w twórczości Przyjemskiej warto też porzucić rozdzielne kategorie, które porządkują doświadczenie wystawy (wspomniane konsumpcja, konstrukcja, melancholia), nawet jeżeli zostały zaaprobowane przez samą artystkę. Pojawia się tutaj potrzeba propozycji innego rodzaju akuszerstwa. Może przydatne byłoby postrzeganie aktywności artystki przez pryzmat Wallersteinowskiego systemu-świata? Wprawdzie w katalogu pada ukuty przez Wallersteina termin „półperyferii", ale przydałoby się bardziej systemowe ujęcie twórczości Przyjemskiej w tej perspektywie. Być może pomocne okazałyby się w tym względzie modyfikacja przeciwieństwa „białego spojrzenia"[20] i próba holistycznego „zobaczenia świata", o których mówił Nicolas Mirzoeff[21]? Tego rodzaju podejście jasno pokazuje wszak krzyżowanie się zjawisk wykluczenia i emancypacji w skali makro w dynamiczny, złożony sposób. Za Naomi Klein poproszę w tym przypadku o *no logo* – embargo na wszędobylskość marki. Rzucane przez Majewską etykiety zaczynają bowiem uwierać: „awangarda urocza", „postmodernizm", „ponowoczesne, neoawangardowe i uniwersalne tropy", „słaby mesjanizm" czy ledwie muśnięte pojęcie „dryfu"[22]. Wydają się one anegdotami bez puenty – choć ożywiają na chwilę wyobraźnię, ostatecznie nie pozwalają na wyciągnięcie wniosków.

Katalog małżeństw awangardowych
O błędnych analogiach

Majewska w swojej książce zarzuca innym badaczkom traktowanie części jako całości i upraszczanie polisemii prac Przyjemskiej. Kulturoznawczyni jest surowa w osądach – dostaje się ostro Bożenie Czubak (s. 63–65) i Agacie Jakubowskiej (s. 67), a Jolanta Ciesielska, która kuratorowała wystawę *Nowe przymierze*, zostaje całkowicie pominięta. Tymczasem to książkę Majewskiej można nazwać nierówną. Autorka wykorzystuje swobodny, dygresyjny styl przypominający nieco gawędę Rosi Braidotti – tyle że za pozornie lekką konwencją pisarstwa Włoszki kryje się precyzja skalpela, natomiast książka Majewskiej sprawia wrażenie pisanej w pośpiechu. Autorka powtarza skrótowo wątki, czego przykładem opis prac *Q22* i *Foto*, które zawierają ten sam logotyp banku. Są one rozpatrywane w kontekście oryginału i kopii – „tak fundamentalnego dla Benjamina i dla całej generacji poststrukturalistów" – jednak brakuje w tym wątku rozwinięcia i przypisów. W książce pojawia się także hasło „dezintegracji zwielokrotnionej", ale bez podania źródeł i rozwinięcia tematu (s. 107), a wnikliwe analizy mieszają się z trywialnymi skojarzeniami. Badaczka wyjątkowo niefortunnie porównuje na przykład związek Przyjemskiej i Libery do relacji Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego (s. 34–36). Robiono to już wcześniej, ale podobna praktyka uwydatnia bezsilność i słabość krytyki, która kojarzy każdy artystyczny związek

18 Lidia Pańków, *Mariola Przyjemska: Byłam otoczona mężczyznami, którzy się ze mną liczyli. Nikt mnie nie uciszał*, weekend.gazeta.pl, 07.10.2022, weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,28956455,mariola-przyjemska-bylam-otoczona-mezczyznami-ktorzy-sie-ze.html [dostęp: 20.10.2022].

19 Alina Świeściak, *Melancholia*, Polska Poezja Współczesna – Przewodnik Encyklopedyczny, przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/melancholia/ [dostęp: 20.10.2022].

20 Nicolas Mirzoeff, *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*, YouTube, youtube.com/watch?v=VWFTqukBM88 [dostęp: 20.10.2022].

21 Tenże, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Łukasz Zaremba, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2016.

22 Mam na myśli artykuł w katalogu wystawy, w książce sytuacja jest trochę lepsza. Zob. Ewa Majewska, dz. cyt., s. 187–200.

z ikonicznym duetem. Zainteresowanie obojga artystów łódzką awangardą, popularność mężczyzny przyćmiewająca aktywność żony, destrukcja prac (dość częsta przecież w sztuce) nie są jednak wystarczającymi przesłankami do uprawomocnienia tego zestawienia. Paralela nie przyczynia się do wytworzenia nowych danych, jest nieprzydatna zwłaszcza w kontekście porównań do realnie naznaczonego przemocą związku polskich klasyków awangardy.

Pośpiech w redakcji książki uwidacznia się także w warstwie korekty, dla przykładu: Fredric Jameson zmienia się w Fredericka (s. 112), a Dominic Fox otrzymuje dodatkowe „k" w imieniu (na przykład s. 171; w katalogu wystawy ten sam błąd na s. 189); książka nie ma też indeksu. Dobrze, że *Spacerowiczka...* powstała, jednak wydaje się ona jednym z symptomów kryzysu języka humanistyki – brikolażem klasycznych i przyswojonych koncepcji autorów i autorek z ograniczonej i relatywnie krótkiej listy (nieśmiertelny Benjamin!). Ten brak odczuwany jest jeszcze dotkliwiej, gdy pojemne kategorie stylistyczno-epokowe są dodawane jako określniki do heterotopicznych zjawisk, co uwidacznia się zwłaszcza w tekście Majewskiej z katalogu wystawy. O, słodka naiwności! Liczyłam na to, że braki zostaną uzupełnione w kolejnych wydaniach, ale zostałam uświadomiona, że książek już się nie wznawia. Taki mamy kapitalistyczny, pospieszny klimat. Ostatecznie jednak publikacja zawiera celne spostrzeżenia na temat krytyki neoliberalizmu, a przede wszystkim jest solidnym, pionierskim opracowaniem faktograficznym aktywności Przyjemskiej.

Przewodnik dla dryfujących. O przestrzeni neoliberalnie

Sam pokaz twórczości Przyjemskiej w Zachęcie jest misternie przygotowany, ale kuratorsko bardzo grzeczny i poprawny. Nie ma tu żadnych szaleństw ani zaskakujących zabiegów, na które twórczyni zasługuje. Najświeższe wydają się katalogowe fragmenty Ewy Opałki o mistycznych poszukiwaniach Przyjemskiej[23], lecz nie znajdują one swojego odpowiednika w sytuacji ekspozycyjnej. W moim oglądzie „eklektyczna duchowość" artystki wpisuje się w szerszy, transformacyjny nurt zainteresowania ruchami Nowej Ery. Dorota Jagoda Michalska postrzega je jako „porządek duchowy, wykraczający poza ramy codzienności" i określa mianem „surrealistycznego interregnum"[24]. Zainteresowanie gnozą, pozaeuropejską mistyką czy alternatywnymi systemami wiedzy było reakcją na transformacyjny kryzys, próbą zdobycia jakiejkolwiek kontroli nad chaotyczną rzeczywistością. Moim zdaniem terminem zaproponowanym przez Majewską, który najlepiej sprawdza się w kontekście twórczości Przyjemskiej, jest „sztuka gentryfikacji"[25], czyli odpowiednik opisywanego przez Rosalyn Deutsche zjawiska *eviction* – wysiedlenia[26]. Tyle że amerykańska badaczka precyzyjnie pokazywała zmiany w polityce przestrzennej Manhattanu i mechanizmy, które za nią stały. Majewska natomiast jedynie sugeruje, że chodzi o podobne zjawiska, nie opisując przy tym wykorzystanych przez Przyjemską strategii. Odbiorczyni w takiej sytuacji jest pozostawiona sama sobie.

Witajcie w świecie późnego kapitalizmu, który oplata gęstą siecią nie tylko ciała i produkty, ale także przestrzeń[27]! W części wystawy kontynuowany jest wątek, który dostrzegł Tomasz Fudala, gdy w 2016 roku zapraszał artystkę do współpracy przy festiwalu Warszawa w Budowie, a mianowicie skrupulatne dokumentowanie przez Przyjemską gentryfikacji miasta[28]. Półperyferyjna stolica kraju w Europie Środkowo-Wschodniej zmieniła się wskutek transformacji społeczno-politycznej w sferę „antyspołeczną" i „ometkowaną". Tyle że nazwy marek to przeskalowane, wielkie szyldy banków i korporacji. Najnowsze projekty Przyjemskiej (takie jak *Mare nostrum*, *Królestwo niebieskie*, *Brunatna woda*) można interpretować nie tylko w kontekście sfery publicznej, ale też błękitnej humanistyki[29] i antropocenu, czyli między innymi jako komentarz dotyczący gatunkowego szowinizmu człowieka.

Majewska o obrazie *Dobra zmiana* pisze: „artystka nie wskazuje, który konkretnie ustrój zawinił najbardziej, pozwalając publiczności samodzielnie rozwiązać tę zagadkę". Czy Przyjemskiej chodzi o traktowanie historii w etycznych kategoriach winy, zgodnej z logiką katolicyzmu, czy dokumentuje raczej nakładające się na siebie temporalności, o których pisał Jonathan Crary[30]? Tytuł obrazu można rozumieć w kontekście bieżących zjawisk politycznych: socjalny program budowy domów nadal nie został zrealizowany, a o sytuacji mieszkaniowej w Polsce decydują przede wszystkim deweloperzy. W ujęciu Konrada Pobłockiego, który odrzuca polskocentryczną perspektywę, nie ma sensu pytanie o winę historycznych reżimów. Dokumentowane przez Przyjemską wysokościowce, które tworzą sugestywny obraz wielkomiejskości, powstają

23 Ewa Opałka, *„Ogniu, krocz za mną". Hierofania, afekt i ponowoczesne powiększenie w twórczości Marioli Przyjemskiej*, [w:] *Mariola Przyjemska. Konsumpcja...*, dz. cyt., s. 177–186.

24 Dorota Jagoda Michalska, *Surrealistyczne interregnum. Twórczość Marioli Przyjemskiej w latach 1988–1993*, [w:] tamże, s. 169–176.

25 O gentryfikacji w sztuce i *artwashingu* pisał Rafał Jakubowicz. Zob. tenże, *O praktykach artwashingu...*, „Nowa Krytyka", 3.05.2017, nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=969/O_praktykach_artwashingu___ [dostęp: 18.10.2022].

26 Właściwe wydaje się zaproponowane przez Majewską określenie „sztuka gentryfikacji". Autorka przekształciła trudne do przetłumaczenia słowo *eviction* (wysiedlenie). Zob. Ewa Majewska, dz. cyt., s. 10, 20.

27 Obecnie panuje tendencja do całościowego spojrzenia na splot wykluczeń. Według Nicolasa Mirzoeffa „białe spojrzenie" jest splotem przemocowości, między innymi seksizmu, ksenofobii, kapitalizmu i rasizmu.

28 Ewa Majewska, *Profetka. Rozmowa z Tomaszem Fudalą*, „Dwutygodnik" 2021, nr 11, dwutygodnik.com/artykul/9766-profetka.html [dostęp: 19.10.2022].

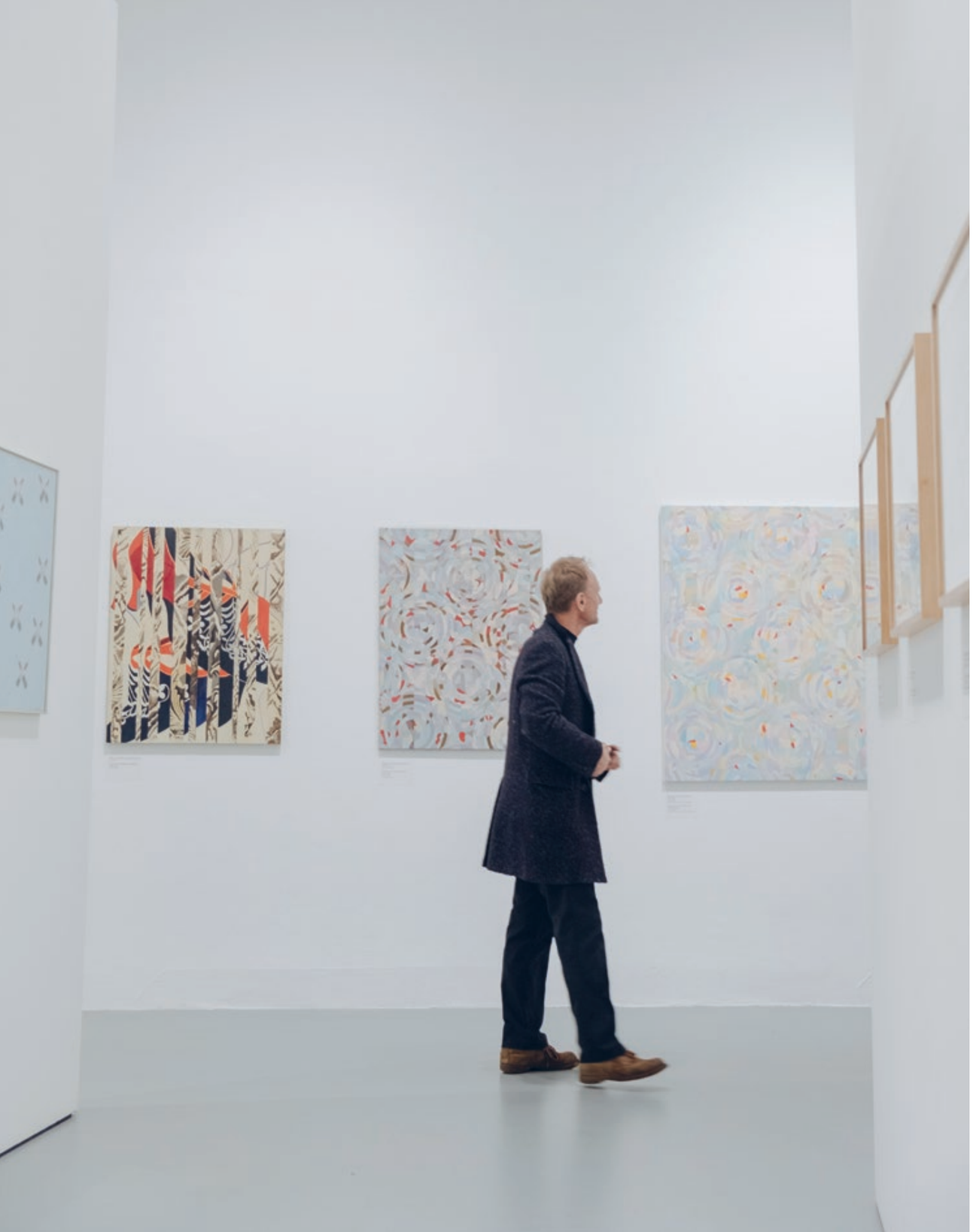
29 Także: humanistyka oceaniczna, nowa morska humanistyka. Kategoria ta dotyczy dziedziny zajmującej się znaczeniem wody dla kultury, człowieka i innych gatunków. Zob. Ewelina Jarosz, *Błękitna humanistyka: kultura, sztuka i wspólnota*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2021, nr 2.

30 Jonathan Crary, dz. cyt., s. 74.

Wernisaż wystawy Marioli Przyjemskiej *Konsumpcja, konstrukcja i melancholia*, fot. Kuba Celej, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

dzięki kapitałowi niemieckiemu i amerykańskiemu (to 90% rynku inwestycji w centra handlowe i przestrzenie biurowe)[31]. Użytkowane przez grupy uprzywilejowane, nie przecinają się z rzeczywistością małomiasteczkowych podwykonawców i pozostałych prekariuszy. Więcej wspólnego z obrazami Przyjemskiej z lat 90. ma Polska B niż stolica,

31 Jakub Majmurek, *Polska była kiedyś nie tyle peryferiami Zachodu, ile razem z całym Zachodem byliśmy wspólnie peryferiami świata islamu* [rozmowa z Kacprem Pobłockim], „Krytyka Polityczna", 1.10.2017, krytykapolityczna.pl/swiat/polska-byla-kiedys-nie-tyle-peryferiami-zachodu-ile-razem-z-calym-zachodem-bylismy-wspolnie-peryferiami-swiata-islamu/ [dostęp: 20.10.2022].



Wernisaż wystawy Marioli Przyjemskiej *Konsumpcja, konstrukcja i melancholia*, fot. Kuba Celej, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Czy Przyjemskiej chodzi o traktowanie historii w etycznych kategoriach winy, zgodnej z logiką katolicyzmu, czy dokumentuje raczej nakładające się na siebie temporalności, o których pisał Jonathan Crary?

jednak zrozumiałe jest, że artystka jako warszawianka dokumentuje to, co ma przed oczami. Dostępny wybranym wątpliwy luksus patodeweloperki jako przejaw naśladownictwa centrum prezentuje się nad wyraz marnie – minęła ponad dekada, od kiedy Zachód utracił hegemonię na rzecz Chin[32]. Jeśli chodzi o samą geopolitykę, cykl *Uroki buntu*, który przedstawia pobojowisko w czasie zabawy sylwestrowej w Pradze, może odnosić się nie tyle do nostalgicznego „kiedyś to się imprezowało", ile do scen z czeskiej historii. Czesi przecież tylko raz, podczas wojny trzydziestoletniej, „zrobili raban", a jeśli wszczynają rewolucję, to co najwyżej aksamitną.

Poradnik majsterkowiczki. Intelektualne „zrób to sam"

Mimo powyższych wątpliwości, które traktuję jako robocze hipotezy do dyskusji/weryfikacji, moim zdaniem okraszona hasłami wystawa Opałki i Majewskiej stanowi wysublimowane narzędzie myślenia i odczuwania w duchu DIY. Kuratorki ramują sztukę Przyjemskiej w określonych kontekstach, w popularyzatorski i skrótowy sposób podsuwają odbiorczyni szereg pojęć. To jednak od niej zależy, w jakim stopniu się z nimi zapozna i czy je zweryfikuje. Sama wystawa stanowi niejako *trailer*, jej katalog i książka Majewskiej porządkują i rozwijają zalążki teoretyczne, obecne „wewnątrz" ekspozycji, ale są to po części niezależne projekty i odrębne prace. Chociaż wystawa oswaja ze sztuką Przyjemskiej i popularyzuje jej unikalną strategię, wymaga od widza sporej samodzielności i – mimo wszystko – dość dużych kompetencji humanistycznych. Innymi słowy: wystawa jest ergodyczna[33], wymaga bowiem znacznego wysiłku, ale też immersyjna i absorbująca, wszak moje „odtwarzanie", „dopowiadanie" i dyskutowanie z nią trwa ponad miesiąc. Przeładowanie sztuki Przyjemskiej, jej migotliwość i blichtr wywołują odczucie mnogości. To spora zasługa kuratorek-teoretyczek, które skomponowały wystawę intertekstualnie, projektując jej liczne odniesienia. Szkoda, że głos Ewy Opałki jest w tym projekcie mniej słyszalny, gdyż ma ona do powiedzenia rzeczy świeże i nietypowe. Już miałam napisać, że to wystawa-narzędzie, która godnie przypieczętowuje epokę Hanny Wróblewskiej w Zachęcie, ale na szczęście przed nami jeszcze kilka projektów przygotowanych za jej kadencji[34]. Nie chcę być złą prorokinią, ale obawiam się, że będziemy z nostalgią wspominać wystawy, o których szczegóły można się spierać, lecz nie ma wątpliwości co do tego, że stanowią one wyzwanie.

–

32 Kacper Pobłocki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017, s. 8.

33 Zob. Espen J. Aareth, *Cybertekst: perspektywy literatury ergodycznej*, tłum. Dorota Sikora, Mariusz Pisarski, „techsty" 2006, nr 2, techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html [dostęp: 18.10.2022].

34 Co prawda na oficjalnej stronie Zachęty trudno uświadczyć harmonogramu planowanych wystaw, jednak informację tę podaję za Joanną Kordjak, która rozpowszechniała ją jako komentarz do zaproszenia na wernisaż wystawy wystosowanego przez Majewską. Niestety post nie jest obecnie dostępny.

Z Marią Poprzęcką rozmawia Karolina Plinta
Fotografie: Witek Orski

Płynąc za horyzontem

W kwietniu 2022 roku wybuchła afera wokół Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studentki i absolwentki oskarżyły kadrę o mobbing. Widziałam, że pani profesor śledziła tę dyskusję i się w niej udzielała.

Raczej tylko śledziłam. Na dobrą sprawę nie chciałam mieć z tą aferą nic wspólnego. Uważam, że okazywanie pogardy komukolwiek – czy to będzie student, czy sprzątaczka – jest niedopuszczalne i kompromitujące. Wykorzystywanie przewagi nad studentką przez adiunkta jest żałosne. Dla mnie ważne było co innego – czy w warszawskim Instytucie Historii Sztuki nie miało miejsca coś, o czym może nie wiedziałam. Przez 20 lat byłam dyrektorem tej instytucji i czuję się odpowiedzialna za to, co się tam działo. Nasz Instytut miał bardzo wiele wad, ale chyba tej nie. Mieliśmy dawno temu klasyczny przypadek mobbingu, polegający na dręczeniu i wyśmiewaniu studentów przez zarozumiałego asystenta. Udało nam się go pozbyć, zresztą zadziałał wtedy samorząd studencki. Z moich rozmów z dawnymi absolwentami wynikało, że był to jedyny taki przypadek. W Krakowie to nie jest jednak problem jednej osoby, ale tradycyjnie hierarchicznego i wyższościowego stosunku do studentów, jaki tam panuje.

W krakowskiej sprawie chodzi też o metodologię nauczania. Tego, jak się uczy i czego się wymaga.

Kraków jest konserwatywny, nie tylko jeśli chodzi o przedmiot studiów, ale także dydaktykę. To zrozumiałe, że w zabytkowym mieście dominuje sztuka dawna, wobec której można spokojnie operować dziewiętnastowiecznymi metodami badawczymi i dydaktycznymi. Gdy jednak zaczynamy zajmować się sztuką współczesną czy dwudziestowieczną, te narzędzia przestają się sprawdzać. Fermenty metodologiczne, którym właściwie stale podlega historia sztuki, wynikają głównie z problemów nastręczanych przez sztukę nowoczesną. „Porządna", tradycyjna historia sztuki jest wobec tych procesów dość bezradna, dlatego się przed nowoczesnością broni. Z drugiej strony, atrakcyjność sztuki współczesnej dla młodych ludzi spowodowała, że w pewnym momencie w warszawskim Instytucie wyraźnie dominowała liczba magisteriów właśnie z tego zakresu. Teraz, o ile wiem, proporcje się zmieniają.

Jak pani profesor ocenia poziom historii sztuki jako nauki w porównaniu do innych dyscyplin w Polsce?

To w dużej mierze zależy od ośrodka. W Poznaniu już od lat 70. uprawiana jest zupełnie inna historia sztuki, bardzo świadoma metodologicznie i poszukująca. Koledzy z Poznania byli w czołówce metodologicznej i nadal w niej pozostają, nawet pomimo zachodzących tam zmian. Nie wiem jednak, jak wygląda dydaktyka w Poznaniu. Za sprawą tak zwanego systemu bolońskiego, punktozy i ocenozy sytuacja musi wyglądać wszędzie dość podobnie i zmieniać się na gorsze. Musi tak być, skoro studenci wybierają zajęcia nie dlatego, że interesują się danym tematem, ale dlatego, że pasują im one do punktowej układanki. Do tego doszły reformy ministrów – Kudryckiej, a potem Gowina, która zresztą nie została zrealizowana do końca i teraz jest odkręcana przez Czarnka. Obecnie pracuję na wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego, którego głównym założeniem jest międzydziedzinowość. Usiłujemy ją wdrażać na wszystkich stopniach nauczania. Temu też służą programy doktorskie. Powstają doktoraty, które łączą wiedzę o kulturze z naukami biologicznymi, historią, filologią, prawem, socjologią i filozofią. Obecna ustawa wymaga jednak, aby praca była formalnie przypisana do jednej dziedziny. Postulat interdyscyplinarności – konieczność nowoczesnej nauki, każdej! – okazuje się pustym sloganem. Stopień cyfrowego zbiurokratyzowania wszystkich struktur i procedur uczelnianych także zamyka drogę do elastyczności, otwartości, nowatorstwa. Przy tak funkcjonującym systemie trudno wyjść ze swoich opłotków i przestać się trzymać zawężających intelektualnie granic dziedzinowych. Dlatego też zadane tu pytanie o stan historii sztuki postawiłabym zupełnie inaczej. Zapytałabym nie o to, jak historia sztuki wygląda na tle innych dziedzin, ale na ile potrafi się na nie otwierać.

Moje pytanie dotyczyło też nowych perspektyw, jakie otwierają się w poszczególnych dziedzinach. Na przykład w badaniach historycznych bardzo modny jest obecnie nurt chłopski.

Mogę mówić tylko o środowisku warszawskim. Przez kilkadziesiąt lat siedziałam na radach Wydziału Historycznego, na których zatwierdzaliśmy tematy doktoratów i prowadziliśmy kolokwia habilitacyjne. Byłam wtedy przekonana, że historia sztuki jest dużo bardziej żywa i ruchliwa metodologicznie niż historia. Obecnie historia zmienia przedmiot swoich badań i zajmuje się na przykład historią chłopską, a ta – chociażby ze względu na zupełnie inny charakter źródeł – wymaga innych metod badawczych. Zwykle jest tak, że odmienność przedmiotu badań wymusza szukanie adekwatnej metodologii – tak jest właśnie w wypadku sztuki współczesnej. Nie da się pisać czy uczyć o bio-arcie, lab-arcie czy artystycznych aktywizmach, operując tym samym zasobem pojęć i terminów, jaki stosujemy wobec obrazów malowanych olejem na płótnie – by pozostać tylko na poziomie prostego opisu. Wyczulenie na inne dziedziny wiedzy zaszczepił nam już dawno profesor Mieczysław Porębski. To była wybitna osobowość, teoretyk, krytyk, historyk sztuki, blisko związany z artystami, próbujący do badań nad sztuką stosować narzędzia wzięte z semiotyki, teorii informacji, nawet matematyki. Dla mojego pokolenia zmiany w historii sztuki zaczęły się od buntu przeciwko ikonologii w latach 70., a potem przeszliśmy wiele kolejnych zwrotów. Dzięki wydawanemu w Poznaniu znakomitemu pismu „Artium Questiones" czy publikowanym systematycznie materiałom seminariów metodologicznych w Nieborowie każdy, kto chciał znać najnowsze trendy metodologiczne, mógł być na bieżąco.

Jednak nawet nie śledząc wszystkich zwrotów metodologicznych, trzeba pamiętać, że historia sztuki to nie jest niewinna nauka o pięknie, jak bywa czasem postrzegana. Ona od zarania była nauką polityczną, służącą ideologicznym manipulacjom. Jako autonomiczna dziedzina akademicka wyrosła z dziewiętnastowiecznych nacjonalizmów. I je wspierała, tworząc choćby pojęcie „dziedzictwa narodowego", tyleż tożsamościowego, co konfliktogennego. Weźmy te wszystkie sztuki „niemieckie", „polskie", „angielskie"... Czy jesteśmy gotowi odpowiedzieć na pytanie, co rozumiemy pod pojęciem „sztuka polska"? Wielkie międzynarodowe wystawy z narodowymi pawilonami to też dziewiętnastowieczne dziedzictwo. Jako nauka dziewiętnastowieczna historia sztuki ma także wiele na sumieniu w kwestiach kolonialnych, tak jak jej bratnie instytucje – muzea. To, co nas teraz łączy z historykami, to postawa postkolonialna, rewidująca to, co znajduje w muzeach, w podręcznikach i w głowach.

Czy ta rewizja jest skuteczna? Pomyślmy o weneckim biennale – żeby faktycznie wprowadzić tam zmianę, trzeba by przeformułować tę imprezę i zrezygnować z pawilonów narodowych.

Teoretycznie powinno ich nie być od dawna, ale w praktyce jest to bardzo skomplikowane, przede wszystkim politycznie. Obserwuję biennale od lat i mam wrażenie, że współistnieją tam dwie tendencje. Z jednej strony jest konkurencja niczym w sporcie i cieszymy się, gdy polski pawilon zbiera dobre recenzje. Nasi górą! Ale z drugiej strony, większość tych pawilonów, podobnie jak drużyn piłkarskich,

jest całkowicie międzynarodowa. Globalizacja zaciera narodowy charakter pawilonów. Typowy artysta wystawiający na międzynarodowej wystawie urodził się z Zimbabwe, studiował w Londynie, ma swego galerzystę w Nowym Jorku, a mieszka i pracuje w Berlinie. I wystawia w pawilonie Szwajcarii, bo tak wymyślił kurator. Otwartość i wielokulturowość, z których jesteśmy dumni, są jednak pozorne. Nadal panami sytuacji są Europejczycy i Amerykanie. Nie ma się czemu dziwić, w końcu postkolonializm wymyślili potomkowie kolonialistów. Tradycyjna dominacja wciąż trwa – karty ciągle rozdaje biały mężczyzna z klasy średniej. Chociaż oczywiście nie brakuje poprawnościowych gestów – a to kuratorem biennale zostaje ciemnoskóry mężczyzna, a to kobieta.

W historii sztuki też?
Tak.

Konfrontacja z białymi mężczyznami zapoczątkowała pani przygodę z Instytutem Historii Sztuki w Warszawie. Na egzaminie przepytali panią Jan Białostocki, Juliusz Starzyński i Michał Walicki. Legendy. Ciekawi mnie, jak wtedy wyglądało nauczanie.

Niewiele nauczyłam się na studiach, choć miałam same piątki. Studia to było kilka fantastycznych lat, których nie zmarnowałam, ale historii sztuki nauczyłam się dopiero, gdy zaczęłam pracować na Stołecznym Uniwersytecie Powszechnym w Pałacu Kultury. Prowadziłam wykłady publiczne dla ludzi z miasta i wtedy już nie było żartów – musiałam być obryta. Wymieniła pani legendarnych profesorów, do których dodałabym jeszcze Stanisława Lorentza. Tylko że jego żywiołem było Muzeum Narodowe, którego dyrektorem był jeszcze przed wojną. Żywiołem Starzyńskiego – stworzony przez niego Instytut Sztuki PAN. Kierując dużymi instytucjami, obaj nie stronili od polityki. Uniwersytet był zdecydowanie ich „drugim miejscem pracy". Jedyną osobą, która zawsze miała zajęcia i była punktualna, był Jan Białostocki. Ja właściwie odbyłam studia u Jana Białostockiego. A cała reszta… to był kompletnie inny uniwersytet. Instytut Historii Sztuki nie miał nawet żadnego sekretariatu, bo nie było takiej potrzeby. Lokal był więcej niż skromny. W dziekanacie pracowały dwie panie, na cały Wydział Historyczny. Jedna, starsza, miała ładny charakter pisma i wypisywała dyplomy. Druga załatwiała resztę. Kompletny luz.

Skoro jednak występuję w roli źródła historycznego, muszę podkreślić jedną sprawę, w moim pojęciu ważniejszą niż metodologiczne trendy czy osobowości profesorów, chociaż to oni są na uczelni „lekarzami pierwszego kontaktu". Historia sztuki, inaczej niż większość kierunków humanistycznych, wymaga technicznego oprzyrządowania. Wspólnym mianownikiem naszego wysoce niespójnego przedmiotu nauczania jest wizualność. Uczymy o tym, co widać. A skoro tak, to trzeba pokazać, co widać. Dydaktyka uniwersytecka opiera się głównie na reprodukcjach. Uczymy o sztuce zapośredniczonej przez reprodukcyjne media. Ich technologia się zmienia i doskonali, a istota sprawy pozostaje niezmienna. Obecnie analizuje się, jak rozwój historii sztuki był skorelowany z rozwojem fotografii i powstaniem przemysłu reprograficznego. „Historia sztuki jest historią tego, co udało się sfotografować – to powiedzenie jest uproszczeniem, ale w wypadku nauczania uniwersyteckiego dość trafnym. Oczywiście może się ono odnosić do słabej jakości czarno-białej reprodukcji, ale też do cyfrowej iluzji w 3D.

I tu, jeśli cofniemy się do uniwersyteckich lat 60. i 70., sytuacja była smętna. W warszawskim Instytucie mieliśmy poniemiecki epidiaskop i szklane przezrocza – *nota bene* niezwykłej jakości – zdobyczne, z uniwersytetu w Marburgu. Oddaliśmy je po 1990 roku, epidiaskop poszedł do Muzeum Techniki. Dominowało rzutowanie kiepskich reprodukcji z książek albo pokazywanie ich „z ręki". Co więcej, większość książek miała czarno-białe, a raczej szaro-szare ilustracje. Teraz trudno w to uwierzyć, ale funkcjonowały też podręczniki, w których w ogóle nie było ilustracji, jak popularna, przetłumaczona z francuskiego *Historia sztuki* Pierre'a Lavedana czy *Historia sztuki nowożytnej* Adama Bochnaka, z której w męce zakuwano do egzaminów. Można biadać, ale też się zastanowić, jakiej wyobraźni i entuzjazmu wymagała wiara w wenecki koloryt czy żar barw van Gogha. Warto także byłoby przyjrzeć się konsekwencjom dominującej w dydaktyce werbalizacji sztuk wizualnych.

Jakie wymagania stawiano studentom?
Nie pamiętam. Wśród tych skarg, jakie sypały się przy okazji dyskusji o instytucie w Krakowie, jakaś dziewczyna poskarżyła się, że podczas egzaminu u Białostockiego zsikała się ze strachu. Ale to sprawa jej pęcherza. U nas nie było takich strachów. Chociaż wiem, że fazy budowy katedry wawelskiej nawiedzały ludzi w sennych koszmarach…

Jak wyglądał egzamin ze sztuki średniowiecznej u Walickiego?
Obejrzał mój indeks, powiedział, że jest mu bardzo miło, że mam piątkę z egzaminu z dziejów doktryn artystycznych u Białostockiego. Zadał mi jakieś pytanie, ale szybko się zorientował, że nic nie wiem. W panice, żeby nie zepsuć dobrego nastroju, też postawił mi piątkę. Może trochę koloryzuję, ale tak to zapamiętałam.

Jak wyglądał pani rocznik na studiach?
Przede wszystkim to były studia mikroskopijne. Większą grupę koleżeńską miałam w liceum plastycznym. Z mojej klasy jest Jan Dobkowski i Wojciech Siudmak. Janek był z nas najzdolniejszy, Siudmak też się wybijał, ale od początku było widać, że to różne osobowości. Siudmak później wylądował w pracowni u Cybisa i kiedyś mi opowiedział o tym, jak strasznie ciężko było mu od tego Cybisa się uwolnić, ile pracy włożył, żeby zacząć malować to swoje straszne *fantasy*… Całe życie pozostałam w przyjaźni z Agnieszką Putowską-Tomaszewską, wybitną projektantką i wystawiennikiem. W mojej klasie była również Małgorzata Spychalska, córka marszałka Spychalskiego, która w latach 70. była głównym scenografem telewizyjnym.

A na uniwersytecie?
Roczniki liczyły po kilkanaście osób, były kompletnie sfeminizowane. Pewnie z tego powodu panowie w Krakowie mawiali, że uczą się tam żony dla dyplomatów. Większość absolwentek pracujących w zawodzie pozostała jednak na średnich stanowiskach i wcale nie u boku dyplomatów. Ale w moim roczniku przyszła wielka zmiana. Dwie moje rówieśniczki zostały dyrektorami największych polskich muzeów – Zofia Gołubiew w Krakowie, Agnieszka Morawińska w Warszawie. Ja z kolei byłam pierwszą kobietą na stanowisku dyrektora uniwersyteckiego Instytutu Historii Sztuki. Teraz znów są panowie, ale przyczyny nie są genderowe. Na studiach asymetria między studentkami a męską kadrą ciągle się utrzymuje. Najbardziej jaskrawe jest to w akademiach sztuk pięknych.

Jak pani zapamiętała marzec '68? Co robiła pani podczas manifestacji studentów w kampusie?

Wtedy byłam już po studiach, ale jeszcze nie pracowałam na uniwersytecie. Doskonale pamiętam ten dzień. Chwytałam się wtedy różnych zleconych zajęć, między innymi w Instytucie Sztuki PAN. Pamiętnego 8 marca do Instytutu na Długiej przybiegł ktoś z Krakowskiego Przedmieścia, z przerażeniem opowiadając, co się tam dzieje. Byłam potem na paru uniwersyteckich wiecach, które miały miejsce po spacyfikowanej marcowej manifestacji. Marzec był dla mnie wielkim doświadczeniem z innego powodu. Nagle okazało się, że większość moich kolegów i przyjaciół to Żydzi. Nie miałam o tym pojęcia, byłam tak wychowywana, żeby tego nie wiedzieć. Wielu z nich wyjechało, miałam kogo odprowadzać na Dworzec Gdański. Równie wielkim szokiem było dla mnie także to, jak wiele osób z mojego otoczenia okazało się antysemitami.

Pani magisterium było poświęcone freskom Józefa Meyera w Katedrze Lubelskiej.

Historia sztuki to nie jest niewinna nauka o pięknie, jak bywa czasem postrzegana. Ona od zarania była nauką polityczną, służącą ideologicznym manipulacjom.

Wycieczka studentów historii sztuki do ZSRR, 1974, Nizny Nowogród. Przed Drzwiami Płockimi stoją od lewej: Ewa Lajer-Burchardt (u góry), Barbara Dąb-Kalinowska, Maria Poprzęcka, Nina Rozwadowska-Ciołek; archiwum Marii Poprzęckiej

Przed obiektem, w centrum Mariusz Karpowicz, archiwum Marii Poprzęckiej

To niepoważna historia. Bardzo chciałam robić magisterium u Białostockiego, ale on wtedy jeszcze nie miał wymaganych uprawnień. Bardzo lubiłam polskie prowincjonalne barokowe kościoły, nawet podczas rozmowy kwalifikacyjnej zadeklarowałam, że chcę się zajmować barokiem w Polsce. W związku z tym chodziłam na barokowe seminarium profesora Władysława Tomkiewicza. Moja praca magisterska była beznadziejna. Ambicje lokowałam na seminarium Jana Białostockiego. Jak mówił on sam, doktorat zrobiłam fuksem. Zaproponował mi, żeby referat, który przygotowałam na jego seminarium podczas studiów, trochę dopracować i przedstawić to jako pracę doktorską. Tak zostałam najmłodszym doktorem historii sztuki w Polsce.

Czyli studiów doktoranckich nie musiała pani robić.

Nie istniały żadne studia doktoranckie, żadne stypendia ani granty! Decydująca była całkiem nieformalna propozycja złożona w szatni Muzeum Narodowego. Białostocki do mnie podszedł i zagadnął: „Tak sobie myślę, że pani mogłaby z tego coś skleić…". No to pani siadła i skleiła.

O czym była ta praca?

To była praca ikonologiczna, została zresztą wydana jako *Kuźnia. Mit – alegoria – symbol*. Kuźnia jest niezwykle naładowanym symboliką wyobrażeniem. Tam jest i muzyka, i żywioły, i transformacja materii, i ludzka praca. Był to zgrabny tekścik, a dzięki niemu wróciłam na uniwersytet jako doktor.

Jak wyglądała wtedy sytuacja na uniwersytecie?

Nijak. To było bardzo skromne miejsce. Lokal żałosny, mała instytucja, w której panowała przyjemna, rodzinna atmosfera. Postrzegani jako margines, nie byliśmy poddawani ideologicznym presjom, jak historycy. Najprzyjemniejsze były rzecz jasna objazdy terenowe, w warunkach bytowych dziś niewyobrażalnych, ale zakrapiane. Wtedy piło się znacznie więcej niż dzisiaj.

Osobą, która nadawała temu miejscu wysoki wymiar i prestiż, był Jan Białostocki. Profesor był niebywale sprawnym, zrównoważonym, skromnym i pracowitym człowiekiem, bez cienia poczucia wyższości, za to z ogromnym poczuciem odpowiedzialności za środowisko zawodowe. Był uczonym światowej

Otwartość i wielokulturowość, z których jesteśmy dumni, są pozorne. Nie ma się czemu dziwić, w końcu postkolonializm wymyślili potomkowie kolonialistów. Tradycyjna dominacja wciąż trwa – karty ciągle rozdaje biały mężczyzna z klasy średniej.

renomy, wykładał i pracował wszędzie: w Princeton, na Sorbonie, na Harvardzie… Pracował przez semestr, ale później wracał i wszystko odrabiał. Był długo prezesem Stowarzyszenia Historyków Sztuki, ponieważ uważał, że środowisko musi mieć swoją organizację i reprezentację. Był bardzo zaangażowany w podniesienie stanu i statusu dyscypliny. Inicjował konferencje, seminaria i serie wydawnicze – tu, w Polsce. Nigdy nie odmawiał, gdy proszono go o wykład w jakimś prowincjonalnym domu kultury. Bez żadnych deklaracji, po prostu czuł powinności obywatelskie. Uważał też – i ja to od niego przejęłam – że popularyzacja jest społecznym obowiązkiem uczonych i to oni powinni ją prowadzić, a nie amatorzy. Przez to, że zaczęłam od pracy w Uniwersytecie Powszechnym, opanowałam zdolność mówienia i pisania do bardzo różnych adresatów.

Jak to się stało, że została pani asystentką Starzyńskiego?

To też był pomysł Białostockiego. On przekonał profesora Juliusza Starzyńskiego, żeby mnie zatrudnił na uniwersytecie. Starzyński chciał wziąć Andrzeja Osękę, wówczas bardzo znanego krytyka. A ja w czasie studiów nie byłam nawet na jego seminarium. Nagle wylądowałam u jego boku – jako osoba do wyświetlania przeźroczy. Nie byłam „asystentką" w potocznym rozumieniu tego słowa, nie nosiłam przysłowiowej teczki, co należało do obowiązków profesorskiego szofera. Przede wszystkim nie byłam jego uczennicą, ale stosunki dobrze nam się ułożyły. Chyba łączyło nas podobne poczucie humoru. Zachowałam w pamięci kilka przewrotnych *bon motów*. Miałam nieszczęście być przy nim, gdy dostał wylewu podczas uniwersyteckiego wykładu. Zmarł wkrótce po tym, w 1974 roku.

Jak wyglądała sytuacja na uniwersytecie w latach 70.?

Dekada gierkowska była na uniwersytecie czasem stagnacji. Uniwersytety bardzo powoli dochodziły do siebie po antysemickich czystkach. Z Instytutu Historii Sztuki wyjechała tylko jedna osoba, co nie zmienia faktu, że humanistyka bardzo ucierpiała, szczególnie socjologia, filozofia i historia. Ja jeszcze miałam historię filozofii wykładaną w Auditorium Maximum przez Bronisława Baczkę i to są jedne z niewielu zajęć, jakie pamiętam ze studiów. Po '68 zabrakło Baczki, Pomiana, Kołakowskiego. Studia szły rutynowo, inercyjnie. Ten sam program, te same, powtarzane z roku na rok siatki godzin. To, co było interesujące na naszym polu, to rewolta przeciwko ikonologii, której wiernym i świetnym przedstawicielem był Jan Białostocki. Rewolta niemiecka, zdecydowanie lewicowa, dotarła do nas *via* Poznań. Zaowocowało to znamiennym rozdźwiękiem – z jednej

Wycieczka studentów historii sztuki do ZSRR, 1965. Przed Galerią Tretiakowską w Moskwie stoją od lewej: Marta Opolska (Piszczatowska), Elżbieta Gieysztor (Miłobędzka), Maria Poprzęcka; archiwum Marii Poprzęckiej

strony byliśmy ciekawi kontestacyjnych nowości, a z drugiej – niemiecka lewackość była dla nas trudna, bo to w końcu były lata 70. i realny socjalizm.

Jakie momenty, poza Marcem ’68, były ważne dla uniwersytetu?

Stan wojenny był bardzo poważną cezurą w funkcjonowaniu uczelni. Zastał nas podczas strajku okupacyjnego, trwającego już trzy tygodnie. Myślę, że dla bardzo wielu studentów był on przeżyciem formacyjnym. Żyliśmy razem, stłoczeni; w sali wykładowej się spało, a sala ćwiczeniowa, znacznie mniejsza, była salą dziennego pobytu. Tam był jeden przenośny telewizorek. Bardzo pilnowano porządku. Strajkujący musieli się rotować, losowaliśmy, kto nocuje, a kto wraca do domu, kto śpi na biurku, a kto pod nim. Kwitło bardzo intensywne życie kulturalno-wykładowo-wiecowe, codziennie wieczorem były pokazy niedopuszczanych przez cenzurę filmów. To był zupełnie nieprawdopodobny czas, chyba nieopisany dobrze przez nikogo. W noc wprowadzenia stanu wojennego oglądaliśmy film Skolimowskiego *Ręce do góry*.

Marzec był dla mnie wielkim doświadczeniem. Nagle okazało się, że większość moich kolegów i przyjaciół to Żydzi, o czym nie miałam pojęcia. Równie wielkim szokiem było dla mnie także to, jak wiele osób z mojego otoczenia okazało się antysemitami.

Jak wyglądało życie uniwersyteckie potem?

Stan wojenny był przede wszystkim przerwą w nauczaniu. Oczywiście wszystko było już kompletnie rozwalone wcześniej, w czasie strajku nie było przecież mowy o normalnych zajęciach. Uniwersytet był zamknięty do lutego. Potem wznowiono zajęcia i paradoksalnie to właśnie wtedy, a nie w czasie karnawału Solidarności, zawiązała się prawdziwa, międzywydziałowa solidarność uniwersytecka. Uniwersytet był potężnym ośrodkiem wydawniczym i dystrybucyjnym podziemnych publikacji. Organizowano tam pomoc dla internowanych i ich rodzin oraz wykłady w ramach Uniwersytetu Latającego. To było bardzo wspólnototwórcze. Oczywiście potem to wszystko stopniowo wygasało, by ożyć z całą siłą w czasie okrągłego stołu i przygotowań do częściowo wolnych wyborów 4 czerwca ’89.

Nie było problemów z cenzurą?

Po to był cały drugi obieg kultury, żeby jej uniknąć. Natomiast na uczelni, ponieważ postrzegano nas jako nieznaczący margines, nikt nam się do niczego nie wtrącał, nie było żadnych cenzuralnych ingerencji w program nauczania.

Jak wyglądało nauczanie sztuki nowoczesnej?

Aż do swojej śmierci sztukę nowoczesną wykładał profesor Starzyński. Nie prowadził regularnego, „kursowego” wykładu z historii sztuki nowoczesnej, tylko wykłady monograficzne, dość nieregularne. Chodziłam więc naprzeciwko uniwersytetu – na ASP, gdzie sztukę nowoczesną wykładał artystom Mieczysław Porębski. W seminarium, jak mówiłam, nie brałam udziału, ale wyglądało ono tak samo jak wszędzie – ktoś ze studentów coś referuje, potem profesorski komentarz, ewentualnie dyskusja. Starzyński miał wiele pasji – organizacja życia naukowego, tworzenie instytucji (od przedwojennego Instytutu Propagandy Sztuki), teatr (był aktorem w „Reducie” Osterwy), poezja (próbował pisać), bliskie kontakty z artystami (zwłaszcza z Dunikowskim, którego był wielkim propagatorem). Nie zaliczyłabym do tych pasji dydaktyki uniwersyteckiej. „Idę się babrać w tych nieczystościach” – wzdychał nieszczerze po zajęciach, wracając z satysfakcją do Instytutu Sztuki na Długiej. Tam był u siebie, tam rządził.

Dlaczego zainteresowała się pani sztuką XIX wieku?

Interesowało mnie to, co poza mainstreamem. W latach 60., początkowo w historii sztuki niemieckiej, zaczęła się rehabilitacja XIX wieku, przede wszystkim historyzmu architektonicznego, będącego do tej pory ofiarą modernistycznego wandalizmu. Za tym poszło zainteresowanie całym XIX wiekiem, dotychczas cenionym tylko za to, co kwalifikowano jako prekursorskie wobec nowoczesności. Akademizm, eklektyzm, historyzm – to były pogardliwe inwektywy. I to mnie właśnie pociągało. Stąd moja książka o akademizmie, a potem o złej sztuce. Najbardziej ciekawiło mnie malarstwo historyczne, jako sprzeczne z przyrodzoną malarstwu niemożnością unaocznienia czasowej narracji. W Warszawie najciekawszym środowiskiem metodologicznym był wówczas Instytut Badań Literackich. W badaniu narracji wizualnej malarstwa dziewiętnastowiecznego historia sztuki niewiele mogła mi pomóc – teksty teoretyczne powstawały głównie w obszarze badań nad literaturą. Całą habilitację „o sposobach opowiadania w malarstwie polskim XIX wieku” napisałam w bibliotece IBL. Później sporo pisałam o Matejce, który – i tego zdania nie zmienię – jest wyjątkowym w sztuce polskiej fenomenem społecznym i politycznym.

Następnie zajęła się pani sztuką nowoczesną.

Zawsze miałam ją z tyłu głowy. Jako że uczyłam się w liceum plastycznym, miałam kolegów i wiodłam życie towarzyskie raczej po drugiej stronie Krakowskiego Przedmieścia. Z mojego rocznika był Krzyś Wodiczko, Ryszard Winiarski… to byli moi koledzy. Uważam, że jak się długo żyje, to nie

Jan Białostocki uważał – i ja to od niego przejęłam – że popularyzacja jest społecznym obowiązkiem uczonych i to oni powinni ją prowadzić, a nie amatorzy.

można wiecznie zajmować się tym samym. Zawsze powołuję się na metaforę Erwina Panofsky'ego, którą przekazał mi zaprzyjaźniony z nim Białostocki. Otóż zdaniem Panofsky'ego, który sam był wielkim uczonym, badacze podobni są do żeglujących odkrywców. Jedni dopływają do jakieś wyspy i osiadając na niej, poznają wszystkie wzniesienia, cieki wodne, faunę, florę, linię brzegową, geologię. Wyspa nie ma już przed nimi żadnych tajemnic, lecz oni nadal na niej pozostają, zawsze w nadziei, że znajdą coś nowego. A inni, eksplorując nieznane lądy, przybiją gdzieś, rozglądają się, notują ogólne wrażenia, ale zaraz odbijają, bo zawsze pociąga ich bardziej to, co za horyzontem, to, czego nie widać. Nigdy nie poznają dobrze żadnej wyspy, ale mają szansę uchwycić zarysy archipelagu. Ani jedni, ani drudzy nie są lepsi czy gorsi. Jedna i druga postawa są niezbędne w nauce. Wybór to kwestia usposobienia, życiowego temperamentu.

Kiedy dokładnie wciągnęła panią nowoczesność?

To było chyba pod koniec lat 80., kiedy pojawiły się takie wystawy jak *Co słychać*, którą Bonarski zrobił w fabryce Norblina. Tam z niesamowitym szwungiem weszła Gruppa, i oni mi się spodobali. Podobał mi się także Korolkiewicz ze względu na historyzujący charakter jego malarstwa. Wystawy przykościelne też były dla mnie niezwykle ważne. Teraz bardzo łatwo je zdewaluować, ale tutaj trzeba wziąć pod uwagę specjalny nastrój, jaki im towarzyszył. Wystawy na Żytniej czy *Apokalipsa. Światło w ciemności* w kościele św. Krzyża – niech pani sprawdzi, jakie tam były nazwiska. To nie była tylko

Maria Poprzęcka jako wykładowczyni Uniwersytetu Powszechnego 1969, archiwum Marii Poprzęckiej

dewocja, krew, sztandary i Popiełuszko. Popiełuszką zresztą się zajmowałam, bo zaproszona przez Jacka Woźniakowskiego do Szwajcarii na konferencję Papieskiej Rady Kultury, mówiłam właśnie o fenomenie rodzącego się kultu nowego świętego-męczennika

Wyjeżdżanie chyba nie było łatwe?

Po zniesieniu stanu wojennego pojawiły się możliwości wyjazdów dzięki pomocy świadczonej przez L'Entraide des Intellectuelles Européen, nieocenionej instytucji, która miała swoją siedzibę we Francji. Dzięki niej otrzymywaliśmy zaproszenia od szacownych instytucji naukowych. W ten sposób można było dostać służbowy paszport i symboliczne stypendium, wypłacane formalnie przez instytucję zapraszającą. Pierwszy raz w życiu byłam w Londynie na miesięcznym stypendium w 1984 roku, ledwo po stanie wojennym, na zaproszenie Instytutu Warburga z Uniwersytetu Londyńskiego. Pieniądze dla mnie zostały przekazane na konto dyrektora Instytutu. Razem poszliśmy do banku, on wyjął pieniądze i mi je wręczył. To były może małe gesty pomocy, ale warte pamięci. I bardzo ważne zastrzeżenie – wydział paszportowy UW nie żądał żadnej „współpracy" w zamian za przyznanie mi paszportu.

O czym był dokładnie referat szwajcarski?

Konferencja była o wyobraźni religijnej. Po zamordowaniu ks. Popiełuszki jego kult rósł żywiołowo, pogrzeb był ponoć największym zgromadzeniem w powojennej historii Polski. Do kościoła św. Stanisława Kostki, gdzie go pochowano, zjeżdżały pielgrzymki, wierni pozostawiali transparenty, rzeźby, malowidła, pieśni, poematy. Dla historyka sztuki to była niezwykła okazja, żeby zobaczyć i opisać, jak się rodzi kult świętego i jego ikonografia. Takie rzeczy zna się tylko z głębokiej historii, a tu wszystko działo się na naszych oczach.

Przy okazji jeszcze uwaga o ówczesnych wystawach „przykościelnych", teraz mocno rewidowanych. Niedawna wystawa *Nie ocenzurowano* w CSW jeszcze bardziej sprawę pogrążyła. Wbrew tytułowi była cenzurowana dwukrotnie – przez kuratora i artystów, którzy się wycofali. Kurator wpisał wystawy przykościelne w nieznośną, martyrologiczną narrację, a przecież na nich pokazywano często sporo interesujących rzeczy. Bereś w częściowo zrujnowanym kościele na Żytniej palił ogniska nadziei, miłości... To wszystko działo się na zupełnie innym emocjonalnym diapazonie. Żeby to zrozumieć, trzeba było w tym uczestniczyć. Mieliśmy też nadzieję, że wystawy przykościelne, które miały miejsce nie tylko w Warszawie czy Krakowie, ale i w mniejszych miastach, oswoją kościelną publiczność ze sztuką współczesną. Ale nic takiego nie nastąpiło.

Znawczynie sztuki – Maria Poprzęcka i Magda Ogieńska (Lewin), archiwum Marii Poprzęckiej

Mieliśmy nadzieję, że wystawy przykościelne, które miały miejsce nie tylko w Warszawie czy Krakowie, ale i w mniejszych miastach, oswoją kościelną publiczność ze sztuką współczesną. Nic takiego nie nastąpiło.

Przejdźmy do czasów transformacji. Jakie miejsce lub wydarzenie wskazałaby pani jako istotne dla sceny artystycznej po zmianie ustrojowej w Polsce?

Centrum Sztuki Współczesnej i to, co się tam działo dzięki Miladzie Ślizińskiej. Z perspektywy czasu widzę, że dzięki Miladzie, która potrafiła zdobyć pieniądze, namówić artystów, ściągnąć ich tutaj, zrobić dużą wystawę i jeszcze spowodować, że coś zostawią, mieliśmy kontakt z najważniejszymi współczesnymi artystami, przede wszystkim amerykańskimi. Były wystawy Jenny Holzer, Barbary Kruger, Sam Taylor-Wood, Antony'ego Gormleya, Jamesa Turella. Następne lata potwierdziły słuszność jej wyborów. Szkoda tylko, że ślady po tych czasach znikają, zostały tylko kamienne ławeczki z tekstami Holzer.

W 1989 roku została pani dyrektorką Instytutu Historii Sztuki UW. Jak to się stało?

Przypadkiem. W 1984 roku, na skutek różnych wewnętrznych tarć, stanęło na tym, że dyrektorem IHS będzie profesor Białostocki, a ja będę jego zastępcą od bieżącej administracji. Później sprawa spoważniała, bo profesor zaczął chorować i po półrocznej ciężkiej chorobie umarł w 1988 roku. Jako jego zastępczyni naturalną koleją rzeczy przejęłam wszystkie obowiązki. Później wygrałam wybory na dyrektora i tak to trwało przez cztery kadencje. Nie dlatego, że chciałam, ale nie było mi obojętne, czyją jestem podwładną. Dyrektorem przestałam być w 2008 roku, przeprowadziłam więc Instytut przez cały czas transformacji. Zmiany były wówczas gigantyczne, ale nie w dydaktyce. Nowością było to, że trzeba było zarabiać pieniądze. Żądano od nas, żebyśmy uruchomili studia, które będą przynosić dochody. Gdy przejmowałam Instytut od Białostockiego, było to niewielkie miejsce z setką studentów. Gdy kończyłam dyrektorowanie, w Instytucie były trzy typy studiów: dzienne, zaoczne i podyplomowe, na których studiowało ponad 400 osób. Bardzo dobrze pracowało mi się z Waldkiem Baraniewskim, który był moim zastępcą. Organizacja studiów zaocznych i ich prowadzenie były jego dziełem. Włożyliśmy bardzo dużo pracy w to, żeby studia zaoczne nie były ordynarnym wyciąganiem pieniędzy, lecz by faktycznie były przeznaczone dla ludzi pracujących i dojeżdżających, a nie dla osób, które nie dostały się na studia dzienne. Jeśli chodzi o kontakty z ludźmi, to były one znacznie bardziej interesujące

Pierwsza praca na studiach – inwentaryzacja w Muzeum Sportu i Turystyki, Wojciech Krauze i Maria Poprzęcka, archiwum Marii Poprzęckiej

Całe życie nienawidziłam egzaminować. Wiedziałam, że mimo moich starań osoba naprzeciwko się mnie boi. A ja sobie tego nie życzę.

Na objeździe, lata 70., Maria Poprzęcka i Barbara Dąb-Kalinowska, archiwum Marii Poprzęckiej

niż dzienne. Mieliśmy budowlańców, kardiologów, stewardesy, czasami zdarzały się żony bardzo bogatych ludzi, ale rzadko. Znakomicie to wspominam. Dawaliśmy im takie prace magisterskie, które nie rujnowały im życia. Jeśli ktoś był z Białegostoku, to pisał o czymś z Białegostoku, jeśli ktoś pracował w komercyjnym radiu, to pisał o tym, jak się przemyca w nim treści kulturalne. I tak dalej. Zaoczni byli bardzo zżyci, dla wielu z nich studia były spełnieniem jakichś dawnych marzeń i aspiracji. To oni animowali życie studenckie, organizowali objazdy i bale. A my zarabialiśmy dość, aby wejść do konsorcjum adaptującego starą Bibliotekę UW na cele dydaktyczne i kupić prawo pierwszeństwa użytkowania dwóch znakomitych sal w dawnej bibliotece. Kosztowało to milion złotych, ale nareszcie Instytut miał przyzwoite miejsca pracy.

Trzecie studia były ideą Andrzeja Rottermunda, dyrektora Zamku Królewskiego i wybitnego muzeologa. Były to podyplomowe studia muzealnicze, też bardzo udane, które prowadzone są nadal. Także one są adresowane do ludzi z prowincji, z małych muzeów, których trzeba było dowartościować, pokazać, że robią ważne rzeczy, ale mogą je robić inaczej, mądrzej, skuteczniej. W końcu muzea zmieniły się w tym czasie nieprawdopodobnie, w przeciwieństwie do uniwersytetów, które są niezmienne.

Niezmienne, ale w coraz większym kryzysie.

To nie jest kryzys uniwersytetów, tylko całego systemu, na którym opiera się wszelkie nauczanie. W tym systemie są nauczający i nauczani. Nauczający mają udostępnić stosowną porcję wiedzy, a następnie skontrolować jej przyswojenie. Nauczani mają tę wiedzę przyswoić i dowieść, że ją utrwalili. Jest to układ hierarchiczny, który został zaburzony przez internet. Opoka wiedza/władza została poważnie nadkruszona. Pocieszanie się, że internet to śmietnik i chaos, to krótkowzroczny błąd. Szczęśliwie pracuję teraz na wydziale, na którym przyjmujemy zasadę wzajemności. Wszyscy się uczą od wszystkich, więc mogę się uczyć i od kolegów, i od studentów. To jest wyzwanie, ponieważ trzeba się wyrzec części swojej dominującej pozycji. Bo nauczający zawsze dominuje nad nauczanym, choćby był nie wiem jak słodki i miły. Z tego powodu całe życie nienawidziłam egzaminować. Wiedziałam, że mimo moich starań osoba naprzeciwko się mnie boi. A ja sobie tego nie życzę.

Na wydziale Artes Liberales jest pani od 2013 roku. Dlaczego odeszła pani z Instytutu Historii Sztuki?

Po prostu przeszłam na emeryturę. A jednocześnie dostałam od profesora Jerzego Axera propozycję pracy na nowo utworzonym Wydziale Artes Liberales. I to był wielki dar od losu. Czwarta? Piąta młodość?

Jaki jest nowy horyzont, ku któremu pani płynie?

W tej chwili mój horyzont jest już bardzo blisko. Zdaję sobie sprawę, że pora się zbierać, ale może jeszcze nie teraz. Póki co w zeszłym roku przepracowałam ponad 400 godzin dydaktycznych przy pensum wynoszącym 180.

–

STRONA ARTYSTKI

EDNA BAUD

STRONA ARTYSTY

IGOR KUBIK

STRONA ARTYSTY

MATEUSZ WOŚ

STRONA ARTYSTY

WIKTOR GAŁKA

Recenzje

135 Świat nie wierzy łzom. Nostalgia i trauma w sztuce Białegostoku i Podlasia, tekst: Karolina Plinta

139 Na głos, tekst: Aleksy Wójtowicz

144 ZYGMUNT RYTKA, Szkoła patrzenia, tekst: Aleksander Kmak

150 Nowy początek. Modernizm w II RP, tekst: Piotr Kosiewski

156 6 septembre. Hommage à Christian Boltanski, tekst: Wojciech Szymański

159 JACEK STANISZEWSKI, Nobody's Perfect, tekst: Maksymilian Wroniszewski

162 Awangardzistka. Maria Nicz-Borowiakowa (1896–1944), tekst: Piotr Kosiewski

165 KAMIL KUKLA, Utropa; DOMINIK RITSZEL, BARTEK BUCZEK, Koks story, tekst: Anna Batko

Świat nie wierzy łzom. Nostalgia i trauma w sztuce Białegostoku i Podlasia, widok wystawy, fot. Tytus Szabelski, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

Świat nie wierzy łzom. Nostalgia i trauma w sztuce Białegostoku i Podlasia

Galeria Arsenał w Białymstoku
26 sierpnia – 6 października 2022
kurator: Tomek Pawłowski-Jarmołajew

Choć prezentacje pokoleniowe są już ponoć *passé*, format ten ciągle kusi osoby kuratorskie w różnym wieku i z odmiennym instytucjonalnym doświadczeniem. Tomek Pawłowski-Jarmołajew, kuratorx otwartej w sierpniu tego roku w białostockiej galerii Arsenał wystawy *Świat nie wierzy łzom*, postanowił zaprezentować publiczności wrażliwość i doświadczenia formacyjne młodej generacji artystek i artystów z Podlasia. Galeria Arsenał w Białymstoku jak do tej pory zorganizowała dwa tego typu pokazy – pierwszy w 1997 roku (prezentacja pokolenia wchodzącego do obiegu artystycznego w latach 80. i 90.), drugi zaś w roku 2010 (pokaz studentów poznańskiej ASP pochodzących z Podlasia). Temat generacyjnego doświadczenia podlaskości nie jest więc szczególnie wyeksploatowany i choćby dlatego warty podjęcia, co więcej – stanowi też klucz problematyczny. Podlasie to w końcu obszar peryferyjny polskiego obiegu sztuki, który osobom o aspiracjach artystycznych nie ma do zaoferowania zbyt wiele. Opowieść Pawłowskiego-Jarmołajewa dotyczy więc głównie osób,

Świat nie wierzy łzom. Nostalgia i trauma w sztuce Białegostoku i Podlasia, widok wystawy, fot. Tytus Szabelski, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

które z Białegostoku i Podlasia zdecydowały się wyjechać, z reguły na dosyć wczesnym etapie swojego rozwoju, i nie są w ogóle kojarzone z rodzinnym regionem. On sam funkcjonuje na wystawie najczęściej jako wspomnienie z czasów dzieciństwa. Przeszłość widziana przez filtr nostalgii często jawi się jako piękna i bezpieczna; taka optyka nie interesuje jednak Pawłowskiego-Jarmołajewa ani zaproszonych do wystawy artystek i artystów. Jaki obraz regionu wyłania się więc z ich prac?

W towarzyszącym wystawie katalogu Pawłowski-Jarmołajew wskazuje na dwa stereotypy kształtujące współczesny wizerunek Podlasia – są nimi bogata przyroda i konserwatywna, zdominowana przez Kościół kultura. Z oboma tematami mierzy się też część prac pokazanych w Arsenale. Przy wejściu na wystawę publiczność witał film Mileny Korolczuk *Białystość*, na którym artystka, ubrana w białą sukienkę, tańczy na tle niebieskiego nieba i przy akompaniamencie kościelnych dzwonów. Ten anielski wizerunek warto porównać z obrazem Adrianny Konopki *Żubrołak*, na którym naga dziewczyna pędzi na żubrze o antropomorficznej twarzy. Tej groteskowej parze towarzyszy ryś i lecący obok puchacz; rozwiane włosy i sylwetka bohaterki przywodzą na myśl średniowieczne wizerunki pokutnicy. Normalizująca kultura została tu przeciwstawiona dzikości, jednym kojarzącej się z grzechem, innym z wolnością. „Kiedy chodziłam do szkoły podstawowej, moje koleżanki wiedziały już coś o grzechu, ale niewiele o wolnej woli" – pisze Monika Borys w eseju *Pamiętnik po widmach Podlasia*, zamieszczonym w katalogu wystawy. Pochodząca z Mieleszkowiec Pawłowickich autorka opisuje w nim swoje doświadczenie dorastania w kulturze silnie sformatowanej przez kościelne rytuały, dającej wypaczony obraz seksualności. Jej koleżanka jest ofiarą gwałtu, którego ani ona, ani jej rówieśnice nie potrafią należycie nazwać; ksiądz proboszcz podczas mszy pożądliwie wpatruje się w biusty młodych dziewczynek, ale winą obarcza ich „nadmiernie wyzywający" ubiór, zaś narratorka opowiadania broni się przed grzechem, dyscyplinując ciało głodem. Problem przemocy na tle seksualnym pojawia się w pracy Martyny Modzelewskiej *Park z czołgami*.

Na wystawie *Świat nie wierzy łzom* Białystok to miasto dziwne, śmieszne w swojej prowincjonalności, budzące fascynację w oczach osób powracających z bardziej rozwiniętych regionów.

Artystka nawiązała w niej do popularnego niegdyś wśród chłopców z jej miejscowości trendu na zdjęcia z czołgiem, w których lufa jest symbolicznym przedłużeniem przyrodzenia. Czas dojrzewania artystka wspomina źle: „Chłopcy zaczęli skrzeczeć. Hormony zmieniły nasze relacje z przyjacielskich na wrogie. Regularnie byłyśmy łapane za świeżo uwypuklone klatki piersiowe i klepane po tyłkach. Protestowałyśmy, krzyczałyśmy, biłyśmy, skarżyłyśmy. Dostawałyśmy odpowiedź, że «chłopcy tak przecież mają»" – pisze w katalogu wystawy. Kilkanaście lat później Modzelewska sama zrobiła sobie fotkę w parku z czołgami, symbolicznie celując lufą w byłych kolegów. Fotografię oprawiła w ramkę z imionami dawnych oprawców.

Na wystawie w Białymstoku wspominane przez artystki i artystów normy kulturowe i religijne stają się katalizatorem traumy. W katalogu wystawy znajdziemy na przykład anonimowy donos na Rafała Zajko, który został wrzucony do skrzynki jego dziadków: „Rafał Zajko jest pedałem to nie żarty!" – alarmuje napis skomponowany z liter wyciętych z kolorowych magazynów. Szczęśliwie dla siebie Zajko po maturze wyjechał do Londynu i dobrze wykorzystał możliwości, jakie daje artyście to miasto. Wyjazd był także ważnym elementem biografii Karola Radziszewskiego, niezmiennie problematyzującego figurę geja w kulturze katolickiej. Na wystawie w Białymstoku pokazał on swoje zdjęcie z komunii, dziecinne rysunki przedstawiające księżniczki lub bajkowe hybrydy oraz film *Chwalcie łąki umajone*, na którym razem z babcią śpiewa religijną pieśń. Nie ma w tych pracach złośliwości, choć jest element ironii. Radziszewski jako gej jest oficjalnie wykluczony z katolickiej wspólnoty, a jednak to właśnie z niej się wywodzi i cały czas pracuje na jej symbolach.

Traumatyczne doświadczenie życia w społeczności wrogiej Innemu to na Podlasiu niestety nie tylko temat wspomnień. Może o tym poświadczyć Ewa Hołuszko, pochodząca z Białegostoku aktywistka na rzecz osób transpłciowych i dawna działaczka Solidarności, która została bohaterką filmu Pawła Grzesia. Hołuszko w swoich rodzinnych stronach jest nieznana. W 2019 roku szła w pierwszym rzędzie I Marszu Równości w Białymstoku, na własnej skórze doświadczając nikłej gościnności swoich krajan. Dwa lata później Podlasie, a konkretnie jego zmitologizowana natura, znów stanie się scenerią przerażających wydarzeń – tym razem katastrofy humanitarnej na granicy polsko-białoruskiej, do której nawiązują prace Jana Szewczyka i Adeliny Cimchowicz.

Na tym jednak nie koniec lokalnych rozpoznań i diagnoz. Efektowny tytuł wystawy to nawiązanie do piosenki Janusza Laskowskiego *Świat nie wierzy łzom* z 1995 roku. Laskowski to znany podlaski bard i częsty gość lokalnych imprez i koncertów religijnych, żywa ikona czasów transformacji. W teledysku piosenki obserwujemy, jak przemierza samochodem Białystok lat 90., na moment przed modernizacją – przed oczami migają nam bloki z wielkiej płyty, biedne podwórka i drewniane domy z dzielnicy Bojary. Świat, o którym śpiewa Laskowski, jest pełen łez, co obrazują zdjęcia wychudzonych, czarnoskórych dzieci czy scenki z pogrzebów. Łez jest tak dużo, że nikt nie zwraca już na nie uwagi – przypomina o nich tylko artysta, który w końcu dociera do cyrku i wychodzi na scenę, by dać świadectwo swojej wrażliwości. W galerii Arsenał mieliśmy do czynienia z podobną sytuacją, choć wrażliwość i metody jej wyrażania były już inne. Ale łzy były, i to w formie dosłownej – jako część pozostałości po akcji *Skup łez* Alicji Rogalskiej i Łukasza Surowca, zorganizowanej w Lublinie w 2014 roku. W odpowiedzi na falę bezrobocia w regionie duet artystów dał publiczności możliwość kapitalizacji własnej rozpaczy – chętnych zgłosiło się tylu, że trzeba było zakończyć akcję przed czasem. O nędzy potransformacyjnego życia opowiadają też prace wspomnianego już Rafała Zajko. Artystę wychowywali dziadkowie, byli pracownicy Białostockich „Fastów", którzy po zamknięciu zakładów dorabiali do emerytury pracą na akord. Utrzymane we retrofuturystycznej estetyce rzeźby Zajki są w istocie wariacjami na temat maszyny do szycia. Są to cacka wspaniałe, pełno w nich guziczków, kapsułek i okienek kryjących skarby (chleb, sznurek, igła z palcem, film o dziadkach), a użyte do ich konstrukcji rozmaite materiały i faktury skłaniały do eksploracji haptycznych. Rzeźby Zajki zestawione były z pracami Izy Roguckiej, dla której odniesieniem była cukiernicza działalność jej rodziców. „Wśród szarej rzeczywistości lat 80. i 90. cukiernie moich rodziców wydawały mi się oazą szczęścia" – wyjaśnia w katalogu wystawy artystka.

Jej rzeźby są papierowymi modelami maszyn cukierniczych konstruowanych przed laty przez jej ojca – gofrownicy i maszyny do lodów. Na ścianie obok zawieszona została zaś jej wspaniała instalacja z plastikowych patyczków do lodów, ułożonych w regionalny ornament przypominający płatek śniegu. Mniej sentymentalnie o przeszłości opowiada Grażyna Monika Olszewska, która w 2011 roku skonstruowała grę *Wealthy Woman*. Główną bohaterką gry jest jej matka Małgorzata, która na początku lat dwutysięcznych wyjechała do Stanów Zjednoczonych i pracowała tam jako sprzątaczka. W przerwach od pracy i pod nieobecność gospodarzy Małgorzata wciela się w rolę modelki i fotografuje na tle wnętrz luksusowych willi. *American dream* jest w tym wypadku tylko grą pozorów.

Warto jednak zauważyć, że o ile niektórzy wyjeżdżają za chlebem do lepszego świata i wykonują tam pracę poniżej swoich kwalifikacji, o tyle w przypadku uczestników i uczestniczek wystawy wyjazd jest raczej wymiernikiem ich sukcesu i wiąże się z awansem społecznym. Wymowna w tym kontekście była praca członkiń kolektywu Żurnal Zin, które po maturze wyjechały z Białegostoku do Wielkiej Brytanii i to tam rozwinęły swoje artystyczne skrzydła. Przy okazji wystawy w Arsenale powróciły do rodzinnych stron w charakterze ironicznych eksploratorek, które w wideoinstalacji *Wyleciałyśmy wczoraj* snują się po lotnisku Białystok-Krywlany. Lotnisko nigdy nie zostało ukończone, stając się symbolem niezrealizowanych politycznych obietnic modernizacji regionu. Jego zaniedbana i opuszczona przestrzeń w pracy Żurnal Zin nabiera charakteru egzotycznego, jest wdzięcznym, postapokaliptycznym tłem do melancholijnej narracji bohaterek. I taki jest kolejny z wizerunków Białegostoku, który wyłania się z wystawy: miasta dziwnego, śmiesznego w swojej prowincjonalności, budzącego fascynację w oczach osób powracających z bardziej rozwiniętych regionów. „Kiedy wpadałam tu kilka lat później, w drodze do Krakowa lub Warszawy, byłam zawsze pod wielkim wrażeniem. Jakbym trafiła do kapsuły. Czas tu się zatrzymał. Budynek na Bohaterów Monte Cassino ciągle trwał w latach dziewięćdziesiątych, wyglądając jak fraktalny jarmarczny kram" – opisuje stary dworzec PKS w Białymstoku Monika Borys. Na wystawie znalazło się oczywiście miejsce także dla praktyk wykorzystujących regionalne inspiracje w sposób krytyczny, ale nie ironiczny, czego przykładem mogą być prace tkaninowe Elizy Proszczuk i Katarzyny Sienkiewicz. Warte odnotowania są też prace bardzo formalistyczne, które można potraktować jako rodzaj hołdu czy zachwytu nad estetyką Podlasia. Mam tu na myśli przyciągające oko abstrakcje Błażeja Rusina, biomorficzne „jajka" Izy Tarasewicz, rozczulająco schowane w kartonie, czy instalację Przemka Pyszczka, inspirowaną małą architekturą białostockich placów zabaw okresu PRL, na których bawił sie jako dziecko. Pomimo tej fascynacji wszyscy oni wyjechali, lub, jak Iza Tarasewicz, lawirują pomiędzy centrum i peryferiami.

Świat nie wierzy łzom to wystawa bardzo zręczna, sprawiająca wrażenie lekkiej i przyjemnej, jednak wyłaniający się z niej obraz Podlasia jest bezlitosny. Można powiedzieć, że ta wystawa jest jak samo Podlasie – po wierzchu piękna, w głębi kryjąca mrok. Tomek Pawłowski-Jarmołajew pod tym względem nie pozostawił publiczności cienia wątpliwości ani nadziei; podlaska prowincja nie jest ani spokojna, ani wesoła. Swój tekst kuratorski zakończył osobistą historią o tym, jak wrócił do rodzinnego domu w Kuźnicy, ale szybko został z niego wyrzucony przez homofobicznego ojca. To doświadczenie było dla niego na tyle trudne, że postanowił się „przekorzenić" i nie wracać do strefy przygranicznej nawet w obliczu narastającego tam kryzysu humanitarnego, gdy wielu jego znajomych decydowało się pomóc zagubionym w lasach uchodźcom. Nie jest to logika pozbawiona racji, w końcu pierwsza zasada BHP mówi, żeby ratowanie zaczynać od siebie.

–

Karolina Plinta

Na głos

Galeria Labirynt, Lublin
23 września – 30 października 2022
zespół kuratorski: Krystian Kamiński, Valerie Karpan, Marina Marinichenko, Agata Sztorc-Gromaszek

Ukraiński twórca Oleksiy Radynski w wywiadzie dla „Krytyki Politycznej" z lipca 2022 roku mówił: „kulturze rosyjskiej należy się dużo większa kara niż bojkot. Należy się jej dekonstrukcja". Ta kara „większa niż bojkot" uderza w samo sedno imperialistycznej polityki władz rosyjskich – zarówno z perspektywy historycznej, jak i najbardziej współczesnej rzeczywistości wojennej. Podstawą dla dekonstrukcji jest przyjęcie za pewnik tego, że tożsamość i wpisana w nią tradycja nie są dane raz na zawsze, ale że istnieje możliwość ich przekształcania. Dzięki odkryciu zależności od procesów kolonizacji i hegemonii istnieje szansa, aby zbudować je w inny sposób. Podczas gdy polskie społeczeństwo nieśpiesznie przeżywa małą gorączkę odkrywania własnej historii ludowej i społecznej, nasi sąsiedzi i sąsiadki zza ukraińskiej granicy stanęli przed wyzwaniem nieporównywalnie większym i trudniejszym – wojną wypowiedzianą przez Federację Rosyjską. Prawdziwą wojną – kolonialną, prowadzoną na wszystkich frontach. Zdaję sobie sprawę, że „dekonstruować" i „dekolonizować" – z perspektywy relatywnie bezpiecznych polskich mieszkań i wobec nienegocjowalnego przywileju bycia nieco bardziej na zachód – znaczy tyle co „dawkować sobie teorię", ale to jedyna perspektywa, jaką posiadam. Dlatego pisząc o wystawie *Na głos* pokazanej w lubelskim Labiryncie, mogę wypowiadać się wyłącznie z dystansu. Nie wiem, czym jest dekonstrukcja praktykowana z karabinem w ręku ani dekolonizacja własnej tożsamości na przymusowej migracji. Pytanie o to, co widać w Labiryncie, od razu przywołuje ważną kwestię celowości wystaw,

Na głos, widok wystawy, fot. Wojciech Radzki, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie

które od co najmniej kilku miesięcy pojawiają się w Polsce i Europie w związku z wojną w Ukrainie.

Na głos jest jedną z tych wystaw, które istnieją w dwóch odmiennych rzeczywistościach – są odbierane przez osoby zaledwie obserwujące wojnę, a zarazem tworzone przez ofiary rosyjskiej agresji, dla których inicjatywy tego rodzaju mają realną wagę. Ta druga perspektywa jest priorytetowa. Lubelska wystawa jako ukazująca dorobek kulturowy osób z Ukrainy sama w sobie jest arsenałem w walce o emancypację tożsamości ukraińskiej; służy innym celom niż podobanie się krytyce i zaznaczanie własnej widoczności na scenie artystycznej. Nawet widoczność jest zupełnie czym innym dla osób z Ukrainy niż dla osób z jakiegokolwiek innego miejsca w Europie – jest walką na śmierć i życie z okupantem próbującym zbrojnie i propagandowo wymazać Ukrainę z mentalno-kulturowych map świata i realnie przejąć jej terytoria. Nie podlega dyskusji, że pod tym względem *Na głos* jest wystawą odgrywającą ważną rolę w większym zrywie na polu kultury i sztuki, który z powodzeniem można nazwać antyfaszystowskim i antykolonialnym. Długie jego trwanie i przymus pilnej aktualizacji skutecznie niweluje optymistyczne założenie, że faszyzm i imperializm są zakończonym epizodem globalnej historii.

Co jednak wynika z perspektywy zdystansowanego teoretyka patrzącego na część tego wielkiego projektu; widza świadomego niewdzięcznej roli recenzenta wystawy, której jest tylko drugoplanowym odbiorcą? Wystawa w Galerii Labirynt otwiera się manifestem w trzech językach – polskim, angielskim i ukraińskim – który prezentuje założenia zespołu kuratorskiego oraz zaproszonych artystek i artystów z Ukrainy. Podobny zabieg jest utrzymany w części komunikacji pokazu, która obejmuje opisy prezentowanych prac. Silną ramę narracyjną stanowią teksty, które powstały w reakcji na wojnę, pisane z perspektywy badaczek i badaczy z Polski i Ukrainy – dostępne są po angielsku, czyli w języku globalnym, który umożliwia przekroczenie barier językowych. Niewątpliwie warstwa teoretyczna, prezentowana w różnych miejscach ekspozycji, stawia na elementarną edukację: zarysowanie rzeczywistości, z której przychodzą artyści i artystki. Okazuje się, że aby mówić „na głos" o Ukrainie poza jej granicami trzeba mówić po angielsku; w języku, który – wydaje się – przestał już budzić skojarzenia z projektem brytyjskiej kolonizacji i stał się narzędziem komunikacji międzynarodowej, umożliwiającej unaocznienie doświadczenia. W części wystawy, która opiera się na praktyce – dziełach sztuki i realizacjach – język również odgrywa istotną rolę. W cyklu *Wojna w Ukrainie* Lady Nakonechnej z 2015 roku komunikaty oparte są na subtelnych różnicach w używaniu przyimków, które ujawniają ideologiczną i polityczną pozycję wypowiadającej je osoby. Dla odbiorcy posługującego się językiem polskim preludium do uważności w dobieraniu słów była praca *W Ukrainie* Yulii Krivich z 2019 roku. Poprzedziła ona zmianę sposobu określania tego, czy wojna toczy się „na" czy „w" Ukrainie przez część (głównie liberalnych) mediów. A przy okazji uświadomiła nasze własne, powszechnie wypierane kolonialne zaszłości, które przetrwały w języku. Wspominam o tej nieobecnej na wystawie pracy nieprzypadkowo. Otóż dekolonizacja jako proces jest wielopodmiotowa, nie dotyczy tylko społeczności, które walczą o podmiotowość, ale także tych, które są świadkami tej walki i próbują ją opisać. Cyklem, który również opiera się na języku, są *Ćwiczenia z kolorowych represji* Lucy Ivanovej, która łączy abstrakcyjne plamy kolorów z ukraińskimi słowami. Do tej enigmatycznej pracy wrócę w dalszej części tekstu, bo moja interpretacyjna przygoda z nią trwała jeszcze przez kilka dni po powrocie z Lublina.

Język w ekspozycji *Na głos* nie jest jedynym sposobem komunikacji z odbiorcą – to wystawa, która pokazuje wiele taktyk opowiadania o doświadczeniu kolonizacji, ludobójstwa (także kulturowego) i próbach przepracowania tożsamości. Pojawiają się tu zupełnie klasyczne media, takie jak figuratywne obrazy Yehora Antsyhina, rekonstrukcja obrazu-transparentu Vovy Vorotniova, obiekty Vitaliia Shupliaka i Danila Shumikhina oraz fotografie Dimy Tolkachova. Obok nich znajdują się jednak media nierozerwalnie złączone ze współczesnością, które wykorzystują rozszerzoną rzeczywistość (AR), komunikator Telegram (jako nośnik historii grupy Ksi Prostir w Kombinacie Artystów) i format gry eksploracyjnej (*Pipe Dream* Darii Kozlovej i Arwiny). Z tymi stosunkowo najbardziej awangardowymi i nowoczesnymi formatami wiąże się pewien problem – dotyczy on nie tyle mankamentów samej wystawy, ale, jak nazwaliby to niektórzy, skomplikowanej relacji pomiędzy sztuką a nowymi mediami cyfrowymi. O ile nie da się przecenić roli Internetu w obrazowaniu rosyjskich zbrodni, prowadzeniu wojny na froncie sieciowym i widzialności sprawy ukraińskiej, o tyle przykłady użyte w wystawie nie działały najlepiej. Epistolarna historia Ksi Prostir rozpisana na kilkaset wiadomości i zdjęć miała tę przypadłość, że aplikacja umożliwiająca jej lekturę samoczynnie się resetowała. Sama dokumentacja była ogromna i właściwie mogła stanowić gratkę dla najbardziej zainteresowanych działalnością grupy – ja jednak poległem po dłuższej chwili siedzenia przy niskim kawowym stoliku upozowanym na wyrwany z rzeczywistości lat 60. Istnieje zatem szansa, że osoby przywykłe do czytania długich tekstów na ekranie tabletu były w stanie zapoznać się z całą historią potyczek o wynajmem przestrzeni w Kombinacie Artystów.

Wspomniana „skomplikowana relacja" nowych mediów cyfrowych ze sztuką to jednak coś więcej niż trudności techniczne czy nawyki czytelnicze – to także problem z rozumieniem gier jako dzieł sztuki. Dobrze ukazał to przypadek *Pipe Dream*, gry eksploracyjnej, która opiera się na walce o przerwanie gazociągu między innymi poprzez atak na uroborosa, który zamienia życiodajną wodę w strumień ognia. *Pipe Dream* to gra, w której nie da się przegrać; jej fabuła, choć sugeruje osobie grającej wybór, właściwie ją go pozbawia, co trudno interpretować w kategoriach „dziejowej konieczności". Warstwa estetyczna wygląda jak mieszanka trendów odwołujących się do wizualności Y2K – okruchów ezo-retro-futuryzmu z obowiązkowymi tribalami i przerośniętymi grzybami, które nawet w towarzystwie słoneczników nie grają większej roli, a co gorsza, w całym przedsięwzięciu wydają się być niekoniecznym ozdobnikiem. Korzystając z kategorii gry-jako-gry (bowiem kategoria gry-jako-sztuki wciąż nie jest rozpowszechniona), nie da się jej uznać za udane przedsięwzięcie. Choć symboliczne działania w walce o gazociąg otrzymały swój realny, ale niezamierzony skutek związany z awarią Nord Streamu – flagowego przedsięwzięcia energetycznego Niemiec i Federacji Rosyjskiej, który doprowadził do uzależnienia części Europy od rosyjskiego gazu – jest jedynie szczęśliwym zbiegiem okoliczności. *Pipe Dream* można określić po prostu jako słabą indie-grę z toporną mechaniką i nieciekawym *worldbuildingiem*, niezależnie od dobrych intencji stojących za jej powstaniem. Nieco lepiej wypadła rzeczywistość rozszerzona

Wystawy takie jak *Na głos* – funkcjonujące w dwóch rzeczywistościach i wymykające się krytycznym nawykom zdystansowanego odbiorcy – ukazują przede wszystkim szerszy aspekt funkcjonowania sztuki w obliczu wojny.

Na głos, widok wystawy, fot. Wojciech Radzki, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie

Na głos, widok wystawy, fot. Wojciech Radzki, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie

zaprezentowana w instalacji grupy Commercial public art. Do pracy dołączono aplikację z instrukcją, dzięki której na ekranie telefonu mogły zmaterializować się kozackie groby – systematycznie niszczona pozostałość po ważnym kulturowym dziedzictwie Ukrainy. Opowieść o instrumentalizacji tradycji kozackiej widoczna jest także w drugiej makiecie, która mówi o propagandowym stereotypie szarowarszczyny używanym do pacyfikacji tożsamości kozackiej za pomocą folklorystycznej tandety – wizerunków nieokrzesanych wąsatych chłopów. Tytułowa *Skradziona pamięć* dotyczy zatem przekształcania etnicznych tożsamości w klepisko umajone masowo produkowanymi gadżetami, co dla odbiorcy nieukraińskiego łączy się ze znanymi mu wątkami kulturowych zawłaszczeń dziedzictwa rdzennych ludów Ameryki Północnej czy też polską historią wytwarzania ludowości na sprzedaż.

Najciekawszymi wątkami pojawiającymi się na wystawie są drobne gesty, które eksplorują własną sprawczość (bądź jej nikły wymiar) wobec machiny wojennej. Najlepszymi przykładami są prace Kamyli Yanar i Daniila Galkina – zupełnie niepodobne do siebie pod względem użytych środków. W *Prognozie pogody* Yanar wyszukuje we własnym archiwum nagrania, które dopiero po latach uzyskały specyficzny, wojenny kontekst. Nastoletnia wersja artystki parodiuje telewizyjną prognozę pogody dla Ukrainy. Mówi o pogodzie na Półwyspie Krymskim – wówczas terytorium jeszcze nieznajdującym się pod rosyjską okupacją; śpiewa ukraiński hymn, żartując z jego patosu, nagrywa swoją babcię, która wraz z towarzyszkami śpiewa tatarskie pieśni, pijąc wódkę – i zestawia to nagranie z *found footage*, na którym okupanci rozbijają butelki ze sklepu, do którego chodziła jako dziecko. Eksploracja wspomnień, w których codzienne gesty w nowej rzeczywistości zyskują nowe znaczenie: mapa pogody jest świadectwem utraconych ziem, osiedlowy sklepik – miejscem zrabowanym i niedostępnym, wykonanie tatarskiej pieśni – gestem przypominającym o historii rodziny. To wzorcowa praca dekonstrukcji pamięci, w której niemające dotąd znaczenia fragmenty stają się budulcem do konstrukcji tożsamości na własny sposób.

Protezy pamięci Daniila Galkina to z kolei przedsięwzięcie z pogranicza archiwizacji i konserwacji dziedzictwa podlegającego „dekomunizowaniu" – socmodernistycznych witraży z budynków użyteczności publicznej w Ukrainie, które powstały przed latami 90. Prezentowane przez Galkina dokumentacje – czy to w postaci fotografii, czy kartonów z projektami – oraz uratowana część witraży zmieniają swój status: ze „źle urodzonego" dziedzictwa stają się dziełami sztuki czy obiektami muzealnymi, o których mówi się w kontekście żywej historii Ukrainy. Projekt Galkiina prezentowany jest w Labiryncie tylko częściowo. Zgodnie z intencjami artysty ma on stać się dużym, mobilnym muzeum podwójnie utraconego wzornictwa – podlegającego zapomnieniu i destrukcji poprzez zaniedbanie przed wojną, a obecnie niszczonego przez okupanta. Postawę Galkiina z pewnością można odczytać jako gest odpowiedzialnej dekonstrukcji pamięci, w której radziecki okres istnienia Ukrainy nie jest projektowany jako biała plama.

O tego rodzaju wyparciu pośrednio mówi też cykl fotografii Nadii Chervinskiej *Puste miejsce*. W archiwalnym zdjęciu, które przedstawia fasadę kościoła ormiańskiego w Iwano-Frankiwsku, wygumkowywany, wydzierany czy zamazany białą farbą zostaje fragment z modelem rakiety kosmicznej. Rakieta nie wzięła się znikąd – była jednym z eksponatów, który symbolizował przekształcenie w latach 70. kościoła w Muzeum Ateizmu i Religii. Jak można dowiedzieć się z opisu towarzyszącego cyklowi Chervinskiej, rakieta podzieliła los wielu innych pomników ery radzieckiej – została wywieziona na złom i wymazana z pamięci mieszkańców. Refleksja na temat niechcianych pomników ustanowionych ręką ówczesnego kolonizatora zahacza, rzecz jasna, o współczesną pomnikologię konfrontującą się z potrzebą rewizji historycznej, w której destrukcja jest tylko jednym z rozwiązań. Jednak sam wątek świątyni ormiańskiej, który nie zyskał rozwinięcia na wystawie, odsyła z jednej strony do postaci artysty Opanasa Zalivakhii, a z drugiej – do historii I i II Rzeczypospolitej. Zwracam uwagę na tę kwestię nie tylko ze względu na przyrodzone polskiemu odbiorcy poszukiwania rodzimych wątków, ale również mając na uwadze długie trwanie procesu kolonizacji terenów Ukrainy. Choć intencjonalnie wystawa *Na głos* skupia się przede wszystkim na perspektywie współczesnej, w której okupant ma rosyjską lub radziecką twarz, to jednak poszukiwałem wątków, które ten horyzont historyczny rozszerzają także o wcześniejsze stulecia. Zapewne przedwcześnie, zapewne zbyt automatycznie stosując pewne nawyki teoretyka, o czym przekonałem się dobitnie, próbując samodzielnie zinterpretować cykl akwarel *Ćwiczenia z kolorowych represji* Lucy Ivanovej.

Ćwiczenia… przedstawiają plamy koloru, opisane przymiotnikami – mamy zatem „prawdziwy" i „nieprawdziwy" żółty, które niczym się nie różnią, „bezładny" żółty, który jest zielonym, „nieistniejący" niebieski, „zgniłą" tęczę i malinowo-brunatny, który jest kolorem „niedokończonym". Co za sprawą nawyku poszukiwania znaczeń głębszych niż lakoniczny opis pracy robi krytyk? Szuka odniesień, do których nie ma jeszcze dostępu, podejrzewając się o brak wiedzy na temat symboliki koloru w kulturze społeczeństwa, którego nie zna. W ten sposób natrafiłem na mało znane w Polsce wątki historii innych Ukrain: nadwołżańskiego Żółtego Klina, Szarego Klina położonego w okolicach Kazachstanu, Zielonej Ukrainy przy ujściu rzeki Amur do Pacyfiku, północnokaukaskiego Malinowego Klina czy Żydowskiego Okręgu Autonomicznego, którego flaga jest tęczowa. Idąc tym tropem, ufając sobie i własnej interpretacyjnej nieomylności, dokonałbym nadużycia, pisząc, że prace Ivanovej dotyczą wątku dalekowschodnich regionów związanych z ukraińską historią. *Ćwiczenia…* wcale nie są o tym. Okazało się, że wyuczony zmysł krytyczny bywa złudny, a ta niepozorna praca zadziałała w bardzo nieoczywisty sposób – już po wyjściu z wystawy, przed ekranem własnego komputera, w kontakcie z artystką. Jak napisała mi sama Ivanova, koncept, jaki stoi za cyklem, dotyczy czegoś zupełnie innego, bardziej uniwersalnego – totalitarnej arbitralności w określaniu abstrakcyjnych pojęć, takich jak naród czy kolor, jako właściwe lub błędne. Pojęcia, które wykorzystała, są nierozerwalnie złączone z propagandowym językiem, używanym przez rosyjskie władze nie tylko w stosunku do Ukraińców i Ukrainek, ale też wszystkich innych grup, które uważają za wrogów swojej hegemonii.

Wystawy takie jak *Na głos* – funkcjonujące w dwóch rzeczywistościach i wymykające się krytycznym nawykom zdystansowanego odbiorcy – ukazują przede wszystkim szerszy aspekt funkcjonowania sztuki w obliczu wojny. Prace zgromadzone na ekspozycji powstały w znacznej mierze w kilku czy kilkunastu ostatnich miesiącach, pełnią więc rolę ucieleśnionych pamiętników transformującej się rzeczywistości, z którą nierozerwalnie złączona jest sprawa tożsamości ukraińskiej. Dają wgląd w niełatwy proces dekonstruowania i przepracowywania tych czynników, które wpłynęły na jej obecny kształt. Krytyczny nawyk, który skłania do oceny procesu już na tym wczesnym etapie, jest domeną tych, którzy mają przywilej patrzenia z dystansu. Nie jest to jednak perspektywa domyślna, która rozstrzyga o zasadności tego wysiłku; co więcej, wydaje się ona nie na miejscu. Wystawa *Na głos* wraz z wpisanym w nią procesem dekonstruowania i dekolonizowania jest raczej sprawdzianem naszej gotowości na włączenie we wspólnotową, ponadnarodową historię oporu innych głosów, obrazów i doświadczeń; historii, o których Daria Badior na łamach „Dwutygodnika" mówiła, że „wcześniej pozostawały na marginesach, jako tylko dodatkowy bonus do czyjegoś drzewa genealogicznego; historii, które przepoczwarzały się w anegdoty i opowiastki przy stole".

–

Aleksy Wójtowicz

ZYGMUNT RYTKA, Szkoła patrzenia

Muzeum Współczesne Wrocław
7 lipca – 3 października 2022
kurator: Karol Hordziej

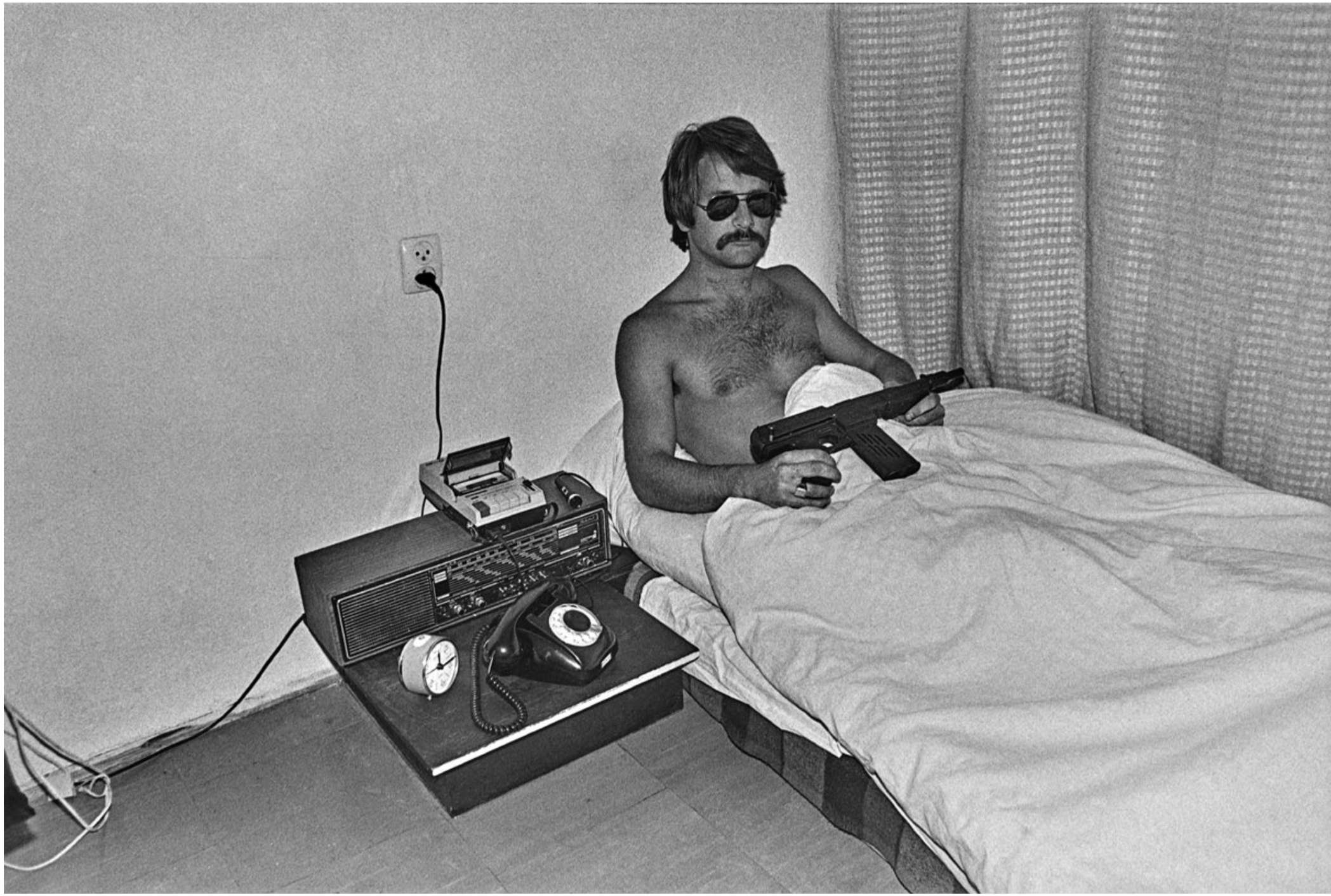
Początek lat 80. to dość paskudny czas w polskiej kulturze – po krótkim przebłysku liberalizacji i rozbudzonych nadziei na realizację emancypacyjnego modelu socjalizmu nastał reakcyjny zwrot w prawo, przyjęcie przez Solidarność narodowo-katolickiej narracji organizującej polską wyobraźnię do dziś, a w końcu też wynikające ze stanu wojennego uchodźstwo kultury do sfery prywatnych mieszkań, drugiego obiegu, a w przypadku sztuki także kościołów. Mimo że praktyka Zygmunta Rytki nie zawsze wprost wskazywała na ten szeroki kontekst, wrocławska wystawa wydobywa z realizowanych wówczas cyklów artysty właśnie to poczucie zamknięcia, izolacji, wszechogarniającego kłamstwa, a także kulturowego wyczerpania owocującego zarówno postawą wzmożonej czujności – żeby nie powiedzieć: paranoicznej podejrzliwości – wobec mediów, jak i fascynacją eskapistycznym surrealizmem codziennego życia. Brzmi znajomo? No właśnie. Kuratorujący wystawę Karol Hordziej miał niezłe wyczucie, bo choć w ograniczonym stopniu umieszcza twórczość artysty w kontekście współczesności – przeciwnie: pracom Rytki towarzyszy skromny komentarz dotyczący raczej czasu, z którego pochodzą – mimochodem konstruuje ekspozycję dokumentującą bardzo aktualne lęki związane z nieufnością wobec przekazów medialnych, poczuciem chorobliwej dziwności otoczenia i nieraz sprzecznymi narracjami na jego temat.

Raczej zapomniany przez lata Rytka nie wraca więc dziś przypadkowo. Nie znaczy to jednak, że jego artystyczny idiom się nie zestarzał, czego akurat *Szkoła patrzenia* wcale nie próbuje ukryć – poprzez zestawienie bardzo różnych tematycznie prac, od kontemplacyjnych, landartowych dzieł do swobodnych kolaży filmowych remiksujących telewizyjny materiał, w ciekawy sposób rysuje się napięcie między różnymi praktykami artysty i jego ewoluującymi zainteresowaniami. Na wystawie uchwycone zostały właśnie momenty rozmaitych przesileń, kolejnych spotkań odciskających piętno na twórczości Rytki. Widać to zwłaszcza w przypadku inspiracji pracami Józefa Robakowskiego, do pewnego stopnia patrona wystawy, nad którą unosi się duch Warsztatu Formy Filmowej. W swoich najciekawszych pracach Rytka wyraźnie czerpie bowiem właśnie z doświadczeń kolegów z Łodzi. Widać to w filmie *Fiat 126p*, w którym sugestia romantycznej historii zostaje podważona formą opartą na ciągłej repetycji krótkich ujęć: postaci wsiadającej do samochodu, pociągnięcia za gałkę zmiany biegów, muśnięcia kolana pasażerki. Nachalne powtórzenia nie tylko ośmieszają fabularny potencjał filmu, lecz przede wszystkim zwracają uwagę na materialną obecność przedmiotu – zarówno taśmy filmowej jako medium poddawanego najrozmaitszym manipulacjom, jak i obecnego w każdym kadrze samochodu będącego spełnieniem aspiracyjnego marzenia mieszczaństwa doby Gierka.

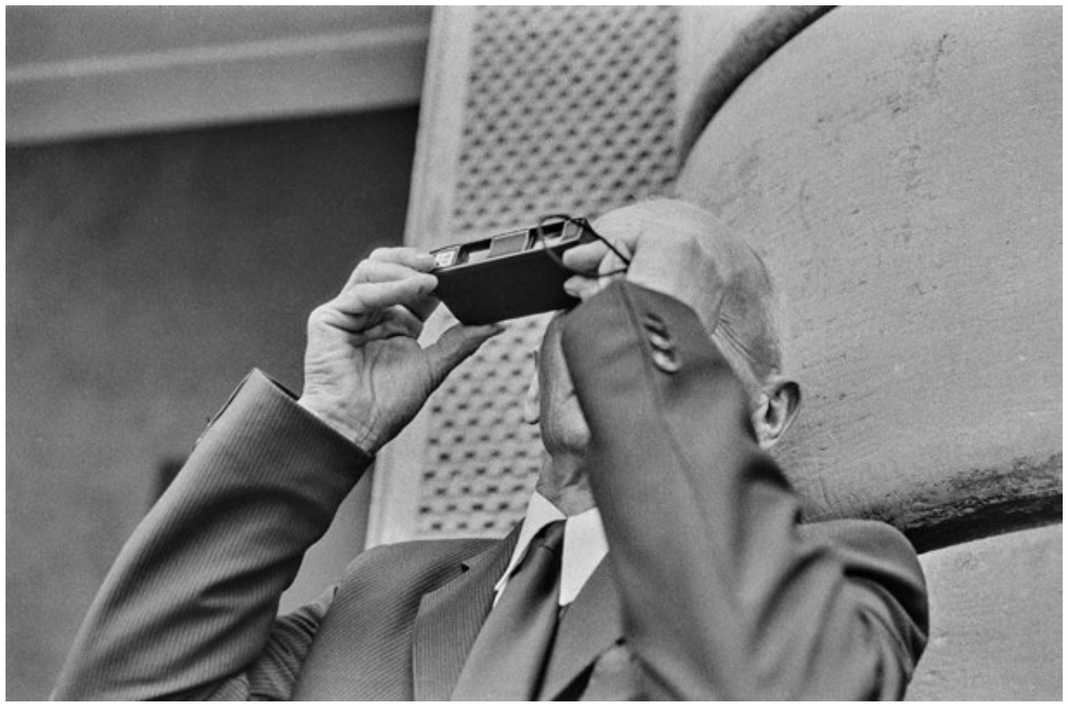
Nawet jeśli refleksja o utowarowieniu pożądania, którego obiektem jest zarówno człowiek, jak i przedmiot (granica między tymi dwiema kategoriami jest tutaj zresztą dość umowna), nie jest już dziś tak uderzająca, trudno w kontekście całej wystawy nie zauważyć, że parę lat po produkcji *Fiata* (1976) Rytka wykorzystał filmowe doświadczenia, by zadać poważniejsze pytania. Jest tak w przypadku najsłynniejszego chyba projektu artysty, czyli rozpoczętej w 1979 roku *Retransmisji*, cyklu prac wideo, w których artysta montuje zniekształcone materiały z *Dziennika Telewizyjnego*. Według dominującej wykładni, powtórzonej także na wystawie, zapętlone, przemontowane, pozbawione oryginalnego głosu filmy obrazują fałsz PRL-owskich mediów, fałsz zintensyfikowany akurat w czasie stanu wojennego, gdy Rytka pracował nad swoją realizacją. Dziś w geście artysty najciekawsze jest jednak coś innego: to, jak obrazując obrazy, wydobywa ich własne tajemnicze życie, ukazuje szybkość ich produkcji i cyrkulacji, krótką datę medialnej przydatności. Co prawda na wystawie przywołany zostaje Marshall McLuhan i jego nieśmiertelny slogan o tym, jak to przekaźnik jest przekazem, ale Rytka zdaje się mówić coś jeszcze innego i może nawet trochę ciekawszego: media jako współczesne fetysze żyją nie zawsze zrozumiałym, a na pewno niepoddającym się ludzkiej kontroli życiem i nawet próba ich zdominowania poprzez krytyczne ujęcie i tak kończy się przejęciem i reprodukcją ich języka.

Podobnie jest z rozwijanym przez kilka lat cyklem *Bluff*, w którym Rytka eksplorował mniej

Zygmunt Rytka, *Obiekt X – uświadomienie nieosiągalności*, 1971, dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ i Fundacji Sztuk Wizualnych



Zygmunt Rytka, *Zabawki*, 1976, dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ i Fundacji Sztuk Wizualnych



Zygmunt Rytka, *Ciągi Projekcyjne*, 1980, dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ i Fundacji Sztuk Wizualnych

lub bardziej poważne medialne przekłamania. W tym mniej poważnym wydaniu było to fotografowanie się z tekturową atrapą aparatu, w bardziej – napisanie na ekranie telewizora słowa „BLUFF", obecnego odtąd w każdym wyemitowanym obrazie. W tej prostej, nieco naiwnej próbie dyskusji z telewizorem kryje się jednak pewna profetyczna siła. W radykalizmie postawy artysty nieróżnicującego medialnych obrazów, lecz jednoznacznie określającego wszystkie jako blef, jest bowiem tyleż zdroworozsądkowego dystansu do systemu, co paranoicznego sceptycyzmu będącego dziś emblematem denialistów klimatycznych i antyszczepionkowców. Z perspektywy czasów, w których krótką, ale wartą wspomnienia karierę zrobiło pojęcie „postprawdy", prace artysty wydają się w interesujący sposób przewidywać postawy i zapatrywania będące dzisiaj nie tylko elementem medialnego krajobrazu, lecz także jego paradoksalnym produktem.

O ile w działach podejmujących temat środowiska medialnego Rytka zaskakuje nieraz trafnością rozpoznań, o tyle druga noga wystawy, Rytka-filozof, żeby nie powiedzieć Rytka-buddysta, wyraźnie trąci źle starzejącą się landartową ezoteryką. Właściwie okazuje się to zaskakujące, bo można by się spodziewać, że w dobie duchowego *revivalu* i rozkrzewienia pop-psychologicznego języka dbałości o własny dobrostan energetyczny to właśnie mozolna numeracja kamieni i odrysowywanie ich kształtów w cyklu prac *Ciągłość nieskończoności* (już sam ten koszmarny tytuł!) będzie gestem, którego najbardziej łaknie dzisiejsza neurotyczna publiczność. Nic z tych rzeczy. Konceptualne z ducha prace spektakularnie straciły jakąkolwiek moc opisu rzeczywistości, uderzają jako nieznośnie wykoncypowane, a przede wszystkim tak pojemne znaczeniowo, że aż ziejące pustką. Trochę jak z malarstwem Opałki – również zajętego przecież odliczaniem – które w swoim benedyktyńskim pietyzmie może ostatecznie interesować chyba tylko samego malarza. Rytka nadaje kamieniom numery, ustawia je w sugerujące jakąś pierwotność kopce, szereguje w ciągi przedłużone markerem lub wyżłobioną w ziemi linią – wszystko to, aby siłować się z najbardziej fundamentalnymi pytaniami o upływ czasu, miejsce człowieka w nieskończoności, kruchość świata organicznego. Nawet jeśli zadajemy dziś te same pytania, trudno przeoczyć, jak radykalnie zmienił się ich kontekst – często uruchamiane wobec nich uniwersalistyczne fantazje przeszły wyraźnie do lamusa, a gdy już ponawia się próby ich wskrzeszenia, to w odmiennym duchu rozumienia lokalności, ze świadomością miejsca

Zygmunt Rytka. Szkoła patrzenia, widok wystawy w Muzeum Współczesnym Wrocław, fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości Fundacji Sztuk Wizualnych

Karol Hordziej, kurator wystawy Zygmunta Rytki, mimochodem konstruuje ekspozycję dokumentującą bardzo aktualne lęki związane z nieufnością wobec przekazów medialnych, poczuciem chorobliwej dziwności otoczenia i nieraz sprzecznymi narracjami na jego temat.

podmiotu mówiącego, relacyjnie sprzężonego ze światem i innymi, oraz politycznego usytuowania własnej perspektywy. Społeczność Rytkę-filozofa niezbyt interesuje – jeśli akurat nie medytuje nad kamieniami, to rozwija teorię „instalacji neuronowo-optyczno-elektronicznej" (1994), w ramach której rozważa protetyczne zespolenie artysty i kamery w doskonały obwód zamknięty, umożliwiający bezpośrednie połączenie między umysłem a przestrzenią. Proto-transhumanistyczne zwidy dosyć surowo zrewidowane przez czas.

Rozjechane intuicje Rytki nie świadczą jednak na niekorzyść wystawy – ciekawie jest zobaczyć, jak zmienny kontekst społeczno-polityczny wydobywa z dzieł artysty różne, choć pozostające w ścisłym związku cechy, znaczenia, języki. Nieduża ekspozycja ze świadomie ograniczoną liczbą przedstawionych cykli okazuje się przez to niespodziewanie pojemnym rezerwuarem nie tylko archiwalnych treści, lecz także dzisiejszych bolączek – może nie jest zresztą przypadkiem, że najbardziej aktualne prace powstały w czasie stopniowego zaostrzania reżimu, wygaszenia nadziei na poprawę, wyjaskrawienia przepaści między sferą publiczną a prywatną, a końcu także przejmowania przez siły konserwatywne monopolu na polityczną wyobraźnię. I to właśnie ten trudny do opanowania narastający niepokój, jak najbardziej dzisiejszy, okazuje się tym, co mamy nauczyć się widzieć w *Szkole patrzenia*.

–

Aleksander Kmak

Nowy początek. Modernizm w II RP

Muzeum Narodowe w Krakowie
29 lipca 2022 – 12 lutego 2023
zespół kuratorski pod kierownictwem Andrzeja Szczerskiego i Piotra Juszkiewicza w składzie: Anna Budzałek, Magdalena Czubińska, Alicja Kilijańska, Bożena Kostuch, Joanna Kowalska, Mirosław Kruk, Agata Małodobry, Monika Paś, Sabina Serafin, Agnieszka Smołucha-Sładkowska, Magdalena Święch, Katarzyna Uchowicz

Wystawa *Nowy początek* to druga odsłona zaplanowanego na lata 2021–2024 w krakowskim Muzeum Narodowym cyklu *4 × nowoczesność*, poświęconego polskim procesom modernizacyjnym w sztuce, designie i architekturze w XX i na początku XXI wieku. Pierwsza wystawa, zatytułowana *Polskie style narodowe*, była poświęcona pierwszym dekadom XX wieku, choć zaprezentowano na niej także prace z drugiej połowy wcześniejszego stulecia, obecna dotyczy zaś dwudziestolecia międzywojennego. Następne będą opowiadały kolejno o okresie PRL-u oraz III RP. Wszystkie odsłony cyklu są próbą zmierzenia się z polską nowoczesnością i odnalezienia się w stale zmieniającym się świecie. I jest to spojrzenie z wyraźnie określonej perspektywy, akcentującej znaczenia tradycji narodowych we współczesnym świecie i relację lokalność – globalizacja. To powoduje, że mówiąc o przeszłości, twórcy wystawy dotykają bardzo aktualnych sporów oraz pozwalają uchwycić sposób widzenia, postrzegania współczesności oraz hierarchię wartości, jakie prezentowane są przez środowiska bliskie obozowi, który obecnie sprawuje władzę w Polsce.

Nowy początek jest propozycją innego spojrzenia na okres uznawany za jeden z kluczowych dla budowania współczesnej polskiej tożsamości, będący dla konserwatywnych czy prawicowych środowisk intelektualnych ważnym punktem odniesienia w myśleniu o państwie oraz społeczeństwie. Nie jest to wizja wyidealizowana, jednak odmienna od tej, którą formułował chociażby Piotr Piotrowski, czy tej, która została zaprezentowana w cyklu wystaw przygotowanych w latach 2016–2018 przez Muzeum Sztuki w Łodzi w ramach „Roku awangardy".

Wystawie towarzyszy obszerny, starannie wydany katalog, w którym znalazł się między innymi tekst Piotra Juszkiewicza *Utopia sprawczości*. Stał się on podstawą scenariusza do samej wystawy, a jego autor wraz z Andrzejem Szczerskim jest kierownikiem zespołu kuratorskiego, który przygotowywał ekspozycję. Juszkiewicz zaproponował alternatywną wizję modernizmu, która opiera się przede wszystkim na uznaniu jego większej ideowej i estetycznej różnorodności. Według niego modernizm należy postrzegać jako „wynik doświadczania społecznego i indywidualnego procesów modernizacyjnych" – czyli tego, w jaki sposób reagowano na zmiany cywilizacyjne – biorąc przy tym pod uwagę także zróżnicowanie społeczne w Europie i dominację postaw tradycjonalistycznych.

Założenia te są kluczowe dla kształtu wystawy. Zawżyły one na sposobie prowadzenia narracji oraz doborze bardzo licznych obiektów – na wystawie znalazło się ponad pięćset dzieł sztuki, przedmiotów codziennego użytku, książek, projektów i makiet architektonicznych. Ekspozycja stara się uchwycić wiele istotnych procesów zachodzących w tym okresie: budowę nowego państwa, reformy społeczne czy postęp techniczny wpływający na zmiany w codziennym życiu. Wreszcie – ma pokazać miejsce działalności artystycznej w tych przemianach, próby realizacji, jak to określa Juszkiewicz, „utopii sprawczości" oraz reformatorskich działań „w zakresie sztuki i życia" przedsiębranych przez artystów i artystki, którzy niejednokrotnie działalność artystyczną uznawali za „właściwe dla siebie narzędzie zmiany rzeczywistości społecznej".

Pytanie o definicję modernizmu, podobnie jak odejście od jego utożsamienia wyłącznie z awangardą, nie jest nowe. Ciekawym tego przykładem była chociażby zorganizowana w 2013 roku w paryskim Centre Pompidou wystawa *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, której autorzy zaproponowali mówienie nie o jednym, ale o wielu modernizmach. Pozwalało to uchwycić złożoność sztuki pierwszej połowy XX wieku, a także dostrzec twórczość wielu kobiet i mniejszości (nie tylko narodowych) czy tę, która powstawała poza wielkimi ośrodkami artystycznymi. Podobne ambicje mają twórcy *Nowego początku*. Chcą pokazać złożoność oraz różnorodność rodzimego modernizmu w momencie tworzenia polskiego państwa i na tle związanych z tym wyzwań, między innymi ogromnych różnic społecznych wynikających z odmienności rozwoju gospodarczego w poszczególnych zaborach, obecności licznych mniejszości narodowych, ale też różnic kulturowych i instytucjonalnych (na przykład funkcjonowania trzech systemów prawnych). Sama ekspozycja stwarza jednak rozliczne problemy.

Wystawę podzielono na kilka zasadniczych części. Najbardziej zaskakująca jest część otwierająca, zatytułowana „Diagnozy. Zmierzch Zachodu". Kluczowym zagadnieniem nie jest tu więc odzyskanie niepodległości i budowa nowego państwa, lecz ocena zmian cywilizacyjnych i kulturowych. Unowocześnianie świata zostaje wskazane jako przyczyna destrukcji tradycyjnych struktur społecznych, duchowego upadku, narastania podziałów społecznych i ekonomicznych czy degradacji środowiska naturalnego.

Rajd samochodowy kobiet na trasie Warszawa – Gdynia – Warszawa, 1938, Narodowe Archiwum Cyfrowe, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie

Znalazło się tu miejsce zarówno dla Witkacego, Floriana Znanieckiego i Mariana Zdziechowskiego, jak i dla lewicowej krytyki systemu kapitalistycznego. Problematyczne jest jednak sprowadzanie do wspólnego mianownika tak różnych rodzajów krytyk. Nie tylko dlatego, że wynikały one z odmiennych diagnoz i systemów wartości, ale i z tego powodu, że były formułowane w różnych okresach – także pod adresem II RP i polityki przez nią prowadzonej (na przykład braku reformy rolnej).

Bardziej skomplikowany, niż to przedstawiono na wystawie, był też na początku ubiegłego wieku społeczny stosunek do polskiego państwa oraz komunizmu. Autorzy wystawy podkreślają, że w walkę z Armią Czerwoną w latach 1919–1921 zaangażowane były środowiska od lewicy po prawicę – *nota bene* o niej w Krakowie przypomina plakat *Wolność bolszewicka*. Stał się on jednym z symboli ówczesnej walki, jednak jest to praca o wyraźnie antysemickim wydźwięku, wpisująca się w opowieść o żydokomunie. Na wystawie brakuje też wspomnienia, że część uczestników niepodległościowego zrywu była rozczarowana funkcjonowaniem II RP, dlatego zradykalizowała swoje lewicowe poglądy i związała się później z Komunistyczną Partią Polski. Podobnie bardziej złożona

Na wystawie *Nowy początek* w Muzeum Narodowym w Krakowie zagubiony został uniwersalistyczny wymiar twórczości artystycznej i polskiej modernizacji w ogóle. Zapewne nieprzypadkowo.

była w II RP recepcja faszyzmu. O ile w przypadku środowisk lewicowych, a także liberalnych była ona krytyczna – co obrazują pokazane na wystawie antyfaszystowskie prace Stanisława Osostowicza – o tyle odpowiedź ze strony prawicy była bardziej skomplikowana. Owszem, jak zauważa Piotr Skibiński w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy, nie powstała w Polsce „żadna istotna organizacja inspirująca się narodowym socjalizmem", ale stosunek do faszyzmu, a także ocena polityki Hitlera do 1939 roku nie były jednoznacznie negatywne, by przywołać tylko poglądy wspominanego przez Skibińskiego Obozu Narodowo-Radykalnego.

Wystawa i katalog z jednej strony nie pomijają problemów, z jakimi borykała się ówczesna Polska, z drugiej strony je relatywizują. Przykładem jest antysemityzm. Według Skibińskiego miał on podłoże kulturowe, a nie rasowe oraz nie był „tak brutalny i bezwzględny" jak w Trzeciej Rzeszy. Wreszcie dodaje, że wiele osób podczas wojny ratowało Żydów, jakby miało to usprawiedliwiać getta ławkowe czy przemoc wobec żydowskich współobywateli.

W części „Diagnozy. Zmierzch Zachodu", kluczowej dla całej ekspozycji, ważny jest jeszcze jeden wątek: miasto. Prezentowane jest ono jako przestrzeń modernistycznej katastrofy. Tu kumulują się największe problemy: przeludnienie, bieda, bezrobocie. Mieszkańcy miasta stają się ofiarami urbanizacji i postępu technologicznego, co ilustrują między innymi prace Leopolda Lewickiego, Bronisława Linkego czy Władysława Strzemińskiego. Nie jest to przekonanie pozbawione racji, ale jednocześnie miasto było przecież przestrzenią, w której rodziła się nasza nowoczesność, o czym przypomina Rafał Matyja w wydanej niedawno książce *Miejski grunt. 250 lat polskiej gry z nowoczesnością*. Bez miast nie weszlibyśmy we współczesność, tymczasem są one niemalże nieobecne w oficjalnej narracji o polskiej przeszłości. A w Krakowie miasto zostało wręcz postawione w stan oskarżenia. Znaczące jest również przemilczenie na wystawie problemów związanych ze wsią (poza wspomnieniem o nich w katalogu). Bieda, analfabetyzm, zacofanie technologiczne to tylko część ostatecznie nierozwiązanych przez II RP problemów – a trzeba pamiętać, że na wsi mieszkało 75 procent ludności, a chłopi stanowili około 55 procent wszystkich mieszkańców Polski. Uderzający jest wreszcie kontrast między częścią otwierającą wystawę a pozostałymi częściami, przede wszystkim najbardziej obszernymi, zatytułowanymi „Nowe państwo, Nowy świat" i „Sposoby".

Pierwsza z nich ukazuje między innymi tworzenie przez artystów wizualnej identyfikacji nowego, niepodległego państwa. Od symboliki po budynki publiczne: od rezydencji Prezydenta Rzeczypospolitej w Wiśle (1928–1921) projektu Adolfa Szyszko-Bohusza po gmach Muzeum Śląskiego w Katowicach (1936) Karola Schayera i Czesława Datki. W tej części przypomniano także o polskim udziale w wystawach światowych w Paryżu w 1925 i 1937 roku oraz w Nowym Jorku w 1939 roku. Tu też znalazło się miejsce na przywołanie wielkich projektów infrastrukturalnych – budowy Gdyni czy inwestycji w ramach COP-u, które na swych obrazach przedstawił Rafał Malczewski. Pokazano wreszcie projekty przygotowane dla indywidualnych odbiorców, choćby te autorstwa Barbary i Stanisława Brukalskich, Julii Keilowej czy tworzone przez Czesława Knothego i Jana Kurzątkowskiego w ramach Spółdzielni Artystów „Ład".

Z kolei część „Sposoby" skupia się na tym, jak – na przykład przez podniesienie poziomu edukacji – chciano zmienić, także z udziałem artystek i artystów, kondycję polskiego społeczeństwa. Obrazują to projekty funkcjonalnych budynków przedszkolnych i szkolnych, ale też ich wyposażenia, książek edukacyjnych oraz gier. Największą uwagę poświęcono jednak „polityce cielesności". Znalazły się tu bardzo różne działania, od akcji prozdrowotnych, przez projekty sanatoriów, uzdrowisk i ośrodków wypoczynkowych, po akcje popularyzujące sport. To obszary działalności artystycznej często pomijane lub spychane na margines. Są na wystawie również prace dotyczące ciała, ruchu, tańca; akty kobiece, ale także męskie, jak choćby słynny, przełamując konwencje *Autoportret (Idę ku słońcu)* Xawerego Dunikowskiego czy niejednoznaczne, niepokojące fotografie Benedykta Jerzego Dorysa przestawiające nagiego Michała Kalitowicza.

Cała wystawa odchodzi od chronologii i podziałów na nurty czy ugrupowania artystyczne. Za porządkujący przyjęto klucz tematyczny/problemowy i formalny. Pozwala to na dostrzeżenie nieoczywistych powiązań i podobieństw, ale też sprawia, że na wystawie gubią się odrębności i różnice. Zanikają podziały, jakże istotne w dwudziestoleciu międzywojennym, dotyczące nie tylko kwestii programów artystycznych, lecz również idących za nimi ideowych sporów o nowoczesność, stosunek do Europy czy – szerzej – Zachodu, który był postrzegany jako zmierzający „w złym kierunku, na własną swoją zgubę", by użyć słów Jerzego Jedlickiego z książki *Świat zwyrodniały*, celnie opisującej lęki krytyków nowoczesności w XIX i XX wieku. Rozmyła się wreszcie awangarda – nie tylko jako zjawisko artystyczne, ale także stojący za nią model modernizacji społeczeństwa.

Jednocześnie owo odejście od podziałów na nurty pozwoliło twórcom wystawy na zaproponowanie własnej definicji sprawczości sztuki. Rozszerzona została ona na bardzo różne formy działań, które odnosiły się do rzeczywistości i niekoniecznie prowadziły do zmiany społecznej, o jakiej marzyli twórcy awangardy, a więc mające uwolnić współczesnego im człowieka od bolączek kapitalistycznego świata. Ta propozycja ma duże znaczenie także w kontekście bardzo aktualnych sporów o ideowy wektor sztuki współczesnej i jej związków z lewicą oraz dyskusji o tym, czy immanentną częścią modernizacji jest emancypacja i projekt równościowy.

Kiedy przyglądamy się *Nowemu początkowi*, narzuca się nam pytanie, w jaki sposób tak wiele niezwykłych zjawisk w sztuce i osiągnięć cywilizacyjnych II RP, mogło zaistnieć w momencie zmierzchu cywilizacji? Odpowiedzią jest część zatytułowana „Źródła". Za kluczowe stymulatory rozwojowe wskazano tu postęp technologiczny, religię, słowiańskie korzenie, kulturę ludową i twórczość dziecięcą. Krakowska ekspozycja zwraca uwagę nie tylko na sztukę podejmującą tematykę religijną, ale też tę tworzoną dla kościołów, o czym obecnie rzadko się mówi. Stwarza również unikalną możliwość zobaczenia wypożyczonych ze Lwowa prac Mychajła Bojczuka, w tym monumentalnego dzieła *Prorok Eliasz* (po tym jak w 1937 roku władze sowieckie rozstrzelały Bojczuka i jego najważniejszych uczniów, większość ich prac została zniszczona). Dzięki temu udało się pokazać jedno z najbardziej intrygujących zjawisk w ukraińskiej sztuce pierwszych dekad XX wieku, jaką była próba stworzenia nowego malarstwa monumentalnego poprzez syntezę wschodniego malarstwa religijnego i nowoczesnych poszukiwań artystycznych. Wystawa przypomina również o wpływie Bojczuka na polskie artystki i artystów, między innymi Zofię Baudouin de Courtenay, Karola Hillera i Helenę Schrammówną. Ważne jest również zwrócenie uwagi na świetne rysunki kredką Stanisława Osostowicza, bliskie twórczość dzieci, jak i na zainteresowanie okultyzmem czy wierzeniami pogańskimi. Fascynację tymi ostatnimi potraktowano zdawkowo, raczej jako temat, podejmowany choćby przez Zofię Stryjeńską, nie zajmując się założeniami filozoficznymi czy politycznymi (jak pansłowianizm czy idea Neuropy Stanisława Szukalskiego), jakie za tymi zainteresowaniami stały.

Co do sygnalizowanego na wystawie wątku sztuki ludowej, to na pewno – podobnie jak odwołania do mitów, wierzeń i legend – wpłynęła ona na dzieła powstające w Spółdzielni Artystów „Ład", sposób wykorzystania materiałów, technikę produkcji czy rozwiązania konstrukcyjne. Tylko czy to wszystko miało decydujący wpływ na polską twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym? I czy większego znaczenia w tym zakresie nie miało odwoływanie się do samej sztuki, zarówno dawnej, jak i aktualnie powstającej, wchodzenie w nią w dialog, ale też w polemikę, spór?

Na wystawie zagubiony został ten uniwersalistyczny wymiar twórczości artystycznej i polskiej modernizacji w ogóle. Zapewne nieprzypadkowo. W wydanej w 2010 roku książce *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939* Andrzej Szczerski, współtwórca cyklu *4 × nowoczesność*, przywołuje izraelskiego socjologa Shmuela Noela Eisenstadta, który zwracał uwagę nie tylko na istnienie wielu nowoczesności, ale także na różnice w przebiegu procesów „detradycjonalizacji". Kształt modernizacji jest według niego uzależniony od lokalnych uwarunkowań i nie musi radykalnie przeciwstawiać się tradycji. Jeżeli tak jest, to można wyjść poza jej postrzeganie wyłącznie w progresywnych kategoriach i uczynić bliską przeszłości. Krakowska wystawa jest także propozycją oswojenia modernizacji, nadania jej polskiego oblicza poprzez odwołania do lokalnego kontekstu oraz włączenia w jej obręb, jak pisze Piotr Juszkiewicz,

Nowy początek. Modernizm w II RP, widok wystawy, fot. Patryk Jezierski, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie

tych wszystkich artystek i artystów, którzy „radykalizm formy bezkolizyjnie łączyli z oficjalną ideologią państwową". Ale jest może nawet czymś więcej: próbą ocalenia idei modernizacji, uwolnienia jej od balastu kryzysów, które ze sobą niesie, właśnie za cenę odarcia z rewolucyjności. Wpisuje się zatem – trudno rozstrzygnąć czy intencjonalnie – w konserwatywny sposób myślenia, opisywany między innymi przez Tomasza Kizwaltera w wydanej przed dwoma laty książce *Polska nowoczesność*. Według niego „materialna strona nowoczesności może trwale współistnieć z tym, co niematerialne i niekoniecznie nowoczesne", a wytwory „nowoczesnej techniki mogą też pojawiać się w społecznym i kulturowym otoczeniu, które w niewielkim stopniu uległo oddziaływaniu nowoczesności". *Nowy początek* ma pokazać, że w Polsce już kiedyś się to wydarzyło.

Nie raz wizję takiej „ograniczonej modernizacji" głosili rządzący krajem od 2015 roku oraz wspierający ich intelektualiści. Jednak dziś problem jest inny: coraz częściej po prawej stronie odrzucane jest dziedzictwo Oświecenia, a to z nim przecież immanentne związana jest modernizacja. Polską odpowiedzią na wyzwania dzisiejszego świata ma być reakcja, powrót do przedoświeceniowych idei, a nie kolejna fala nowoczesności. To całkiem inny wybór niż ten dokonany w 1918 roku.

–

Piotr Kosiewski

6 septembre. Hommage à Christian Boltanski

OP ENHEIM, Wrocław
7 września 2022 – 15 stycznia 2023
kuratorka: Milada Ślizińska

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

Kuratorowaną przez Miladę Ślizińską wystawę Christiana Boltanskiego we wrocławskim OP ENHEIM widziałem dzień po powrocie z Kassel. Nie piszę o tym dlatego, że sądzę, iż kogokolwiek zainteresować może moja wrześniowa marszruta. Robię to raczej dla siebie i zebrania myśli.

Bo oto z serca sztuki współczesnej wpada się w *Serce* (2011) artysty: instalację składającą się z żarówki migającej w rytmie bijącego serca Boltanskiego, której światło odbija się od czarnych luster powieszonych na ścianach. Jeszcze wczoraj było się w miejscu, w którym przez wszystkie przypadki odmieniano słowa „kolektywność" i „wspólnotowość", kwestionując jednocześnie indywidualizm i demistyfikując jego mitologię czy wręcz samą potrzebę. Dziś ląduje się natomiast w przestrzeni, którą swoim wzrokiem omiata dyskursywnie skompromitowana wczoraj figura: jednostkowy i pojedynczy, wyjątkowy i spersonalizowany artysta. Ten patrzy ze swojego czarno-białego fotograficznego autoportretu – twarzy składającej się z trzech horyzontalnie podzielonych części, z których każda pochodzi z innego etapu jego życia. Fotografia umieszczona jest pomiędzy zielonymi i czerwonymi

żarówkami, tworząc siedmioramienną świetlistą strukturę (*Lumières, portrait Boltanski*, 2014).

W weekend widziało się frenetyczne negocjowanie i publiczne zaznaczanie zbiorowej obecności, by we wtorek znaleźć się w miejscu, w którym – jak to u Boltanskiego – celebrowana jest niemożliwość uobecnienia. Weźmy choćby instalację *Manteau Boltanski* (2019) złożoną z kolorowych lampek i płaszcza artysty, który ten nosił przez dziesięć lat podczas każdej podróży; płaszcza, w którego kieszeniach wciąż znajdują się jego drobiazgi. Wielkie i zbiorowe historie opowiadane na documenta 15 porzuca się nagle na rzecz tak dla Boltanskiego istotnych i wielokrotnie opracowywanych „małych pamięci", o których w rozmowie z Agnieszką Taborską przy okazji wystawy *Revenir* (2001) w CSW Zamek Ujazdowski mówił: „Długo próbowałem zachowywać to, co nazwałem «małą pamięcią». Wielka pamięć, pamięć historyczna jest w książkach. Mała pamięć, która kształtuje nas naprawdę, to szereg zabawnych historii, pewien zasób wiedzy, nagromadzenie drobnych, formujących nas faktów. Wszystko to oczywiście znika razem z nami. Usiłowałem zachować tę małą pamięć, wiedząc, że to niemożliwe".

temu Boltanskiego. Ta pierwsza zorganizowana pośmiertnie prezentacja jego prac w Polsce nie opowiada – jak zastrzega w tekście kuratorskim Ślizińska – o śmierci, lecz o życiu artysty. Można wręcz powiedzieć, że jest ona rodzajem metagestu względem sztuki Boltanskiego, który wykorzystując znalezione fotografie, ubrania, przedmioty należące do różnych osób, posiłkując się strategią archiwum i ją dekonstruując, starał się zachowywać „małe pamięci". Wystawa – i na tym chyba przede wszystkim polega jej sukces – za pomocą prac i zbudowanej wokół nich narracji nie tylko zachowuje pamięć o nim – ona go wręcz uobecnia.

Sukces jest tym większy, że przestrzeń wystawiennicza w OP ENHEIM nie należy do łatwych i nie jest, eufemistycznie rzecz ujmując, idealnym środowiskiem dla sztuki współczesnej w ogóle, a dla twórczości takiego przemyślnego aranżera, jakim był Boltanski – szczególnie. Dość powiedzieć, że mamy tu do czynienia z niewielkimi i rozczłonkowanymi pomieszczeniami, których stałe elementy wystroju nie są ani neutralne, ani nieinwazyjne wobec sztuki i medium wystawy. Chociaż twórczość Boltanskiego potrzebuje dużych kubatur, a we wrocławskiej galerii nie zmieściłaby

Czy potrzeba nam dziś jeszcze Boltanskiego? Czy ten gigant, bez którego trudno wyobrazić sobie sztukę drugiej połowy XX wieku, a także teorię i praktykę archiwum (i kontr-archiwum), to dzisiaj jeszcze artysta współczesny?

Czy potrzeba nam dziś jeszcze Boltanskiego? Tego – jak sam o sobie mówił Taborskiej – kłamcy, który wzrusza ludzi swoimi wystawami, chociaż są one tylko sztuką? Czy ten gigant, bez którego trudno wyobrazić sobie sztukę drugiej połowy XX wieku, a także teorię i praktykę archiwum (i kontr-archiwum), to jeszcze artysta współczesny? Kameralna i w jakimś sensie bezwstydnie niedzisiejsza wystawa w OP ENHEIM, będąc jednocześnie jedną z najbardziej intymnych i czułych przykładów współpracy artystyczno-kuratorskiej (pomiędzy żyjącą kuratorką a nieżyjącym artystą), jakie od dawna widziałem, udowadnia, że tak.

Data, jaka pada w tytule wystawy – 6 września – to nie tylko tautologiczny zabieg wyznaczający dzień jej otwarcia. 6 września to przede wszystkim dzień urodzin zmarłego ponad rok

się pewnie większość jego kanonicznych prac, w OP ENHEIM wszystko, można powiedzieć, pasuje jak ulał. Prace artysty wygrywają tu bitwę z inwazyjną architekturą starej kamienicy.

Poza wspomnianymi już i opisanymi trzema instalacjami zobaczyć tu można jeszcze raptem trzy. *Théâtre d'ombres* (1984/2012) to praca pokazywana przez Ślizińską ponad dwadzieścia lat temu na wystawie *Revenir*, instalacja zainspirowana chińskim i indonezyjskim teatrem cieni, złożona z figur wyciętych z miedzi, wentylatora i projektora, którą oglądamy przez niewielki otwór w „zamurowanej" na potrzeby wystawy sali. Na drugą instalację, *L'ange* (1985/2005), także składa się wycięta z miedzi figura anioła, rzucająca cień za pomocą projektora. Ostatnia pracą jest pokazana po raz pierwszy wideoinstalacja *Storage memory* (2012–2016),

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

skomponowana z 590 jednominutowych, kolorowych zapisów wideo, będąca rodzajem zarazem notatnika i szkicownika, który Boltanski prowadził, archiwizując „małe pamięci". Całość rozpięta jest pomiędzy dwoma wyznaczającymi oś wystawy pracami: wspaniałym *Sercem*, którego głośne i rytmiczne bicie, przechodząc przez nasze ciała, sprawia, że czujemy się jak artysta, oraz *Storage memory*, dzięki której, obserwując świat okiem artysty, widzimy jak on.

Wszystkie prace składające się na wystawę poza jawnie autobiograficznym/autoportretowym charakterem łączy jeszcze jedna cecha wspólna, a właściwie osoba, która staje się drugą uczestniczką *6 septembre* w OP ENHEIM i trzecim obecnym tu głosem. Prezentowane w galerii prace były bowiem darami, jakie Boltanski podarował Angelice Markul, artystce oraz swojej wieloletniej partnerce w życiu i pracy. Staje się więc ona równoprawną uczestniczką przerwanej przez śmierć Boltanskiego rozmowy artysty i kuratorki, trzecią twórczynią, afektywną bohaterką tej małej, osobistej, a jakże ważnej wystawy – epitafium i prezentu urodzinowego zarazem.

–

Wojciech Szymański

JACEK STANISZEWSKI, Nobody's Perfect

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
15 października 2022 – 8 stycznia 2023

Sztuka Jacka Staniszewskiego zawsze mi się wymykała. Artysta wprawdzie wykształcił rozpoznawalny kolażowo-plakatowy idiom i charakterystyczną, trochę popartową, trochę ekspresjonistyczną stylistykę, zakreślił też zestaw motywów, do których powraca najczęściej, z cielesnymi transformacjami i modyfikacjami formy portretu na czele, a jednak wciąż mylił tropy. I to od samego początku kariery. W latach 80. brał udział w ruchu nowej ekspresji, był jednym z „nowych dzikich" wystawiających po ruderach i barakach, zarazem jednak tworzył prace inspirowane chrześcijańskimi motywami – przede wszystkim ukrzyżowaniem – które mimo całej swojej alternatywności zawsze rymowały mi się ze sztuką „opozycyjną". W tym czasie odnajdywał się w punkowych klimatach, przejmując przy tym szacunek dla formy od swojego mistrza Jerzego Krechowicza, postaci podobnie skomplikowanej – teatralnego eksperymentatora kontestującego akademicką manierę Gdańska w latach 60., a 40 lat później rektora ASP, który patrzył na *Pasję* Doroty Nieznalskiej – jak sam mówił – z „lekkim obrzydzeniem". W dekadzie transformacji Staniszewski tworzył prace, które często prezentował w popularnej wówczas formie bilbordów. Można by je czytać przez kontekst sztuki krytycznej – sugerowany także w tekście kuratorskim sopockiej wystawy – jednak tylko z rzadka interpretowano je w ten sposób, a i sam Staniszewski nie bardzo chciał, by wiązano go jednoznacznie z jakąś formacją. Pewnie dlatego pozostał poza areną starć gdańskich młodych frakcji lat 90.: nie funkcjonował w kręgu Galerii Wyspa, nie brał udziału w ezoterycznych wystawach organizowanych przez Marka Rogulskiego, stronił od intermedialnych eksperymentów spod znaku absolwentów pracowni Witosława Czerwonki. Kilka lat wcześniej, kiedy grupy te mówiły jeszcze w miarę spójnym głosem i występowały przeciwko zasiedziałym akademikom, Ryszard Ziarkiewicz pisał o Staniszewskim, że „pozostaje jedynym twórcą występującym niezależnie" i jest „poza nawiasem jednej i drugiej strony, dlatego też wszyscy go atakują".

Diagnoza Ziarkiewicza pozostaje aktualna. Staniszewskiego i dziś trudno zmieścić w jednej przegródce. Ale ważniejsza jest jeszcze inna ciągłość – otóż artystę cały czas interesują sprawy, które zajmowały go 40 lat temu. Sprawy – jak to się mówi – „ponadczasowe" i „uniwersalne".

W sopockiej PGS oglądamy galerię postaci, zwłaszcza portretów, w różnych układach i formatach. Połączonych w cykle, zestawionych w dialogujących duetach, wyeksponowanych w pojedynkę, zgrupowanych ciasno jeden przy drugim. Do tego kilka obiektów – a to zdekompletowany manekin, z którego pozostały tylko korpus i głowa, a to siekiera w futerale po stradivariusie, gdzie indziej *creepy* szafeczka-ołtarzyk – oraz zapętlone wideo z motylem szamoczącym się na parapecie. Nad tym wszystkim dominuje kilkumetrowy bilbordowy wydruk zawieszony pod sufitem, przedstawiający popiersie postaci w białej koszuli, której zdeformowana twarz zamienia się w plamę farby rozmalowywanej na palecie – plakat będący grafiką, która udaje obraz udający fotografię. Żadnych podpisów ani dat – wiemy tylko, że to „najnowsze prace artysty".

Staniszewski lubi udawanki i gry z realnością. Dlatego szuka tego, co ukryte pod powierzchnią, za fasadą, w głębi wyretuszowanego rodzinnego zdjęcia i za profilowym na FB; szuka skrywanych – najczęściej destrukcyjnych – emocji i pragnień. Hasło *nobody's perfect*, które mogłoby przecież firmować jakąś inkluzywną kampanię, staje się tu pretekstem do drążenia mrocznych fantazji. Stąd tak często pojawiający się w grafikach Staniszewskiego mózg, siedlisko myśli, który przybiera postać kłębowiska ciał, gniazda glizd, gdzie indziej porcji spaghetti (to akurat plakat do *Wielkiego żarcia* Ferreriego). Stąd też rozmaite maski – gazowe, sado-maso, policyjne, kaptury Ku Klux Klanu – skrywające twarze, ale i same twarze okazujące się maskami albo zmieniające się w zdeformowane skamieliny. Stąd wreszcie ciała ukazane jako przedmioty okrucieństwa – skrępowane, torturowane, rozczłonkowane. Powie ktoś, że to nagromadzenie makabry jest efekciarskie – może tak, ale jest w tym metoda.

By przemoc zobrazować, Staniszewski często wykorzystuje motywy zaczepione w konkretnym historycznym kontekście. Tu grzyb atomowy, tam milicjant, dalej hasło „Aleppo" albo kobiety z gadżetami BDSM na plakatach powstałych w okolicach wybuchu proaborcyjnych protestów. Tych prac w Sopocie co prawda nie ma (są za to w obszernej monografii artysty dostępnej *online*), ale za to w PGS witają nas Charles Manson i Heinrich Himmler. Staniszewskiemu, jak sądzę, nie chodzi jednak o sam

historyczny konkret, analizę przemocowych struktur, przedstawienie sposobu ich społeczno-politycznego wytwarzania i reprodukcji, ale ukazanie przemocy w masie jej sytuacyjnych inkarnacji, dzięki czemu staje się ona ponadczasowym prawem, które artysta zdaje się postrzegać jako rządzące rzeczywistością i pozostające do odkrycia w każdej jednostce. W tym sensie Staniszewski nie jest artystą, który – mówiąc językiem sztuki krytycznej – analizuje struktury przemocy i władzy, ale takim, który obrazuje Zło stojące w odwiecznej kontrze do Dobra, przy czym to pierwsze interesuje go zdecydowanie bardziej. Otóż to – w pracach Staniszewskiego tkwi jakaś uniwersalistyczna, może wręcz metafizyczna ciągota.

Staniszewski zawsze był bardzo „amerykański". Już w latach 80. tworzył prace, między innymi rzeźby z *papier mâché*, przedstawiające członków Ku Klux Klanu. Następnie w graficznych kolażach doszły do tego amerykańskie rekwizyty: puszki coli, stereotypowe wizerunki amerykańskiej rodziny z przełomu lat 50. i 60., wypełnione po brzegi wielkie lodówki. I teksty umieszczane na grafikach – prawie zawsze po angielsku. W Sopocie widać tę Amerykę i jeśli dobrze się przyjrzeć, da się też dostrzec – w kolorze, rekwizycie, natłoku produktów – powidoki pop artu, choć dziś daleko mu już do wizualnej awangardy. Rozglądając się po *Nobody's Perfect* w kilku miejscach dostrzeżemy także złowieszcze białe (albo karmazynowe – jak na jednej z grafik) kaptury.

Kiedy Staniszewski zaczynał karierę, nie był jedynym młodym twórcą, którego bardziej przerażało zło świata, niż lokalna późnopeerelowska beznadzieja. Spójrzmy na Gdańsk. Staniszewski

Staniszewski nie jest artystą, który analizuje struktury przemocy i władzy, ale takim, który obrazuje Zło stojące w odwiecznej kontrze do Dobra, przy czym to pierwsze interesuje go zdecydowanie bardziej.

Jacek Staniszewski, *Nobody's Perfect*, widok wystawy, fot. Patryk Jezierski
dzięki uprzejmości Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

robi prace o amerykańskim rasizmie, kwestii dla nas cokolwiek egzotycznej. Kazimierz Kowalczyk wykłada na schodach PWSSP brudne gliniane korpusy, które wcale nie mają przypominać ofiar stanu wojennego i komuny – górników Wujka, Przemyka, Popiełuszki – ale ludzi zastrzelonych na schodach w jednym z krajów Ameryki Południowej, których artysta zobaczył w telewizyjnej migawce. Grzegorz Klaman tworzy prace nawiązujące do gnostycyzmu, którego ideą przewodnią było przekonanie, że wszyscy żyjemy w świecie stworzonym w wyniku jakiegoś kosmicznego nieporozumienia, a Zbigniew Sajnóg – tak jak i Staniszewski dobrze pamiętający Grudzień '70 – pisze manifesty Totartu, w których przekonuje, że działania grupy wyrażają „sprzeciw wobec organizacji świata w ogóle". Mizeria PRL-u – i jest to może wątek wymagający opisu w kontekście większego wycinka sztuki lat 80. – stanowi tu z pewnością swego rodzaju katalizator, ale w gruncie rzeczy okazuje się drugorzędna. Ważniejsze jest uniwersalistyczne przeświadczenie o ułomności świata, które w najmniej nadwątlonej postaci zachowało się u Staniszewskiego i wyraża się właśnie w natłoku dobiegającego zewsząd okrucieństwa.

Zawsze zastanawiało mnie, czy skoro Staniszewski jest tak wyczulony na wszelkie przejawy Zła i przemocy, to czy odpowiedzią na nie nie jest jakieś uniwersalistycznie pojęte Dobro. Jakiś stały etyczny kodeks o być może religijnej proweniencji. Sprawa nie jest oczywista, bo i w tym przypadku artysta myli tropy. W wywiadzie przeprowadzonym przy okazji wystawy i zamieszczonym w towarzyszącym jej druku mówi, że już w latach 80. dostrzegał w religii „wielki potencjał agresji" i raczej ją kontestował, niż adorował. Fakt, Staniszewski wiele razy w „heretycki" sposób przedstawiał ukrzyżowanie. Krzyżował czarną betonową rzeźbę albo figurę członka Ku Klux Klanu, ale często też opatrywał swoje prace hasłem „To jest twój Jezus, którego krzyżujesz codziennie swoimi uczynkami". Można by to przecież wykładać w całkiem chrześcijańskim duchu. Staniszewski jest więc antyreligijny w tym sensie, że przeciwstawia się zawartemu w religii okrucieństwu. I jej trywialności, o której daje znać choćby w dwóch pokazanych w Sopocie grafikach, przedstawiających – może w nazbyt prostym skrócie – wizerunki Jezusa na quasi-ludowej serwecie i spoglądającego z wnętrza otwieranej konserwy. Mam jednak wrażenie, że krytyka obłudnej i okrutnej religijności idzie tu w parze z ewangelicznym w gruncie rzeczy potępieniem abstrakcyjnego Zła.

Ziarkiewicz, którego przywołałem na początku, przy innej okazji pisał, że świat Staniszewskiego to świat „kręcący się wokół odwiecznej osi zmagań Dobra i Zła". I tym razem się zgadzam.

Trzeba jednak zapytać, czy to uniwersalizujące pojmowanie Dobra i Zła wytrzymuje jeszcze dziś krytykę; czy jest postawą tak przejrzystą etycznie, jak się wydaje i jak chcieliby jej „wyznawcy". Staniszewski we wspomnianym wywiadzie tak mówi o wojnie w Ukrainie: „Wiadomo, kto jest najeźdźcą, a kto się broni, ale jak widzę te hurraoptymistyczne nagłówki mówiące, że Ukraińcy zlikwidowali stu czy dwustu żołnierzy rosyjskich, to przeraża mnie to napawanie się śmiercią. Albo na przykład zbiórka na drona. To jest w zasadzie zbiórka na maszynę do zadawania śmierci. Nagle zaczynamy się cieszyć z tego, że udało się kogoś zabić. [...] Nikomu nie przeszkadza to, że ta maszyna nadleci i rozwali dwustu Rosjan, których urodziło dwieście matek". W świecie uniwersaliów Zło dotyka każdego, zmieniają się tylko media tej wszechwładnej i jednolitej siły. W świecie tym nie ma też miejsca na rachunek zysków i strat. Zadanie śmierci to zadanie śmierci, niezależnie od tego, czy ponoszą ją cywile zabijani z kaprysu szaleńca, czy najeźdźcy chcący mordować i gwałcić. Czy nie przypomina to osławionych peror papieża Franciszka, który biadał nad rosyjskimi młodzianami wysyłanymi na front i przekonywał, że wszyscy jesteśmy winni? A ten jest przecież dobroduszny i ewangeliczny za wskroś. Tylko czy aby na pewno wynika z tego coś dobrego?

–

Maksymilian Wroniszewski

Awangardzistka. Maria Nicz-Borowiakowa (1896–1944)

Muzeum Narodowe w Poznaniu
7 sierpnia – 27 listopada 2022
kuratorki: Agnieszka Salamon-Radecka, Agnieszka Skalska

Prace Marii Nicz-Borowiakowej można było zobaczyć na ważnych wystawach poświęconych polskiej awangardzie lat 20. i 30. ubiegłego wieku. Uwzględniano je też w kluczowych opracowaniach dotyczących tego czasu. Były to jednak prezentacje bardzo fragmentaryczne, a twórczość artystki znana jest przede wszystkim specjalistom. Wystawa w poznańskim Muzeum Narodowym, prezentująca znaczną część zachowanego dorobku artystki, wypełnia istotną lukę w historii polskiej sztuki.

Maria Nicz-Borowiakowa należy do pierwszego pokolenia, które debiutowało w II RP. W 1916 roku rozpoczęła studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Uczyła się malarstwa w pracowni Stanisława Lentza. Szkołę ukończyła w 1920 roku, a podczas studiów zaprzyjaźniła się między innymi z Józefem Pełczyńskim, Aleksandrem Rafałowskim, Henrykiem Stażewskim, Mieczysławem Szczuką i Teresą Żarnowerówną. Od samego początku swej dojrzałej twórczości współpracowała z ruchami awangardowymi. W 1924 roku została członkinią Bloku Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów. Brała udział we wszystkich wystawach tego ugrupowania. Dwa lata później związała się z grupą konstruktywistów i funkcjonalistów Praesens. Znalazła się w samym centrum ówczesnych poszukiwań artystycznych. Jej prace były obecne na najważniejszych prezentacjach grupy, między innymi w warszawskiej Zachęcie w 1926 roku, dwa lata później na Salonie Modernistów w Warszawie czy na poznańskiej Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 roku. Wystawiała także za granicą. W latach 30. wycofała się jednak życia artystycznego, na co wpływ miały narodziny córki oraz choroba męża, poślubionego w 1922 roku inżyniera mechanika Józefa Borowiaka. Umarła w 1944 roku, podczas powstania warszawskiego.

Wystawa w Muzeum Narodowym w Poznaniu to pierwszy monograficzny przegląd dzieł Nicz-Borowiakowej. Bardzo ważny, bo pozwala przyjrzeć się całej twórczości artystki, a także – na jej przykładzie – wyborom dokonywanym przez pokolenie kobiet urodzonych około 1900 roku. Nicz-Borowiakowa przyszła na świat w 1896 roku. Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska urodziła się 1895 roku, Teresa Żarnower dwa lata później, a Katarzyna Kobro w 1898 roku. To samo pokolenie reprezentują Anni Albers (1899), Hannah Höch (1889) czy Sophie Taeuber-Arp (1889). Wszystkie one związały się z ruchem awangardowym, często w radykalnym wydaniu. Z czasem jednak, poza nielicznymi wyjątkami, takimi jak Sonia Delaunay, Natalia Gonczarowa czy Katarzyna Kobro, ich twórczość została zepchnięta na margines historii sztuki, która zajmowała się przede wszystkim artystami-mężczyznami. Dopiero ostatnie lata przyniosły znaczącą zmianę w ocenie tworzących wówczas kobiet.

Sama Nicz-Borowiakowa była nie tyle „niesłusznie zapomniana" – jak piszą kuratorki wystawy Agnieszka Salamon-Radecka i Agnieszka Skalska – co znana fragmentarycznie. W Poznaniu udało się zebrać dostępne dziś prace z czasów jej największej aktywności, kiedy należała do Bloku i Praesens. Wszystkie powstały w latach 1924–1929 i do dziś zaskakują swym radykalizmem. Nicz-Borowiakowa coraz odważniej upraszcza i redukuje ich formy, czego przykładem jest znany *Akt* z 1924 roku. W ten sposób dochodzi do etapu tworzenia prac czysto abstrakcyjnych, sprowadzonych zaledwie do kilku elementów – pozornie prostych, ale pełnych niuansów. W niektórych z nich różnicuje na przykład fakturę, wprowadzając kontrasty między fragmentami malowanymi płasko a pokrytymi grubymi warstwami farby (*Kompozycja abstrakcyjna*, 1924) – tę grę można dostrzec najlepiej, mając przed oczyma oryginały. W innych maluje na szkle, wykorzystując idealnie gładką taflę (*Kompozycja na szkle*, 1925). Sięga nawet po technikę kolażu, jak w *Temacie muzycznym* z 1925 roku, w którym na powierzchnię obrazu nakleiła fragmenty drewnianej listwy oraz cztery różnej wielkości półkule. W końcu ponownie wprowadza do abstrakcyjnych prac elementy figuracji, na przykład kobiecy akt oraz przedstawienie ryb, które pojawiają się w *Martwej naturze* z 1928 roku. Z kolei w namalowanym rok później obrazie *Profile* w abstrakcyjnych formach można dostrzec śladowe zarysy ludzkiej twarzy.

Łącznie z rysunkami na wystawę składa się zaledwie kilkanaście dzieł. Nie jest to zatem duży zbiór. Co więcej, na co dzień przechowywane są one przede wszystkim w zbiorach poznańskiego Muzeum Narodowego oraz poznańskiej Fundacji Signum, co siłą rzeczy ogranicza do nich dostęp. Ten skromny zbiór pokazuje jednak, że opowieść o polskiej awangardzie lat 20. XX wieku bez twórczości Marii Nicz-Borowiakowej jest więcej niż ułomna. Twórczyniom wystawy udało się zatem dokończyć podejmowane od lat (przede wszystkim przez Andrzeja Turowskiego) wysiłki, by jej dorobek zaistniał w pełni w świadomości odbiorców.

Poznańska ekspozycja przypomina również o scenograficznych projektach artystki, eksperymentalnych w formie i dość nowatorsko pomyślanych, a także przedstawia jej studia architektoniczne, projekty mebli czy ubrań. Przede wszystkim pokazuje jednak wczesny okres twórczości Nicz-Borowiakowej, a także prace powstałe w latach 30. ubiegłego stulecia. Pozwala to śledzić ewolucję, jaką przeszła artystka. Jej wczesne dzieła, przede wszystkim rysunki, zdradzają wpływ secesji, jednak dość szybko artystkę zainteresował niemiecki ekspresjonizm oraz twórczość poznańskiego Buntu. Te wczesne fascynacje widać dobrze w jej szkicownikach, które także zostały pokazana na wystawie. Wreszcie pod koniec studiów Nicz-Borowiakowa zwróciła uwagę na sztukę formistów. To pod jej wpływem powstają najwcześniejsze prezentowane na wystawie obrazy, przede wszystkim pejzaże, w których stosuje coraz bardziej uproszczone formy.

Ze wczesnym okresem życia Marii Nicz-Borowiakowej związany jest zaprezentowany na wystawie zbiór fotografii. To unikany zespół, gdyż do dziś zachowało się niewiele materiałów dotyczących początków polskiej awangardy. Tymczasem w rodzinnym archiwum artystki znajdują się nie tylko jej prywatne zdjęcia, ale także fotografie dokumentujące zajęcia w Warszawskiej Szkole

Skromna wystawa w Muzeum Narodowym w Poznaniu pokazuje, że opowieść o polskiej awangardzie lat 20. XX wieku bez twórczości Marii Nicz-Borowiakowej jest więcej niż ułomna.

Awangardzistka. Maria Nicz-Borowiakowa (1896–1944), widok wystawy, fot. Raman Tratsiuk, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu

Maria Nicz-Borowiakowa, *Profile*, 1929, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu

Sztuk Pięknych oraz codzienne życie studentów. Na zdjęciach uwiecznione zostały kluczowe postaci polskiej sztuki dwudziestolecia międzywojennego, między innymi Aleksander Rafałowski, Henryk Stażewski i Teresa Żarnowerówna. Cały ten zbiór może przysłużyć się bardziej wnikliwemu opisaniu tego czasu, czego w katalogu wystawy podjęła się Joanna M. Sosnowska (jej tekst jest także polemiką, jak sama to określa, z lewicową wizją historii ówczesnej sztuki).

Lata 30. to najmniej znany okres twórczości Nicz-Borowiakowej. Tworzyła wtedy martwe natury i przygotowywała studia do obrazu przedstawiającego piłkarzy. Malowała portrety, w tym własny, w którym przedstawiła się w efektownej sukni i jasnym płaszczu (poł. lat 30.). Prace te są łączone ze zwrotem figuratywnym, który miał miejsce w tym okresie i dotyczył nie tylko twórczości Nicz-Borowiakowej. Można tu wymienić chociażby Marię Ewę Łunkiewicz-Rogoyską, kolejną ważną artystkę związaną w latach 20. z awangardą, która w kolejnej dekadzie zwróciła się ku realizmowi, podejmując między innymi tematykę sportową (*Football*, 1936; *Pływalnia*, 1939). Jednocześnie wystawa podważa przekonanie o silnej dychotomii między zaangażowaniem artystki w ruch awangardowy w latach 20., a latami 30., pozostającymi pod znakiem figuracji. Znalazły się na niej bowiem obrazy takie jak *Portret męża*, powstały ok. 1925 roku, a także *Autoportret* z lat 1924–1925 i pochodzący z tego samego okresu *Portret matki*. We wszystkich z nich Nicz-Borowiakowia wykorzystuje język uproszczonego, surowego realizmu. Może należałoby w przypadku tej artystki, ale też niektórych innych przedstawicieli awangardy, mówić zatem o współistnieniu różnych form wypowiedzi.

Na poznańskiej wystawie znalazły się wreszcie trzy pudełka ozdobione przez Marię Nicz-Borowiakową abstrakcyjnymi kompozycjami. Nie wiadomo, kiedy powstały, ale na pewno były przeznaczone do prywatnego użytku. To niewielkie obiekty. Łatwo je pominąć lub zignorować. A jednak intrygują. Są świadectwem tego, że artystka przez cały czas była wierna ornamentowi, tak postponowanemu przez wielu przedstawicieli awangardy. Ornamentalne wzory można znaleźć w jej rysunkach, poczynając od tych najwcześniejszych, inspirowanych sztuką secesji. Pojawiają się w obrazach jako elementy kompozycji lub wzory na ubraniach portretowanych osób. Ich zastosowanie zdaje się potwierdzać konstatację amerykańskiej historyczki sztuki Whitney Chadwick, która twierdzi, że „język abstrakcji wywodzi się ze sztuki zdobniczej". Przede wszystkim jednak te trzy pudełeczka przypominają o twórczości uznawanej przez historię sztuki XX wieku za użytkową, bardziej poślednią, która była przez to pomijana lub marginalizowana. A przecież często stanowiła ona sferę aktywności artystek związanych z awangardą. Jeżeli zatem dziś dokonuje się rewizji kanonu historycznej awangardy, przypominając twórczość kobiet, to być może konieczna jest także głębsza zmiana hierarchii w sztuce i dowartościowanie takich dziedzin jak chociażby ceramika czy tkanina. Poznańska wystawa jest małym krokiem w tym kierunku.

–

Piotr Kosiewski

KAMIL KUKLA, Utropa

kurator: Stanisław Ruksza
BWA Tarnów
17 września – 16 października 2022

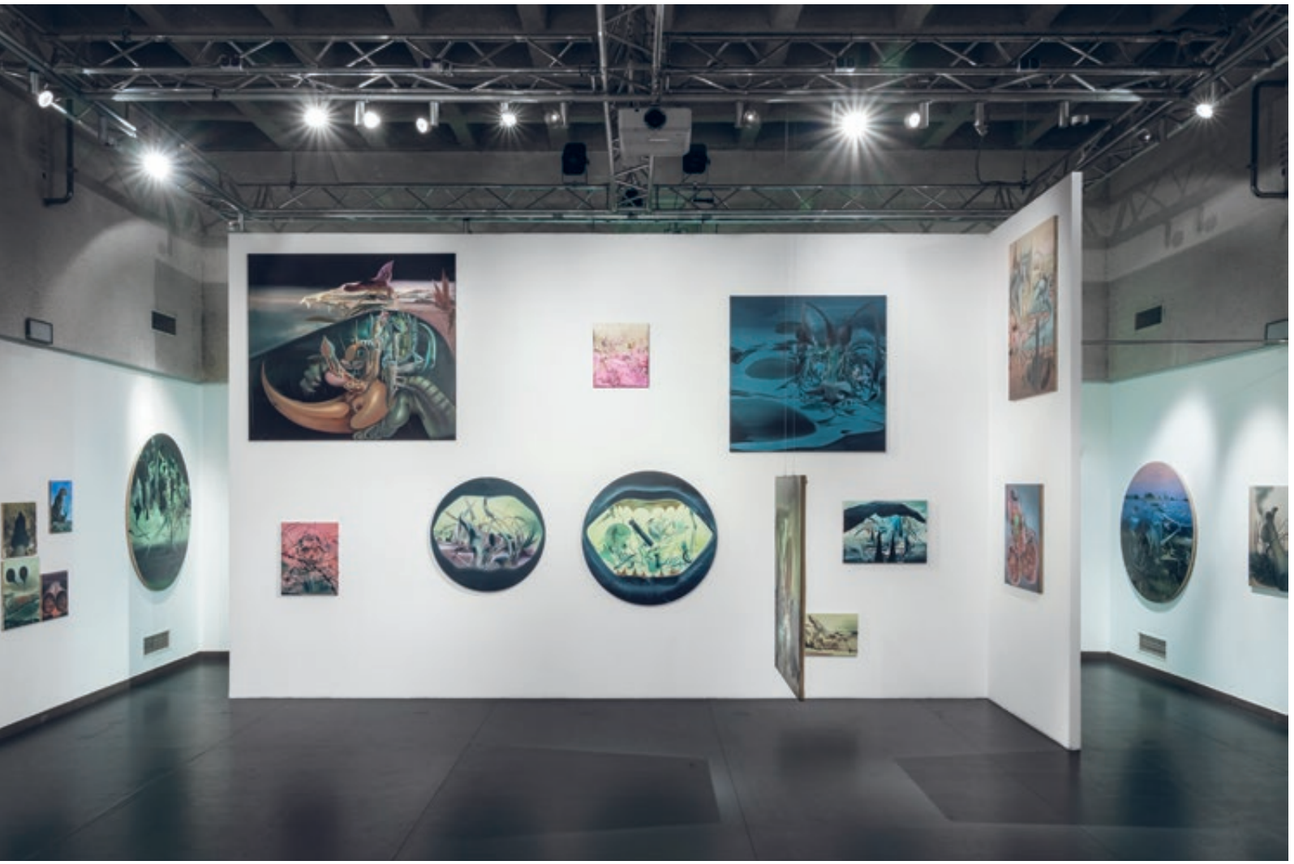
DOMINIK RITSZEL, BARTEK BUCZEK, Koks story

kuratorka: Dominika Kowynia
BWA Tarnów
17 września – 16 października 2022

BWA Tarnów, co trochę zaskakujące, biorąc pod uwagę obecną koniunkturę i popularność wystaw związanych z feminizmem czy sztuką kobiet, opanowała ostatnio płeć brzydka. Wbrew pozorom taka dawka testosteronu, nawet jeśli na pierwszy rzut oka może drażnić, nie okazała się toksyczna. Główną salę galerii dość szczelnie wypełniło mocno surrealizujące malarstwo Kamila Kukli, podczas gdy doświetloną kolorowym światłem klatkę schodową pierwszego piętra zajął duet Dominik Risztel i Bartek Buczek. O ile ta pierwsza wystawa ma mocno apokaliptyczny charakter i rozpościera przed nami nihilistyczno-pesymistyczny pejzaż wewnętrzny, o tyle druga sprawia wrażenie bezpiecznej przestrzeni, samczego azylu, którego wnętrze stopniowo rozszczelnia stereotypowy obraz „prawdziwej męskości".

Chociaż wcześniej nie miałam okazji przyjrzeć się twórczości Kamila Kukli bliżej, to do dziś świetnie pamiętam jego przeskalowane i prześmiewcze wąsy na obrazie pokazanym kilka lat temu w tym samym BWA na wystawie *Wielcy sarmaci tego kraju / Wielkie sarmatki tego kraju*, kuratorowanej przez Marcina Różyca. Indywidualna wystawa Kukli ma jednak inny, zdecydowanie cięższy kaliber. Jest mroczna, gęsta, bujna – i w tym sensie przypomina dżunglę. Malarstwo Kukli – absolwenta krakowskiej akademii, której adepci tłumnie zdominowali nie tylko tegoroczny WGW, ale też większość malarskich konkursów, wyróżnia się nie tylko oniryczną ekspresją, ale też sprawia wrażenie malowanego na szybko, agresywnego w formie i „brudnego" w stylu. Oglądane na żywo, zwraca na siebie uwagę mięsistymi niuansami – przyjemnymi kontrastami miękko i precyzyjnie malowanego płótna i raz impastowym, innym razem gwałtownym gestem. Wystawa zatytułowana była *Utropa*. Dziwne, ale też dość znajomo brzmiące słówko – siłą rzeczy kojarzące się z utopią, jak pisze Stanisław Ruksza w tekście kuratorskim. Ma ono starosłowiańskie pochodzenie i oznacza dziurę w ziemi, jamę, która jednocześnie jest więzieniem, ale też koduje brzydotę, ból, udrękę i oczywiście utrapienie.

Pokazywane na wystawie obrazy powstały w przeciągu ostatnich dwóch lat – organiczna abstrakcja, znana chociażby z wystawy w krakowskim Bunkrze Sztuki, ustępuje tu miejsca nieoczywistej figuracji. Pejzaże zaludniają fragmenty ludzkich i zwierzęcych ciał – pojawiają się tutaj między innymi dziurawe albo czarne ręce i stopy, zdekonstruowany, a innym razem przerośnięty penis, ale też postapokaliptyczna gęstwina, która układa się w nieoczywisty rysunek twarzy albo kształt monstrualnego psa. Tej wystawy właściwie się nie ogląda – aranżacja polegająca na dość swobodnym, ale nie nieprzemyślanym wieszaniu obrazów w różnych ciągach i konfiguracjach wymusza na nas dwuznaczne podglądactwo, któremu zresztą towarzyszy nie mniej złowrogie przeświadczenie, że my też jesteśmy obserwowani. Niepokój, turpistyczno-ekspresyjna estetyka i straszność, która momentami ociera się o kamp, sprawiają, że instynktownie doszukujemy się w tym malarstwie odprysków twórczości Zdzisława Beksińskiego. I chociaż styl malowania jest ewidentnie inny, to sama metoda „fotografowania snów", a także rzucające się w oczy nawiązania do barokowego malarstwa czy fascynacja apokaliptycznym pejzażem rodem z filmów sci-fi, krążące niebezpiecznie blisko mieszczańskich wyobrażeń, odbijają się tu czkawką. I nie chodzi tylko o tę już spowszedniałą straszność, ale też dosłowność, która co jakiś czas wybija się w dziełach krakowskiego malarza na pierwszy plan – w ujęciu obrzmiałej stopy wplątanej w bluszcz czy rysowanej w ciemnej i grubej materii farby czaszce. Samotność, cierpienie, niepewność. I chociaż Kukla afirmuje postapokaliptyczny nihilizm, opowiadając o nim z miejsca, w którym nie ma już nadziei na przyszłość, to jednocześnie powiela znane narracje i epatuje makabrą, która zbyt mocno wrosła w popkulturową tkankę. W horror, który oglądamy z perwersyjną przyjemnością, traktując go nie jak przypowieść o współczesnym świecie, wstrząsanym wojnami oraz społecznymi i ekologicznymi kryzysami, ale rozrywkową historyjkę, którą kapitalizm nawija nam na uszy jak makaron, oferując zamiast doświadczenia banalne *guilty pleasure*. Z tej perspektywy *Utropa* jawi się jako nieoczywisty proces, płynna opowieść o poszukiwaniu nowej formy dla delirycznej atmosfery prześnionej apokalipsy.



Kamila Kukla, *Utropa*, widok wystawy, fot. Mateusz Torbus dzięki uprzejmości BWA Tarnów

Wystawa *Koks story* w BWA Tarnów podlewa przejrzałą męskość subtelną wrażliwością, potrzebną w momencie gdy patriarchat może jeszcze nie upadł, ale już możemy usłyszeć, jak dyszy na macie.

Nie brak w nim formalnych eksperymentów: pojawia się tu zarówno ekspresyjna faktura grubo kładzionej farby, która pozwala się interpretować jako haptyczna rzeźba, relief ryty w powierzchni mięsistej pulpy, płótna różnych rozmiarów i kształtów, w tym tonda, i cała gama mniej i bardziej subtelnej figuracji.

Z tej dżungli, w której zresztą większość ścieżek wydeptano wcześniej i w której Kukla ogrywa znane już sobie motywy, raz po raz wyłaniała się kusząca ciemność. Moją uwagę zwrócił cykl obrazów z fragmentami rozpadającego się ciała, kadrowanych w fotograficzny sposób i przypominających odwrócone *selfie*, oraz prace przedstawiające pozbawione zębów usta otwierające się na jeszcze jeden afirmujący rozpad pejzaż. W pamięć zapadło mi również maleńkie płótno, zwieńczone ekspresyjnymi impastami nasuwającymi skojarzenie z tradycją nowoczesnego malarstwa, które interesująco oddawało towarzyszące czasom kryzysów rozedrganie. Zresztą równie ciekawie Kukla rozgrywa fakturę na obrazach z cieniami drapieżnych szpaków, gdzie gruba warstwa farby imituje ptasie odchody. I nawet jeśli wystawa trochę drażni nawarstwiającymi się pejzażami wciąż tego samego koszmaru, to wbrew pozorom nie nudzi. Kukla nie osiada na laurach i nie odcina kuponów, ale podejmuje ryzyko – z różnym skutkiem. Bawi się materią farby i płótna, siłuje się z tożsamościową wiwisekcją i apokaliptycznym imaginarium, z którego ciągle, nawet jeśli to raczej wyjątek niż reguła, można coś jeszcze wycisnąć.

Przechodząc z wystawy Kukli na *Koks story*, czułam się tak, jakbym z planu filmowego wchodziła na *backstage*. Bartek Buczek i Dominik Risztel swoją wystawę pokazali w niewielkiej, pozbawionej okien klatce schodowej. O dziwo, stosunkowo trudna przestrzeń sąsiadująca z biurami i salą edukacyjną okazała się interesującym tłem dla niepozbawionej czułości, ale też autoironii, opowieści o męskich fascynacjach i sportowej rywalizacji. Samczej spowiedzi, którą, co nie bez znaczenia, kuratorowała artystka, Dominika Kowynia. Buczek pokazał przeskalowane obiekty-rękawiczki, które obejmowały telewizor wyświetlający *Problem techniczny* – wideo ujawniające paradoksy: dwuznaczny związek pracy i techniki, narzędzia i materii, estetyzacji montażu i praktycznej strony sztuki. Zaprezentował jednak także proste rzeźby o organicznych kształtach ocierające się o modernistyczne formy i biomorficzne abstrakcje. Wśród tych kształtów pojawia się motor i wielkie logo energetyka Monster, popularnego zarówno wśród technicznych, jak i artystów. Prace Buczka można rozumieć jako parateatralne i żartobliwe rekwizyty, symbolizujące nadgryzione przez matriarchat fetysze męskiego świata. Podobną wrażliwość, podszytą słodko-gorzką ironią, można było zauważyć na pokazywanych na wystawie filmach. O ile w filmie *Versus*, który oglądało się z perspektywy gracza wygodnie usadowionego w fotelu, kamera z czułością śledzi młodych sportowców, którzy raz w grupie, innym razem w parach wykonują ćwiczenia wymagające od nich wzajemnego dotyku, uważności i subtelnej precyzji ruchów, o tyle w *Koks story* ważniejszy niż to, co widzimy i słyszymy, jest sam dysonans – kontrast, który rodzi się na styku wyestetyzowanej formy i dokumentalnego charakteru nagrania. Risztel, który od jakiegoś czasu sam trenuje boks, w filmie wykorzystał zarejestrowane wcześniej wypowiedzi i zwierzenia pięściarzy. Jeden z nich mówi, że w momencie wkraczania na ring staje się innym człowiekiem, a drugi, budząc się – najpewniej po nokaucie – jest przekonany, że już jest kimś innym, kimś kto padł, wstał i zdążył wiele zobaczyć i przeżyć, zanim sędzia policzył do czterech. Z jednej strony brzmi to jak dziwaczny bełkot, akcentujący psychodeliczność tego doświadczenia, z drugiej – pozwala spojrzeć na ten męski, egzotycznie (przynajmniej z mojej perspektywy) opakowany sport jak na miejsce nieoczywistego otwarcia, sposób na przekraczanie własnej tożsamości i narzędzie badania podświadomości. Ten iście freudowski trop podróży do wnętrza zdawała się również podkreślać rzeźba-maska prezentowana na metalowym stelażu we wnęce, przypominająca organiczną abstrakcję, która jest w istocie uproszczoną wersją używanego przez zapaśników kasku.

Nie wszystko na *Koks story* splata się i klei tak jak powinno. Prace Buczka i Risztela pasują do siebie raczej z definicji – obie dotykają szarych i niewidzialnych stref – ale nawet jeśli mniej łączy je krążąca wokół różnych mikroświatów treść, to spaja je kuratorska koncepcja *men cave*. W tym sensie ta bezpretensjonalna idea męskiej garderoby wypełnionej prowizorycznymi rekwizytami i kostiumami, fragmentami scenografii i kolorowym światłem – miejsca, które uwalnia spojrzenie spod władzy stereotypowego myślenia o płci – ma w sobie coś odświeżającego, nawet jeśli jest pozbawiona rewolucyjnego potencjału. Podlewa przejrzałą męskość subtelną wrażliwością, potrzebną w momencie gdy patriarchat może jeszcze nie upadł, ale już możemy usłyszeć, jak dyszy na macie.

–

Anna Batko

Andrzej Turowski

fot. Tadeusz Rolke

Prof. dr hab., krytyk i historyk sztuki, emerytowany profesor historii sztuki współczesnej na Uniwersytecie Burgundzkim w Dijon we Francji. Założyciel Centre de Recherche Comparative sur les Avant-gardes. Jako krytyk sztuki współpracował w latach 70. z Galerią Foksal w Warszawie. Do 1983 roku wykładał historię sztuki nowoczesnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a następnie w l'École d'Architecture w Paryżu oraz na Uniwersytecie w Clermont-Ferrand. Doktor *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Były członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Przewodniczący Rady Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Wielokrotnie nagradzany za prace naukowe i krytyczne (m.in. Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis").

Jego zainteresowania badawcze skupiają się przede wszystkim na historii i ideologii awangardy w Europie Centralnej, Rosji i Francji w XX i XXI wieku. Jest autorem kilkuset rozpraw naukowych i artykułów krytycznych opublikowanych w wielu językach oraz kilkunastu książek (między innymi *Konstruktywizm polski*, 1981; *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, 1986; *Wielka utopia awangardy*, 1998; *Awangardowe marginesy*, 1998; *Budowniczowie Świata*, 2000; *Malewicz w Warszawie*, 2002; *Sztuka, która wznieca niepokój*, 2012; *Biomorfizm w sztuce XX wieku*, 2019). Współpracował przy organizacji wielkich międzynarodowych wystaw sztuki awangardowej, między innymi *Présences polonaises* w Centre Pompidou w Paryżu (1983), *Europa dei razionalisti* w Como (1989) oraz *Europa, Europa* w Bonn (1994). Był kuratorem kilkudziesięciu wystaw, a wśród nich *Fin des temps! L'histoire n'est plus* w Tulonie (2004), *Supremus* Kazimierza Malewicza w Muzeum Narodowym w Warszawie (2005), *Maranatha* Jerzego Kujawskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu (2006), *Awake and Dream* (2009) oraz *Particolare* (2011) w Palazzo Doná w Wenecji, *Powtórka z teorii widzenia* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (2010), *Teresa Żarnower. Artystka końca utopii* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2014). Jego książka *Parowóz dziejów* (2012) i film Anny Baumgart *Zdobywcy słońca* były podstawą wspólnej wystawy w Atlasie Sztuki w Łodzi (2013).

Wykładał na wielu uniwersytetach jako profesor wizytujący. W Polsce prowadził wykłady między innymi na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, Uniwersytecie Jagiellońskim, a także, w roku akademickim 2009/2010, na Uniwersytecie Warszawskim i w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W Instytucie Awangardy Fundacji Galerii Foksal pracował wówczas ze studentami nad cyklem wystaw poświęconych ideozie. Obecnie w druku są jego dwie nowe książki na temat historii sztuki współczesnej: *Radykalne oko* oraz *Dziura w całym*. Od 1984 roku mieszka i pracuje w Paryżu.

WSKAZANE

1
Wojna trwa (Le Clézio)

2
La Chapelle de la Misère Noire (Themerson)

3
Catherine Malabou (negatywność)

4
Patafizyka (Jarry)

5
Hew Locke w Tate Britain (*The Procession*)

6
Neue Sachlichkeit w Centre Pompidou

7
Nomadzi i uchodźcy (nie tylko Braidotti)

8
Nowa utopistyka (Wallerstein)

9
Wypierdalaj! (feminizm oporu)

10
Sztuka, która wzbudza niepokój

17.11.2022—15.01.2023

GDY SPOJRZYSZ MI W OCZY
DWA RAZY,
LUB ZACISNĘ PIĘŚCI

fotografie z archiwum IPN

GGM2
ul. Powroźnicza 13/15
ggm.gda.pl

Godziny otwarcia:
wt–ndz, godz. 12.00-18.00

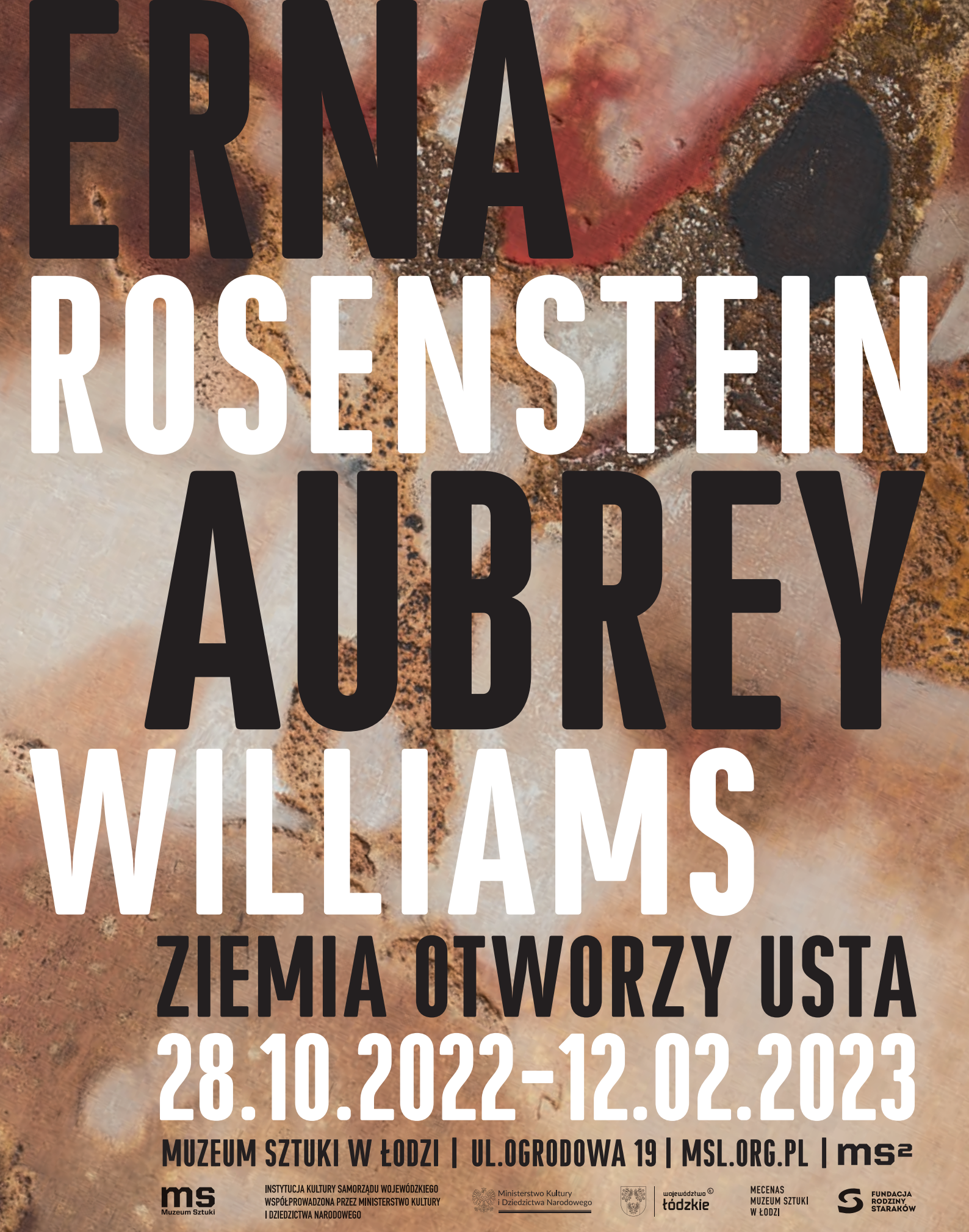
Wernisaż:
17.11.2022, godz. 18.00–20.00

Kurator:
Łukasz Rusznica

ORGANIZATORZY
MKiDN
GDAŃSK
GGM
GG M2

PARTNERZY
Wrocław miasto spotkań

PARTNERZY MEDIALNI
trojmiasto.pl
SZUM
www.gdansk.pl
prestiż
KULTURA
LINIA


ERNA
ROSENSTEIN
AUBREY
WILLIAMS
ZIEMIA OTWORZY USTA
28.10.2022–12.02.2023
MUZEUM SZTUKI W ŁODZI | UL.OGRODOWA 19 | MSL.ORG.PL | ms2
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