

SZUM NR 8
25,00 PLN (W TYM 5% VAT)
WIOSNA-LATO 2015
ISSN 2300-3391

S Z U M

SZTUKA POLSKA

W ROZSZERZONYM

POLU



DRUGI KANON

STANISŁAW RUKSZA
KAROL RADZISZEWSKI
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
ANDRZEJ URBANOWICZ





14. EDYCJA KONKURSU ARTYSTYCZNA PODRÓŻ HESTII

DLA STUDENTÓW
WYDZIAŁÓW ARTYSTYCZNYCH
UCZELNI WYŻSZYCH

Finał konkursu 11 maja 2015
w Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie

przyjmowanie zgłoszeń
do 4 kwietnia 2015

www.artystycznapodrozhestii.pl

Zapraszamy!

ERGO
HESTIA®



2015

TEST EXPOSURE

16TH MEDIA ART BIENNALE

wydarzenia otwarcia 13-17 maja 2015
główne wystawy do końca czerwca, Wrocław

wro2015.wrocenter.pl



S t a n i s ł a w D r ó t d z

P O J E C I O K S E T A Ł T Y

W r o c ł a w 1 9 7 0





ILUZJE

Beeskow - Łódź 2015
06.03.2015-12.04.2015

ATLAS SZTUKI

ul. Piotrkowska 114/116, 90-006 Łódź,
www.atlassztuki.pl

YES

Odkrywaj Swój Blask



Diament Idealny YES®

Diament, który błyszczy bardziej niż inne.

Pierścienek Metropolitan z Diamentem Idealnym YES®
dostępny w Salonach YES lub na YES.pl.

Zapraszamy do Salonu YES

ARS MORIENDI

SZTUKA UMIERANIA
XXVII. III – III. V
MMXV



Przemysław Branas
Justyna Górowska
Aneta Grzeszykowska
Magda Hueckel
Honorata Martin
Zbigniew Libera
Zuzanna Janin
Anna Orlikowska
Andrzej Wasilewski
Laura Pawela
Paweł Susid
oraz
funeralna kolekcja
sztuki dawnej
Bogdana Steinhoffa

kurator:
Przemysław Chodań



MECENAS WYSTAWY



(Nie) dotykaj!

Haptyczne aspekty
sztuki polskiej po 1945 roku

11.04 – 17.05.2015

kurator: Marta Smolińska

otwarcie wystawy:

10 kwietnia 2015 (piątek)
godz. 19.00



artyści:

Basia Bańda
Marcin Berdyszak
Beata Ewa Białecka
Tomasz Ciecierski
Dawid Czycz
Iwona Demko
Barbara Falender
Krzysztof Gliszczyński
Martyna Grzeszczak
Małgorzata Kalinowska
Bartosz Kokosiński
Maciej Kurak & Max Skorwider
Kamil Kuskowski
Paweł Łubowski
Karina Marusińska
Paweł Matyszewski
Magda Moskwa
Justyna Olszewska
Ewa Partum
Włodzimierz Pawlak
Andrzej Pawłowski
Maria Pinińska-Bereś
Krystyna Piotrowska
Damian Reniszyn
Erna Rosenstein
Aleksandra Ska
Marian Stępak
Alina Szapocznikow
Beata Szczepaniak
Grzegorz Sztwiertnia

Damian Reniszyn, *Protezy*, 2014



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ZNAKI CZASU
W TORUNIU



GLÓWNY ORGANIZATOR



dziataj

albo

giń

Gustav Metzger

reocsppektywa

28.03-30.08.2015

Otwarcie:
 27.03.2015 (piątek), godz. 19.00
 Centrum Sztuki Współczesnej
 „Znaki Czasu” w Toruniu

Kuratorzy:
 Dobrila Denegri & Pontus Kyander



Main organizer
 / Główny organizator:

Institutional partners
 / Partnerzy instytucjonalni:

Patron
 / Patronat:

Partners
 / Partnerzy:

Finansowane z funduszy EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii, oraz środków krajowych. Supported by a grant from Iceland, Liechtenstein and Norway through the EEA



Urząd Miasta Torunia



KUNSTHALL OSLO

Kunstnernes Hus

NERO

Attila Csörgő

KWADRATURA KOŁA

Kuratorka: Monika Szewczyk
od 13 marca do 16 maja 2015
Galeria Arsenał elektrownia, ul. Elektryczna 13, Białystok

Robert Kuśmirowski

TEŻNIA

Kuratorka: Monika Szewczyk
od 13 marca do 16 maja 2015
Galeria Arsenał elektrownia, ul. Elektryczna 13, Białystok

ZBIORY WSPÓLNE

obiekty z kolekcji Galerii Arsenał
i innych instytucji publicznych województwa podlaskiego
Kuratorka: Agnieszka Tarasiuk
od 29 marca do 3 maja 2015
Galeria Arsenał, ul. A. Mickiewicza 2, Białystok

GALERIA ARSENAŁ 50 LAT

ALL WE ARE

Magdalena Abakanovicz | Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová
Yael Bartana | Judith Hopf | Ida Persson

Curated by Viktor Neumann

17.04.–31.05.2015

GGM2 | Gdańska Galeria Miejska 2 | The Gdansk City Gallery 2 | ul. Powroźnicza 13/15 | Powroznicza Street 13/15 | Gdańsk
godziny otwarcia galerii: wt-śr 11.00-17.00, czw-nie 11.00-19.00 | opening hours: Tue-Wed 11a.m.-5 p.m., Thu-Sun 11 a.m.-7 p.m.
wstęp wolny | free admission

www.ggm.gda.pl

Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz i Dyrektor Gdańskiej Galerii Miejskiej Iwona Bigos zapraszają na wystawę. | The Mayor of the City of Gdansk Paweł Adamowicz and Gdansk City Gallery's Director Iwona Bigos invite to the exhibition.

Organizator | Organiser:

Partnerzy | Partners:

Patroni medialni | Media Patrons:



2015

miasto

w kryzyś

Katowice



OD REDAKCJI

KAROLINA PLINTA

Kanon w sztuce jest najprawdopodobniej jednym z najbardziej wybuchowych tematów w dyskusjach artystycznych, zarówno tych dawnych, jak i tych współczesnych. W ciągu ostatnich kilku miesięcy, czy to dzięki głośnemu artykułowi Moniki Małkowskiej, czy argumentom wyta- czanym przez magazyn „Arteon”, mogliśmy po raz kolejny przekonać się o sile emocji, jaki budzi ten problem w polskim środowisku. Emocji, które — co ważne — nie wygasają, ale zdają się narastać i znajdować nowe sposoby ujścia. Z tego względu jest to więc dobry czas, żeby jeszcze raz podjąć refleksję o kanonie polskiej sztuki po 1989 roku, ale z innej perspektywy, przy uwzględnieniu specyfiki czasów transformacji i polskiej polityki instytucjonalnej. Dla nas, w dziale Temat numeru, robi to Jakub Banasiak, który przy okazji zaproponował autorską listę dzieł układających się w alternatywny kanon sztuki. Oddaje on dynamikę przemian społecznych, gospodarczych i estetycznych zachodzących w III RP.

Kwestia kanonu i jego renegotjacji powraca w innych artykułach, które znajdziecie w tym numerze. Za najważniejsze wydarzenie ostatnich trzech miesięcy uznaliśmy wystawę *Recto / Verso* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, zanalizowaną przez Piotra Słodkowskiego głównie pod kątem zmieniającej się percepcji postaci Andrzeja Wróblewskiego. Nie zapominamy jednak, że także w innych instytucjach odbyły się bardzo ciekawe pokazy, mające ambicje dowartościować lub zrewidować dorobek znaczących indywidualności w polskiej sztuce — Muzeum Sztuki w Łodzi zaproponowało ambitną retrospektywę

sztuki Ewy Partum, a w CSW Zamek Ujazdowski Ewa Toniak podjęła intrygującą próbę reinterpretacji działalności Natalii LL. W tym kontekście postanowiliśmy przyjrzeć się postaci Karola Radziszewskiego, specjalizującego się w sztuce zawłaszczania i krytycznej interpretacji polskiej historii sztuki. Wnikliwy artykuł na temat jego najnowszych prac i wystawy w CSW Znaki Czasu napisała Magda Szcześniak. Ze sztuką mistrzów fotografii postanowił podjąć dialog Witek Orski, który przygotował specjalnie dla nas nowy cykl fotograficzny *The Real Thing* — znajdziecie go w dziale Do widzenia. Z kolei wątek transformacji ustrojowej w Polsce pojawia się w rozmowie Adama Mazura ze Stanisławem Rukszą, kuratorem bytomskiej Kroniki i autorem pierwszej wystawy podejmującej temat społecznych skutków transformacji gospodarczej w Polsce po 1989 roku. Miłośnikom Śląska polecamy także artykuł Olgi Drendy o jednej z ikonicznych postaci tamtejszej bohemy, Andrzeju Urbanowiczu. Śledząc zaś przemiany dokonujące się obecnie na naszych oczach, poprosiliśmy Rene Wawrzykiewicza o analizę identyfikacji wizualnej warszawskiego metra, które właśnie otworzyło swoją drugą linię. Do tego dochodzi standardowy zestaw recenzji najciekawszych wystaw kwartału, ważnych publikacji oraz garść inspirujących refleksji od naszych felietonistów. Jak w każdym numerze na ostatniej stronie magazynu prezentujemy listę *the best of* od naszego gościa specjalnego, którym tym razem został Przemysław Kwiek. Biorąc pod uwagę zawartość „ósemki”, nie musimy chyba tłumaczyć tego wyboru. ☒

KATARZYNA KOZYRA SZUKAJĄC JEZUSA



Katarzyna Kozyra, Szukając Jezusa, wideo 2012 - kadr z filmu, dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

kuratorka: Hanna Wróblewska
współpraca: Fundacja Katarzyny Kozyry

Państwowa Galeria Sztuki

Plac Zdrojowy 2
81-720 Sopot

Ekspozycja czynna od: 7.05.2015 do 14.06.2015 (wt - nd w godzinach 11.00 - 19.00)



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 SOPÓŁ, PLAC ZDROJOWY 2, TEL: (+48) 58 331 04 23, FAX: 571 22 62, NIP 585-122-00-52, REGON 090277167



MICHAŁ SZLAGA | TOMEK KOPCEWICZ

ODYSEJA #1

kuratorka: Patrycja Ryłko
Państwowa Galeria Sztuki, Plac Zdrojowy 2, 81-720 Sopot
wernisaż: 09.04.2015 o godzinie 19.30
Ekspozycja czynna od 10.04.2015 do 10.05.2015 (wt.-nd. w godzinach 11.00-19.00)



OKŁADKA:

Mikołaj Długosz, praca z cyklu 1994, 2009
fot. dzięki uprzejmości artysty

REDAKTORZY NACZELNI:

Jakub Banasiak, jakub.banasiak@magazynszum.pl
Adam Mazur, adam.mazur@magazynszum.pl

WICE:

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

SEKRETARZ REDAKCJI:

Martyna Merkis, martyna.merkis@magazynszum.pl

KOREKTA:

Małgorzata Chyc | bymouse.pl
i autorzy

DYREKTORZY ARTYSTYCZNI:

Dagny & Daniel Szwed

LAYOUT:

moonmadness.eu

WSPÓŁPRACA:

Wojciech Albiński, Tymek Borowski, Filip Burno,
Jakub Dąbrowski, Alicja Dobrucka,
Piotr Drewko, Goshka Gawlik, Alicja Grabarczyk,
Alicja Gzowska, Łukasz Izert, Aleksander Kmak,
Joanna Kobyłt, Piotr Kosiewski, Zofia Krawiec, Andrzej
Leśniak, Kuba Maria Mazurkiewicz, Łukasz Musielak,
Daniel Muzyczuk, Aurelia Nowak, Janek Owczarek,
Piotr Pękala, Łukasz Rusznic, Konrad Schiller,
Piotr Słodkowski, Agnieszka Szewczyk, Katarzyna
Szydłowska, Wojciech Szymański, Ewa Tatar

REKLAMA:

redakcja@magazynszum.pl

DRUK:

Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j.
ul. Piwna 1, 61-065 Poznań

NAKŁAD:

1200 egzemplarzy

WYDAWCA:

Fundacja Kultura Miejsca

NOWY ADRES REDAKCJI:

Magazyn „Szum”
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Wybrzeże Kościuszkowskie 39
00-347 Warszawa

www.magazynszum.pl
www.facebook.com/magazynszum

S. 13

OD REDAKCJI

tekst: Karolina Plinta

TEMAT NUMERU

S. 20

DRUGI KANON

tekst: Jakub Banasiak

ilustracje: Paweł Jarodzki

OBIEKT KULTURY

S. 42

**DWA W JEDNYM, CZYLI KRÓTKI
PRZEWODNIK PO IDENTYFIKACJI
WIZUALNEJ WARSZAWSKIEGO METRA**

tekst: Rene Wawrzekiewicz

FELIETON

S. 53

ARTYSTA AUTENTYCZNY

tekst: Karolina Plinta

WYDARZENIE

S. 54

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI.

RECTO / VERSO. 1948–1949, 1956–1957

tekst: Piotr Słodkowski

FELIETON

S. 61

ŻEGNAJ KARTEZJUSZU

tekst: Wojciech Szymański

INTERPRETACJE

S. 62

KRONIKI EKSTAZY I EKSCESU

MALARSTWO ANDRZEJA URBANOWICZA

tekst: Olga Drenda

FELIETON

S. 71

ZA DROGO

tekst: Wojciech Albiński

ROZMOWA

S. 72

TEMATY GRANICZNE

ze Stanisławem Rukszą rozmawia Adam Mazur

FELIETON

S. 89

SYNDROM MLECZARKI

tekst: Zuzanna Stańska

TEORETYCZNIE

S. 90

**DZIWCZNE ARCHIWA, QUEEROWE HISTORIE
O NAJNOWSZYCH PRACACH KAROLA RADZISZEWSKIEGO**

tekst: Magda Szcześniak

DO WIDZENIA

S. 102

THE REAL THING

Witek Orski

S. 110

RECENZJE

WSKAZANE

S. 176

PRZEMYSŁAW KWIEK

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Andrzej Urbanowicz

Malarz, grafik, krytyk sztuki i performer. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Katowicach, w latach 1956–1958 mieszkał w Stanach Zjednoczonych. Na charakter jego twórczości bardzo mocno wpłynęła inspiracja buddyzmem, okultyzmem i gnozą, a także głęboko skrywane fascynacje sadomasochistyczne. Częstym motywem, który powraca w jego pracach, jest symbolika solarna, odnosząca się do mitologii egipskiej i węża Uroborosa. W 1967 roku, razem z Urszulą Broll, Zygmuntem Stuchlikiem, Antonim Halorem i Henrykiem Wańkiem założył grupę Oneiron, prowadził także Teatr Oneiron 2 i Teatr Oneiron 3.

S. 62

Stanisław Ruksza

Kurator, historyk sztuki, wykładowca akademicki. Dyrektor artystyczny Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu. W swojej działalności kuratorskiej skupia się głównie na problematyce społecznej i politycznej, łączy sztukę z innymi dziedzinami nauk i aktywizmem. Kurator takich wystaw jak: *Akcjoniści wiedzący* (MOCAK), *Manifestacje romantyczne* (BWA Sokół) czy *Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku* (urządzona w ramach szóstej edycji festiwalu Artboom). Na początku 2015 roku zorganizował pokaz *The Wall. Art Face to Face With Borders* (Careof DOCVA, Mediolan). Główny kurator Projektu Metropolis, zakończono szeregami ekspozycji rozrzuconych po różnych miastach metropolii śląskiej.

S. 72

Witek Orski

Artysta, współzałożyciel galerii Czulość. W swojej praktyce twórczej, realizacjach kuratorskich i badaniach naukowych zajmuje się głównie fotografią. Jego prace prezentowane były w ramach wystaw indywidualnych *Wulgarnie* (2012) oraz *Ćwiecenie* (2014), obydwie zorganizowane w galerii Czulość, jak również na ekspozycjach grupowych za granicą: w Tokio, Paryżu i Budapeszcie, ale także w Polsce, między innymi w ramach wystawy *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Wykładowca na Akademii Fotografii.

S. 102

**INTERDYSCYPLINARNE
STUDIA
DOKTORANCKIE**

**UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
W POZNANIU**

ISD.UAP.EDU.PL

**SZTUKA JEST SZTUKA WYBORU
więc KIERUJ SIĘ
ZAINTERESOWANIAMI**

fotografia

**UNIwersYTET ARTYSTYCZNY
W POZNANIU /dawniej ASP/
STUDIA NA NAJLEPSZYM
WYDZIALE
MULTIMEDIÓW
W PL**



TEMAT NUMERU

DRUGI

tekst: Jakub Banasiak
ilustracje: Paweł Jarodzki

KANON

W poprzednich numerach „Szumu” zastanawialiśmy się nad aktualną kondycją polskich instytucji sztuki, społeczną funkcją artysty, rynkiem sztuki, akademiami.

Wspólna była cezura tych rozważań: pisaliśmy o sztuce po 1989 roku, za naturalną granicę uznając upadek komunizmu. Jednak wszystkie nasze teksty i towarzyszące im potem dyskusje dotyczyły tematów, o których wielokrotnie debatowano wcześniej.

Tymczasem bodaj ani razu nie doczekał się poważnej dyskusji kanon polskiej sztuki najnowszej. Dlaczego? Postawię tu następującą tezę: ponieważ go nie było, bo do niedawna ciągle się tworzył. Ale to nie jedyny powód.



1

Proces powstawania kanonu, obrastanie korpusu najwybitniejszych prac kolejnymi dziełami, sam w sobie jest fascynujący. Nietrudno zauważyć, że sposób formowania polskiego kanonu po 1989 roku był specyficzny. Odwrotnie niż w przypadku scen zachodnich nie dokonywał się bowiem w stabilnym otoczeniu instytucjonalnym (muzea, rynek, prasa branżowa), lecz był chaotyczny, a przede wszystkim ściśle powiązany z procesami transformacji ustrojowej. Po 1989 roku w polskiej sztuce niemal wszystko musiało zostać pomyślane na nowo. Kanon to odprysk tych procesów: narodzin rynku, krystalizacji nowej sceny instytucjonalnej, przewartościowań na akademiach, przeobrażeń społecznego statusu artysty, medialnej recepcji sztuki współczesnej i tym podobne. O ile w nowoczesnym polu sztuki (a więc mniej więcej od połowy XIX wieku) kanon jest zapisem artystycznych przewartościowań, nieustannie testowanym i negocjowanym przez predestynowane do tego instytucje (i samych artystów), o tyle w polu peryferyjnym dopiero powstaje jego fundament. To dlatego zdarzało się, że trafiały do niego prace niewybitne, choć ważne jako świadectwo przeobrażeń wewnątrz pola — tu najbardziej znamieny wydaje się przykład *Pasji* Doroty Nieznalskiej. W pierwszej dekadzie transformacji sztukę krytyczną często trzeba było osłaniać, na zasadzie: „Tak, wiemy, że to umiarkowane dzieło, ale nie możemy go skrytykować, bo damy do ręki argumenty prawicy” (podobnie media głównego nurtu osłaniały przecież reformy gospodarcze — nie mówiąc „całej prawdy”). Kanon ostatniego ćwierćwiecza budował się więc również i w taki sposób. Muzealne zbiory i sumaryczne opracowania dotyczące sztuki po 1989 roku pokazują więc tyleż kanon, co historię jego kształtowania. Jak wyglądał ten proces?

Blizsze spojrzenie na polską sztukę ostatniego ćwierćwiecza pokazuje, że cezura polityczna — upadek komunizmu — bynajmniej nie pokrywała się z tą artystyczną. W 1989 roku nie doszło w tym obszarze do żadnego przełomu (inaczej niż w przypadku instytucji publicznych czy rynku, ściśle powiązanych z mechanizmami funkcjonowania państwa). Przeciwnie, do 1993 roku nie tyle tworzono kanon nowej sztuki (tej jeszcze nie było), ile odbudowywano niezakłamaną kanon sztuki lat 80., w ostatniej dekadzie PRL-u ukrytej w „trzecich miejscach” (sztuka poza narracjami Kościoła i władzy), parafiach (sztuka przykościelna) czy nawet walizkach (tak zwane „wystawy walizkowe”). W 1988 roku odbyła się reżimowa wystawa *Arsenał '88*, która miała dyskutować popularność nowej ekspresji, a zdobytą w ten sposób walutę symboliczną przelać na

konto partii. Była to koncepcja wpisująca się w politykę kulturalną schyłkowego PRL-u, kiedy to władze próbowały odmłodzić swoje kadry i powalczyć o przychylność młodzieży (co z kolei stanowiło wyraz złudzenia, że odmłodzić można sam system). Wystawa odniosła olbrzymi sukces, była reklamowana w radiu, telewizji i na billboardach, obejrzało ją przeszło 100 tysięcy osób, choć zbojkotowali ją najważniejsi artyści dekady. Po 1989 roku wiodące instytucje — powstałe u schyłku PRL-u CSW Zamek Ujazdowski i odnowiona Zachęta — zajęły się więc swoistym odkłamywaniem historii (sztuki) i budowaniem kanonu opartego na sztuce niezależnej lat 80. Służyć temu miały wystawy takie jak: *Raj utracony* (CSW, 1990), ... *czerwona przegrywa. Wystawa grafiki podziemnej Solidarności 1981–1989* (Zachęta, 1990), *Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.* (Zachęta, 1991), *Polski szyk, malarstwo, obiekty, instalacje* (Zachęta, 1991) czy *Gruppa 1982–1992* (Zachęta, 1992). Wystawy takie jak *Perseweracja mistyczna i róża* (PGS Sopot, 1992) to w tej konstelacji jedynie wyjątki potwierdzające regułę, a nie istotna zmiana paradygmatu.

2

Od 1993 roku do kanonu stopniowo zaczęły być włączane dzieła z obszaru tak zwanej „sztuki krytycznej”. Proces ten został dobrze opisany (choć bez refleksji nad umownością cezury 1989 roku), powiedzmy więc tylko, że kanon sztuki krytycznej krystalizował się wraz z kolejnymi wystawami (*Idee poza ideologią. Nowe pokolenie w sztuce polskiej*, CSW, 1993; *Antyciała*, CSW, 1995), dyplomami (Katarzyna Kozyra i Jacek Markiewicz, oba 1993), głośnymi medialnymi „skandalami”, w końcu — procesem Doroty Nieznalskiej (początek w 2002 roku). Wraz z publikacją książki *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* Izabeli Kowalczyk (również w 2002 roku) nastąpiła sakralizacja nowego kanonu i wyparcie poza jego nawias całego szeregu zjawisk niemieszczących się w dominującej wówczas narracji. Za krańcowe daty pierwszego okresu, w którym formował się kanon nowej sztuki, można więc uznać lata 1993 i 2002.

Jak łatwo zauważyć, kanon w latach 90. budowały raczej pojedyncze, symboliczne gesty i zdarzenia wokół konkretnych prac i wystaw — takie jak zakup *Piramidy zwierząt* do kolekcji Zachęty decyzją Andy Rottenberg już w 1998 roku. Brak ustrojowego wsparcia publicznych instytucji sztuki powodował, że był to proces w dużej mierze żywiołowy, oparty na doraźnych decyzjach. Najlepszym przykładem jest tu kolekcja CSW Zamek Ujazdowski, początkowo komponowana tyleż z zakupów, co z darów i depozytów. Milada Śliżińska w niedawnym wywiadzie opowiadała: „CSW



nie miało pieniędzy, żeby budować kolekcję. A jeżeli już, to Wojtek starał się kupować prace polskich artystów. Jeśli artysta zagraniczny był zadowolony ze współpracy, to czasem podarował swoją pracę do kolekcji” („Krytyka Polityczna” 2015, nr 40/41). Analizując kolejne odsłony kolekcji (1992, 1994/1995, 1996/1997, 2001/2005, 2009, 2010), trudno oprzeć się wrażeniu, że to, co zrodziło się z chaosu transformacji, chaotyczne pozostało. W rzeczy samej, kolejne konfiguracje zamkowej kolekcji to najdłuższa i najnudniejsza *soap opera* polskiej sztuki. Przy czym nie chodzi o jakość poszczególnych prac, lecz o brak jakiegokolwiek myśli przewodniej całej kolekcji. A także o stosunkowo niewielki przyrost nowych dzieł. To przegląd tyleż reprezentatywny, co przypadkowy, rozpostarty między prace zagranicznych artystów, którzy akurat mieli wystawy w Zamku, dzieła polskich twórców debiutujących w latach 60., 70. i 80. a realizacje powstałe po 1989 roku. „To nie jest kanon sztuki tamtych lat, tylko zapis historii miejsca” — to znowu opinia Ślizińskiej, z którą trudno się nie zgodzić.

W tym miejscu krótka anegdota. Otóż kilka lat temu wracałem z Łukaszem Gorczyką z panelu dyskusyjnego, który odbywał się w pewnej instytucji

w południowo-zachodniej Polsce. W pociągu spotkaliśmy Rafała Jakubowicza. Od słowa do słowa okazało się, że jego *Arbeitsdisziplin* kurzy się w pawlaczu w mieszkaniu artysty. Nie mogliśmy wyjść ze zdumienia — jak to możliwe, że jedno z najważniejszych dzieł ćwierćwiecza nie znalazło nabywcy? Nie wiem, czy któraś z instytucji nadrobiła już to zaniedbanie (jeśli nie, to kto pierwszy, ten lepszy — czas start!), ale sądzę, że sytuacja ta stanowi dobry przykład tego, jak budowany był kanon w peryferyjnym polu sztuki. Ile jeszcze mamy takich luk?

Koniec lat 90. i pierwsze lata XXI wieku to także inny proces. Może najlepiej ilustruje go *Układ scalony sztuki polskiej* „Rastra”, w którym znalazła się uwaga o imitacyjnym charakterze wystaw spoza Warszawy czy Krakowa. Według Kaczyńskiego i Gorczyki mniejsze ośrodki po prostu kopiowały program wykuwany w stolicy. Wkrótce sam Raster — pisany już bez cudzośćlowu, bo chodzi o nazwę galerii — miał spory udział w „kolonizowaniu” peryferyjnych instytucji wystawami artystów z centrum. Przede wszystkim jednak kanon polskiej sztuki początku milenium budowały — w jeszcze większym stopniu niż w latach 90. — „pokoleniowe” ekspozycje (Wilhelm

Sasnal, *Malarstwo*, CSW, 1999; *Scena 2000*, CSW, 2000; *POP-elita*, Bunkier Sztuki, 2001; *Rzeczywiście, młodzi są realistami*, CSW, 2002). Początek XXI wieku to także narodziny sceny galerii prywatnych, które szybko wypełniły miejsce pozostawione przez niedomagające instytucje państwowe (zob. „Szum” 2013, nr 2). Organizowane w nich wystawy to kolejny czynnik, który w tamtym czasie wpływał na kształt kanonu najważniejszych dzieł polskiej sztuki najnowszej.

Na styku tych procesów powstawał kanon. Jakby przy okazji, wbrew zakupom instytucji publicznych i ich programom (choć oczywiście i one miały znaczenie). Wytrącał się blisko rynku, ale to nie rynek decydował o tym, czy jakieś dzieło ma wejść do kanonu. Nie były to też sumaryczne publikacje, które zwyczajowo odgrywają taką rolę, jednak warto przyrzeć się najważniejszym z nich (nie było ich wcale wiele).

Niedoścignionym wzorem — przynajmniej pod względem edytorskim — pozostają tu *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, przygotowane z inicjatywy redakcji ówczesnego „Obiegu” (red. Monika Branicka, Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, 2007). Potencjał tej publikacji został dostrzeżony od razu. Rok 2007 stanowi bodaj apogeum tendencji, w której to wybory galerii pry-

watnych — przede wszystkim Fundacji Galerii Foksal i Rastra — miały moc budowania kanonu, choć podkreślić trzeba, że kwestie rynkowe odgrywały w tym procesie trzeciorzędą rolę. Chodziło raczej o kapitał symboliczny tych miejsc — to tam była pokazywana sztuka nowa, świeża, ciekawa (wymieńmy tylko część nazwisk: Monika Sosnowska, Cezary Bodzianowski, Wilhelm Sasnal, Paweł Althamer, Oskar Dawicki, Janek Simon, Michał Budny, Jakub Julian Ziółkowski). Książka wydana przez CSW — nazywana z przekąsem polską odpowiedzią na taschenowskie *Art Now* — mogła przyczynić się do rozszczelnienia budowanej w ten sposób hierarchii, uczynić kanon nieco rozleglejszym. Nic więc dziwnego, że na premierze tomu w Zamku Ujazdowskim Andrzej Przywara kpił, iż zawarte w nim kategorie przypominają programy pralki, i sugerował, że wybór poczyniony przez redaktorów należałoby ograniczyć do kilkunastu nazwisk. Szybko jednak okazało się, że monumentalna publikacja cierpiała na tę samą przypadłość, co kolekcja CSW (formalnie to zresztą katalog wystawy *W samym centrum uwagi*): była zbyt pojemna i chaotyczna, chcąc opisać wszystko, nie opisywała niczego — choć przyznać trzeba, że rekapitułowała pewien stan faktyczny.

**KANON WYTRĄCAŁ
SIĘ BLISKO RYNKU,
ALE TO NIE
RYNEK DECYDOWAŁ
O TYM, CZY JAKIEŚ
DZIEŁO
MA WEJŚĆ
DO KANONU.**

W 2008 roku ukazała się książka *Przewodnik kolekcjone-ra sztuki najnowszej* (Piotr Bazyłko, Krzysztof Masiewicz, 2008), która potwierdzała wybór CSW w kontekście rynku sztuki. W międzyczasie do głosu doszli twórcy odrzucający narrację na rzecz halucynacji, społeczno-polityczną rzeczywistość na rzecz zmyślenia, prozę na rzecz poezji, politożę na rzecz imagorei: nowi nadrealiści i przedstawiciele sceny poznańskiej. Za sprawą instytucjonalnej konsekracji to ich prace domykają najnowszy kanon polskiej sztuki.

Sekwencję książek petryfikujących kanon pierwszej dekady tego stulecia zamyka albumowa publikacja *Polish! Contemporary Art from Poland* (2011), przygotowana z inicjatywy Moniki Branickiej i Grażyny Kulczyk, a opublikowana i dystrybuowana przez prestiżowe Hatje Cantz Verlag. Branicka — od 2008 roku współwłaścicielka galerii Żak | Branicka — była jedną z redaktorek *Nowych zjawisk*... Nie okazało się zatem zaskoczeniem, że rdzeniem *Polish!* stali się artyści omówieni wcześniej w publikacji CSW. Uzupełniły ich nazwiska twórców, którzy w 2007 roku byli jeszcze za młodzi, by znaleźć się w kanonie (Wojciech Bąkowski, Anna Molska, Agnieszka Polska), a także — warto zwrócić uwagę na tę koincydencję — malarze reprezentowani przez berlińską galerię Żak i Branickiej, z pewnością wówczas jeszcze niepierwszoplanowi (Paweł Książek i Michał Jankowski). W tomie zamieszczono ponadto biografie i reprodukcje prac artystów obecnych raczej na scenie międzynarodowej niż polskiej (choć od tamtej pory to się zmieniło): Sławomira Elsnera, Agnieszki Kurant, Goshki Macugi oraz... Alicji Kwade (urodziła się w Katowicach, ale mieszka i pracuje w Berlinie). *Polish!* miało więc przenosić kanon w pole globalne, być może ze szczególnym uwzględnieniem jego berlińskiej odnogi. Czy skutecznie? Na poziomie rynkowym zapewne tak, jednak w kontekście kanonu krajowego *Polish!* okazało się publikacją spóźnioną — w tym czasie najważniejsze przewartościowania następowały bowiem w instytucjach publicznych. Kolejna książka nie mogła tu już wiele zmienić.

3

Wejście do gry instytucji publicznych oznaczało zasadniczą zmianę jej reguł. Im bliżej czasów obecnych, tym kanon budowany był przez nie z coraz większą świadomością i — co nie mniej istotne — dalekowzrocznością. Aby jednak móc myśleć perspektywicznie, konieczne jest poczucie bezpieczeństwa. Komfort taki zapewniają oczywiście pieniądze. W przypadku instytucji sztuki pierwsze zmiany nastąpiły w 2004 roku, kiedy to w związku z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej wszedł w życie Narodowy Pro-

gram Kultury „Znaki Czasu”, który umożliwiał budowanie lokalnych kolekcji sztuki współczesnej przy wykorzystaniu Regionalnych Towarzystw Zachęty Sztuk Pięknych. Niemniej najważniejsza zmiana nastąpiła w 2011 roku — Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego uruchomiło bowiem wtedy kolejny priorytet programu Kolekcje, mianowicie Narodowe Kolekcje Sztuki Współczesnej. Tylko z puli na 2015 rok Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Współczesne Wrocław i MOCAK otrzymały — odpowiednio — 3 090 000, 1 260 000, 1 370 000 i 1 620 000 złotych. Jednocześnie powstały nowe przestrzenie dedykowane wyłącznie sztuce współczesnej. Mam tu na myśli placówki między innymi w Toruniu, Wrocławiu, Krakowie, Łodzi i Warszawie (zob. „Szum” 2014, nr 4). W ten sposób dokonała się transformacja instytucji publicznych (ciągle niepełna — swoich siedzib nie posiadają nadal MSN i MWW).

Dzięki wskazanym zmianom kanon budowany jest obecnie mniej lub bardziej metodycznie, ale przede wszystkim intencjonalnie. Jako taki stanowi pokaz mocy instytucji, chociaż poszczególnym prezentacjom kolekcji ciągle można sporo zarzucić (przypadkowość, nie dość stanowczą selekcję zbiorów i tym podobne). Obecnie to już nie galerie prywatne wytyczają trendy, choć oczywiście nie można nie doceniać ich znaczenia. Rynek i instytucje — po latach dość chaotycznej symbiozy — to dzisiaj zbiory oddzielone od siebie coraz czytelniejszymi granicami. Paradoksalnie duży udział w tej zmianie miała aktywność domu aukcyjnego Abbey House, który uświadomił polskim galerzystom — często niepoprawnym idealistom — że również rynek sztuki opiera się na popycie i podaży. Początkowy odpływ potencjalnych klientów do Abbey House, tej wysnioną nową klasę średnią, podzielał na galerzystów jak zimny prysznic.

Jak instytucje budują więc kanon? Zacznijmy od stołecznego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które konstruuje go z całą świadomością tego procesu (przy zastrzeżeniu, że jest to ciągle instytucja „w budowie”, nieposiadająca odpowiedniej infrastruktury i temu podobne). W wypowiedzi dla portalu gf24.pl („Gazeta Finansowa”, wersja *online*) z 2013 roku Joanna Mytkowska mówi wprost: „Kolekcja Muzeum ma ambicje zmiany kanonu sztuki”. W stosunku do statusu kolekcji CSW to kapitalna zmiana. Nowi dyrektorzy instytucji sztuki współczesnej doskonale zdają sobie sprawę z wysokości stawki. Przede wszystkim wiedzą, że kanon to dzisiaj nie tylko dzieła sztuki (arcydzieła), lecz także narracja — spójna i wyraźna. To właśnie wokół narracji negocjowany jest dziś nowy kanon. W przypadku





KOLEJNA/NIEZBYTUDANA/WERSJA KANONU

MSN-u jest to opowieść o sztuce potraktowanej — odnosząc się do kategorii wprowadzonej przez Piotra Piotrowskiego — w sposób „horyzontalny”, a więc pozbawionej stabilnego centrum, będącego sumą lokalności, które składają się na pole globalne. Stąd w kolekcji MSN-u znajdziemy prace zarówno artystów polskich (co oczywiście, tych jest najwięcej), jak i Aernouta Mika, Waela Shawky’ego, Gety Brătescu czy Teresy Margolles. To napięcie — pomiędzy lokalnością a globalnością — najlepiej bodaj charakteryzuje zbiory (i ambicje) stołecznego muzeum. Przede wszystkim jednak uzmysławia, że pokazywane w ich obrębie polskie prace pretendują do miana kanonicznych w wymiarze międzynarodowym. Równie świadomie postępują inne placówki: Muzeum Sztuki w Łodzi snuje wielotorową (może nawet zbyt wiele) opowieść o nowoczesności (czy nowoczesnościach), zakorzeniając nową kolekcję w zbiorach grupy „a.r.”, udostępnionych publiczności w 1931 roku, i legendzie drugiego po Museum of Modern Art muzeum sztuki nowoczesnej na świecie. Z kolei Muzeum Współczesne Wrocław konsekwentnie buduje wizerunek „najbardziej awangardowego środowiska artystycznego późnego PRL-u”: od Galerii pod Moną Lisą po Luxus, od Permafo po Galerię Sztuki Najnowszej. Skuteczność tej strategii potwierdza fakt, że jesienią 2015 roku planowana jest duża wystawa o środowisku wrocławskim, która zacznie swoje *tournée* w... Zachęcie. Tak oto kanon lokalny staje się kanonem narodowym. W tym kontekście wspomnieć trzeba również stałą Galerię Sztuki XX i XXI wieku w Muzeum Narodowym w Warszawie, udanie przygotowaną przez Piotra Rypsona i udostępnioną publiczności w styczniu 2013 roku. W obszarze sztuki najnowszej to zbiór w znacznej mierze oparty na historycznych już pracach, pozyskiwanych dla Muzeum Narodowego w Warszawie przez Dorotę Monkiewicz od drugiej połowy lat 90. w ramach powołanej specjalnie w tym celu Fundacji GESSEL. To także ciekawy przypis do historii budowania nowego kanonu i wykorzystywanych przy tym narzędzi. Przy okazji warto podkreślić bierność w tym zakresie innych placówek o randze muzeów narodowych — mam tu na myśli instytucje we Wrocławiu (przez trzydzieści lat dyrektorowania Mariusz Hermansdorfer stworzył wprawdzie kolekcję, ale własną), Krakowie (placówką kieruje Zofia Gołubiew) i Poznaniu (dyrektorem instytucji jest Wojciech Suchocki).

Podział kolekcji na „narodowe” i „regionalne”, którego *de facto* dokonało MKiDN, ma dalekosiężne konsekwencje. Przede wszystkim wyraźnie rozróżniono funkcje poszczególnych placówek. Kanon polskiej sztuki współczesnej mają budować muzea dysponujące relatywnie dużymi środ-

kami finansowymi (niemniej ciągle nikłymi — na przykład w porównaniu do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, ponad dwudziestokrotnie mniejszymi). Ośrodki regionalne powinny natomiast eksponować wybrane, ale reprezentatywne przykłady aktualnych tendencji artystycznych, a także gromadzić zbiory ze szczególnym uwzględnieniem artystów lokalnych. Jak pokazuje analiza kolekcji poszczególnych Towarzystw Zachęty Sztuk Pięknych, tak właśnie się dzieje. Wydaje się to roztropne z punktu widzenia zarówno publiczności, jak i artystów. Taka polityka wiąże się nadto z faktem, że lokalne ośrodki przestały już odgrywać rolę satelitów centrum. Co więcej, poszczególne instytucje umiejętnie eksploatują bliskie im obszary współczesnej sztuki (na przykład białostocki Arsenal zajmuje się sztuką Europy Środkowo-Wschodniej, BWA Zielona Góra kładzie akcent na lokalną tradycję i jej współczesną kontynuację, BWA Tarnów próbuje przepracować wielokulturową historię regionu i tak dalej). Dobrze pokazał to ubiegłoroczny Plener BWA (zorganizowany przez BWA Tarnów), podczas którego przedstawiono programy poszczególnych placówek.

W dalszej perspektywie opisywana tu zmiana może okazać się ważką również z punktu widzenia artystów. Fakt, że na początku każdego roku pojawia się istotna pula pieniędzy przeznaczonych na muzealne zakupy, może ustabilizować rynek, uczynić go nieco bardziej przewidywalnym i nieco mniej gorączkowym. Artyści i galerie zrozumieli już, że czasem warto poczekać, aż dane dzieło kupi instytucja publiczna, a nie sprzedawać je od razu prywatnemu kolekcjonerowi (oczywiście nie mówimy tu o „ciemnej materii świata sztuki”, tylko o wybranych twórcach — tych już konsekrowanych oraz tych pretendujących). W tym kontekście emblematiczna wydaje się historia pracy *Lego. Obóz koncentracyjny*. W latach 2011–2012 zbiórka pieniędzy na wykupienie tego dzieła od prywatnego kolekcjonera stała się nieledwie sprawą publiczną. Czemu służyła tak wielka determinacja Muzeum Sztuki Nowoczesnej? Rzecz jasna budowie kanonu, który nie mógł obejść się bez tego dzieła — tu znowu wracamy do atmosfery lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku, kiedy to instytucje nie miały pieniędzy lub reagowały zbyt późno. Muzeum pracę Libery ostatecznie nabyło, potwierdzając tym samym, że jest zdeterminowane, by tworzyć kanon współczesnej sztuki, a także — co równie istotne — zreinterpretować najważniejsze dzieła kojarzone z hegemonem lat 90., czyli stołecznym CSW (to również przykład kuratorsko-PR-owej pracy na *Pozdrowieniach z Alej Jerozolimskich* Joanny Rajkowskiej czy zakupu dzieł Romana Stańczaka).

Warto też zauważyć, że wzmocnieniu instytucji publicznych i powolnemu, lecz konsekwentnemu rozwojowi

sektora galerii prywatnych, a więc także zwiększeniu ich roli w budowaniu kanonu, towarzyszy strukturalny kryzys krytyki. W tym momencie żaden dziennik ani tygodnik nie zatrudnia krytyka sztuki na etacie. Magazyny o sztuce zmuszone są szukać zewnętrznych źródeł finansowania u stabilnych podmiotów publicznych: akademii sztuk pięknych („Szum”, „Magazyn Sztuki”), instytucji sztuki („Artpunkt”, „Obieg”, „Artluk”, „MOC-AK Forum”), ZPAP-u („Arttak”) oraz, oczywiście, ministerstwa (większość wymienionych). To znamienne, że wydana w zeszłym roku książka o sztuce krytycznej powstała na zamówienie instytucji konsekrującej i miała za zadanie utrwalić związaną z tą instytucją narrację (a wraz z nią kanon), w stosunku do wcześniejszych badań zmieniając tylko środki retoryczne — mam tu rzecz jasna na myśli tom *Zatańczą ci, co drżeli*. Również historycy sztuki coraz wyraźniej oddalają się od współczesności, kierując swoje zainteresowania aż do okresu bezpośrednio po 1945 roku. Potwierdzają to niedawne badania Luizy Nader, Agaty Pietrasik czy Piotra Słodkowskiego, książka Doroty Jareckiej i Barbary Piwowarskiej o Ernie Rosenstein, a także renesans zainteresowania twórczością Andrzeja Wróblewskiego — we wszystkich tych przypadkach centralnym wydarzeniem uruchamiającym interpretację dzieła sztuki staje się druga wojna światowa. Ostatnia duża książka o sztuce po 1989 roku — *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* Anny Markowskiej — również raczej utrwaliła stare rozpoznania, niż wprowadziła nowe ujęcia. Pod względem krytyki artystycznej i historii sztuki najnowszej sytuacja z końca lat 90. i pierwszych lat XXI wieku musi jawić się jako złota era.

4

Analiza polskiego pola sztuki ostatniego ćwierćwiecza pozwala stwierdzić, że po 1989 roku kanon sztuki współczesnej powstawał spontanicznie, jako wypadkowa rozmaitych procesów. Z pewnością weszły do niego te dzieła, z którymi — jak już powiedzieliśmy — wiązały się wydarzenia wyjątkowe: *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozy-

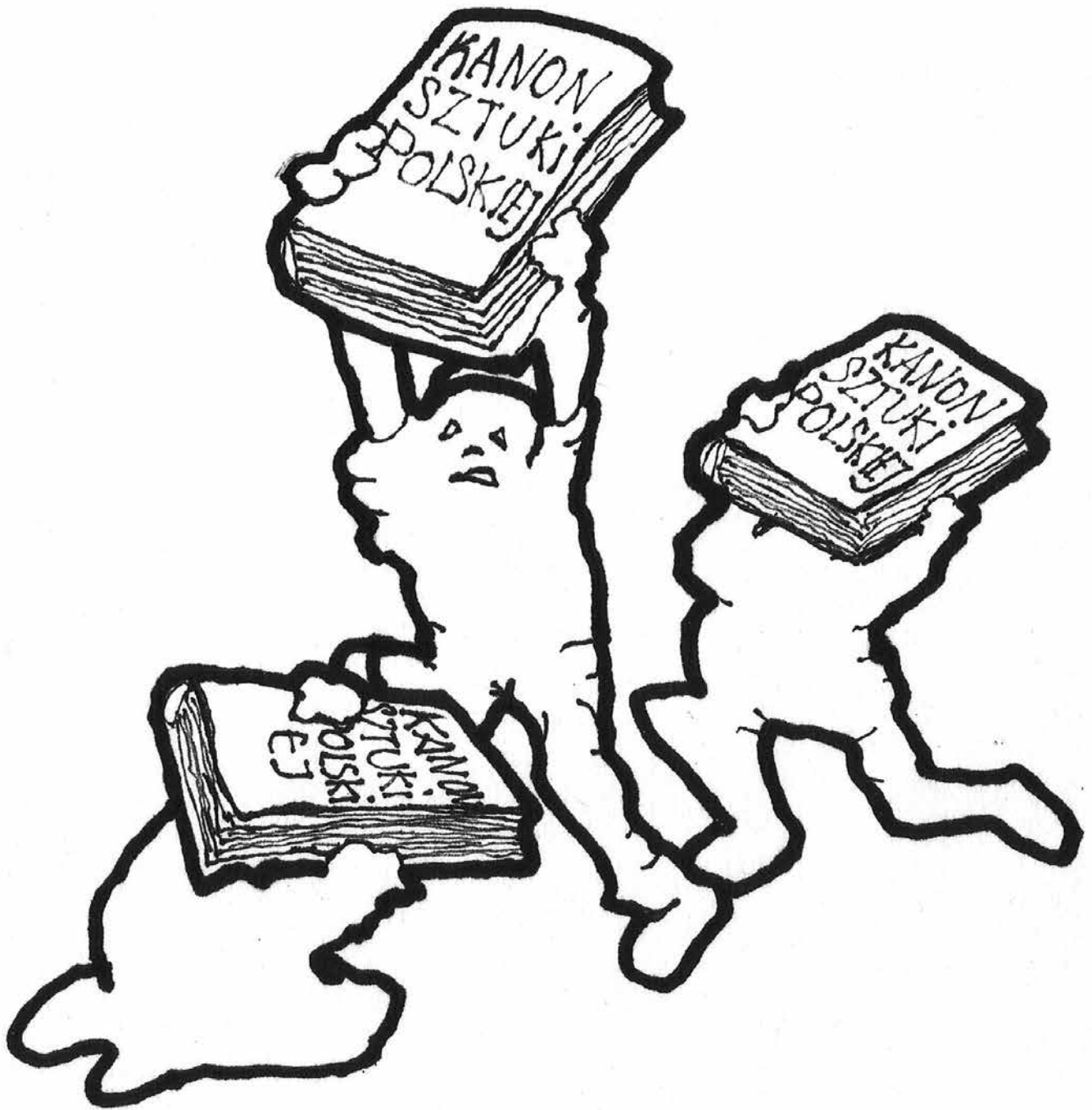
**SKORO POWSTAŁ
KANON — CHOĆ RO-
DZIŁ SIĘ W BÓLACH —
TO ZNACZY, ŻE PO-
WSTAŁA RÓWNIEŻ HE-
GEMONIA, A WRAZ
Z NIĄ WYKLUCZE-
NIE, NA RA-
ZIE MANIFESTOWANE
W SPOSÓB SKRAJ-
NIE POPULISTYCZNY.
TYMCZASEM KRY-
TYCZNY NAMYSŁ NAD
KANONEM — TAK JAK
KRYTYKA INSTYTUCJO-
NALNA — TO TEMATY
ZUPEŁNIE NIE-
OBECNE W RODZIMEJ
REFLEKSJI O SZTUCE
OSTATNICH DWÓCH
DEKAD.**

ry, *Termofory x 8* Roberta Rumasa, *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, *Naziści* Piotra Uklańskiego, *Arbeitsdisziplin* Rafała Jakubowicza, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* Joanny Rajkowskiej, *Pasja* Doroty Nieznalskiej, *Obieranie ziemniaków* Julity Wójcik.

To kanon bezsprzeczny, jednak niepełny — wymienione prace powstały w latach 1993–2002. To w tym okresie ideologiczne debaty były najgorętsze, a środowisko medialne stosunkowo nierozległe. Nic więc dziwnego, że pojedyncze dzieła zyskiwały rangę symboli czy wręcz totemów. W kolejnych latach zaszedł proces odwrotny: równoległe z pokoleniową zmianą nastąpiła ekspansja internetu, decentralizacja sceny artystycznej, transformacja instytucji i rozwój rynku sztuki, słowem — radykalnie zwiększyły się rozmiary i możliwości polskiego pola sztuki. To okres tyleż dynamiczny, co chaotyczny, nieustrukturyzowany. Ale tu warto wskazać jeszcze jedno zjawisko: otóż po ekspansji sztuki krytycznej polską scenę artystyczną przestała spajać jakakolwiek wyraźna narracja, poza narracją „sukcesu polskiej sztuki”. W sytuacji nadmiaru i przy jednoczesnym braku instytucjonalnej

stabilności trudno wskazać wiodące zjawiska. Być może właśnie z tego powodu kanon drugiej dekady minionego dwudziestolecia (mniej więcej lata 2002–2012) w mniejszym stopniu będzie dotyczył dzieł, w większym natomiast — artystów. Które bowiem prace Pawła Althamera, Grzegorza Klamana, Katarzyny Kozyry, Piotra Uklańskiego czy Artura Żmijewskiego uznać można za najbardziej ikoniczne i najważniejsze? Które obrazy z setek płócien Wilhelma Sasnała, Rafała Bujnowskiego, Agaty Bogackiej, Marcina Maciejewskiego czy Jakuba Juliana Ziółkowskiego? Która z realizacji Moniki Sosnowskiej jest kluczowa? Która akcja Cezarego Bodzianowskiego? Który film Wojciecha Bąkowskiego?

Przykłady można mnożyć — wystarczy spojrzeć na spisy treści wymienionych tu publikacji, listy artystów biorących udział we wspomnianych wystawach czy w końcu zajrzeć na strony internetowe omawianych tu galerii. Jednak intencją niniejszego tekstu nie jest możliwe precyzyjne określenie „pierwszego kanonu”, tylko próba



dostrzeżenia tego, co w nim nieobecne. Bo skoro powstał kanon — choć rodził się w bólach — to znaczy, że powstała również hegemonia, a wraz z nią wykluczenie, na razie manifestowane w sposób skrajnie populistyczny (artykuł Moniki Małkowskiej *Mafia bardzo kulturalna* i „dyskusja” wokół niego pokazują, że dotyczy ono nie tylko artystów, lecz także krytyków i kuratorów). „Przepisywanie (negocjowanie) kanonu” to — zdawałoby się — zgrana nuta. Podobnie jak ta głosząca, że każdy kanon ogranicza i rzuca wokół rozległy cień, który skrywa to, co niechciane i wyparte. Ale czy aby na pewno jest ona zgrana w odniesieniu do polskiej sztuki? Wydaje się raczej, że krytyczny namysł nad kanonem — tak jak krytyka instytucjonalna — to tematy zupełnie nieobecne w rodzimej refleksji o sztuce ostatnich dwóch dekad. Brak krytyki instytucjonalnej ze strony twórców dość rozsądnie wyjaśniano (robił to na przykład Artur Żmijewski) słabością instytucji po 1989 roku, a także — z drugiej strony — tęsknotą artystów za silnymi, profesjonalnymi placówkami publicznymi. Trudno wymagać, żeby artyści bili w coś, co było słabe. Równie istotna okazała się jednak szeroka środowiskowa zgoda co do kierunku reform pola sztuki. Po 1989 roku priorytetem stała się budowa nowych instytucji i zadbanie o ich systemowe dofinansowanie, a nie podważanie ich marnego statusu — krytycy i historycy sztuki preferowali analizę cokolwiek abstrakcyjnych mechanizmów działania władzy (w Foucaultowskim sensie). Jak się wydaje, przeoczony został moment, kiedy nowe instytucje już okrzepły i przestały potrzebować osłony ze strony teoretyków i artystów. Swoisty moralny szantaż pod tytułem „nowa instytucja jest niezbędna dla całego środowiska” można już chyba uznać za nieprzystający do obecnej sytuacji. Być może znakiem dojrzałości naszej sceny będą poważne opracowania dotyczące najważniejszych instytucji, w których wzięte pod uwagę zostaną konkretne uwarunkowania ekonomiczne, prawne, środowiskowe, polityczne i tym podobne. Jak się wydaje, na razie wyjątkiem pozostaje tu referat Andrzeja Turowskiego o relacji Manufaktury i ms² (wygłoszony na sesji towarzyszącej otwarciu tej instytucji, a potem powtórzony w Muzeum Sztuki

HISTORIA SZTUKI UCZY, ŻE KANONU NIE SPOSÓB OBALIĆ. MOŻNA GO JEDNAK NADPISYWAĆ O KOLEJNE WARSTWY, ZWRACAĆ UWAGĘ NA MOMENTY PRZEOCZONE. W MOJEJ OCENIE „WIELKIM NIEOBECNYM” POLSKIEGO KANONU SZTUKI OSTATNIEGO ĆWIERĆWIECZA JEST TRANSFORMACJA USTROJOWA ORAZ PROJEKTY, KTÓRE MOŻNA WPISAĆ W RAMY KRYTYKI INSTYTUCJONALNEJ.

Nowoczesnej w ramach wykładów *Politozy sztuki współczesnej*). Trzeba też dodać, że im później pojawią się takie teksty, tym szybciej powstała luka wypełnią narracje spiskowe, roszczeniowe i pełne resentymentu. Przy okazji warto odnotować, że dzisiaj swoistej „ochrony” zdają się oczekiwać galerie prywatne. Narracja jest identyczna: nie krytykujcie, nie dzielcie włosa na czworo, gdyż silna scena galeryjna potrzebna jest „wszystkim”.

Podsumowując, powiedzieć można, że nie doczekaliśmy się rewizji kanonu z trzech głównych powodów. Po pierwsze nowa sztuka na dobre zaczęła pojawiać się około 1993 roku — w następnych latach jej kanon dopiero się tworzył. Po drugie pole sztuki doby transformacji nie posiadało stabilnego otoczenia instytucjonalnego i elementarnego zaplecza finansowego, wskutek czego kluczowym problemem stawało się samo przetrwanie pola; od podstaw należało też zbudować rynek sztuki. Po trzecie w końcu ilościowy i jakościowy

rozwój polskiego pola sztuki w pierwszej dekadzie tego stulecia i towarzysząca temu procesowi retoryka sukcesu nie sprzyjały dokonywaniu przewartościowań. Jeżeli rewidowano kanon, dotyczyło to raczej sztuki sprzed 1989 roku. Jednak, jak się wydaje, opisywany tu proces już się skończył.

Kanon polskiej sztuki najnowszej istnieje, istnieją już też instytucje, które świadomie budują jego nową odsłonę. Marcia Tucker, założycielka i wieloletnia dyrektorka New Museum, powtarzała, że muzeum powinno wymieniać całą kolekcję co dziesięć lat — aby nie petryfikować kanonu. Do inspiracji koncepcjami Tucker wielokrotnie przyznawała się Joanna Mytkowska, stawiając New Museum za wzór placówki muzealnej. Czy któreś z polskich muzeów sztuki współczesnej wyzeruje swoją kolekcję? Czy nasz nowy kanon będzie stale podważany? Zanim poznamy odpowiedzi na te pytania, proponuję przyjrzeć się dziełom, które do kanonu nie weszły, choć oczywiście pozostają mniej lub bardziej obecne w szeroko pojętym dyskursie artystycznym.

Historia sztuki uczy, że kanonu nie sposób obalić. Można go jednak nadpisywać o kolejne warstwy, zwracać uwagę na momenty przeoczone. W mojej ocenie „wielkim

nieobecny” polskiego kanonu sztuki ostatniego ćwierćwiecza jest transformacja ustrojowa (reprezentacje transformacji, peryferyjny status polskiego pola sztuki, imitacyjna modernizacja, krytyka ekonomicznego, politycznego i społecznego wymiaru przemian i tym podobne) oraz projekty, które można wpisać w ramy krytyki instytucjonalnej. Istotny brak dotyczy też tych postaw artystycznych, które nie mieściły się w dominującej narracji o sztuce lat 90. Na nich właśnie skupia się poniższe zestawienie.

GRUPPA,

GŁOS PRZYRODY NA SOLIDARNOŚĆ, 1989

Mural (czy raczej „płotal”) Gruppy namalowany z okazji wyborów w czerwcu 1989 roku. Dobry przykład ironii typowej dla nowej ekspresji lat 80. W tym przypadku członkowie słynnej formacji wyszli z założenia, że skoro prawo głosu otrzymali już ludzie, czas najwyższy pomyśleć o zwierzętach. Rzecz została namalowana na płócie okalającym budowę na warszawskim placu Konstytucji, tuż obok kawiarni Niespodzianka, gdzie w czerwcu 1989 roku mieścił się komitet wyborczy Solidarności. Później panele rozebrano. Trudno o lepszy symbol transformacji w polu sztuki: w demokrację wchodziliśmy ze starą, dobrą malarzką ekspresją, a nie nowym artystycznym paradygmatem.

ZBIGNIEW WARPECHOWSKI,

AZJA, 1989 (REKONSTRUKCJA 2013)

Warpechowski wykonał kilka wariantów *Azji*: malarskich, performatywnych (płachta z takim napisem stanowiła tło performansów), ale mnie chodzi tutaj o monumentalny napis „pezetpeerowicą” — nie „solidarycą”, tylko właśnie krojem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Rzecz mocna i niepoprawna politycznie — przypomina, że słowo „transformacja” oznacza płynne przejście jednego stanu w drugi, nie zaś ostre cięcie i nowy początek. Dotyczy to także pola sztuki. Boris Buden zauważał, że esencją procesów transformacyjnych w krajach postkomunistycznych jest „nadążanie” za Zachodem. W związku z tym — pisał Buden — „Wschód musi wyzbyć się swej nic niewartej przeszłości”. Warpechowski uparcie tę przeszłość przypomina. Praca została zakupiona do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

TADEUSZ ROLKE,

JUTRO BĘDZIE LEPIEJ, 1990–1992

RASTER, D.O.M. POLSKI, 1999–2012

Cykl zdjęć Tadeusza Rolkego po raz pierwszy pokazano w marcu 2013 roku — zrobiła to warszawska galeria Le

Guern. To dobry przykład na praktyczną nieobecność reprezentacji transformacji w polu polskiej sztuki. *Jutro będzie lepiej* — już na poziomie tytułu — pokazuje, jak wiele mogłaby zmienić krytyczna analiza obrazów z tego okresu. Warto też podkreślić, że Rolke — artysta wykonujący zlecenia komercyjne właściwie nieprzerwanie od lat 50. — ten cykl zrealizował prywatnie. Nie znajdziemy go w liczącym kilkadziesiąt tysięcy obiektów archiwum twórcy, udostępnionym przez warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Równie interesującym zapisem transformacji jest materiał zdjęciowy składający się na cykl *D.O.M. Polski*. Projekt ten przez lata funkcjonował najwyżej jako ciekawostka — swój krytyczny potencjał ujawnił dopiero za sprawą wydanej w 2012 roku publikacji (BWA Zielona Góra, Fundacja Raster). To kapitalne archiwum epoki, a jednocześnie dowód na niewykorzystany potencjał tego tematu. W książce pada zdanie: „Cały kraj okładał się saidin-giem, a artyści udawali, że tego nie widzą”. No właśnie.

EDWARD DWURNIK, ZACHĘTA, 1992

PAWEŁ ALTHAMER, BURŁACY, 2012

Oba dzieła oddzielają równo dwie dekady. To oczywiście cezura umowna, ale zestawienie to dobrze pokazuje, że po 1989 roku sztuka nie tyle krytykowała, ile konsekrowała porządek instytucjonalny. Chciałoby się rzec — nie mieliśmy Hansa Haackego, bo mieliśmy Dwurnika (w niniejszym zestawieniu mogłoby się znaleźć więcej jego obrazów). Z kolei praca Althamera to współczesny przykład pomnika wystawionego władzy — w tym przypadku władzy symbolicznej, sprawowanej w samym centrum polskiego pola sztuki. Rzeźba przedstawiająca pierwszy zespół Muzeum Sztuki Nowoczesnej — i nadpisana przez kuratorów tegoż muzeum egzegeza — sugeruje brak hierarchii, rodzaj płaskiej struktury władzy w tej instytucji. Już samo to powinno stać się przedmiotem krytycznej refleksji.

ROMAN STAŃCZAK, REGAŁ, 1996

Regał teoretycznie wszedł do kanonu — w 2013 roku pracę zakupiło MSN i zaprezentowało ją na pokazie kolekcji. Jednak interpretacja realizacji Stańczaka skutecznie wyklucza to dzieło — bez wątplenia wybitne — z rzeczywistości, w której powstało. Zacytujmy kuratorski opis: „*Regał* to powszedni i niewyszukany obiekt — meblowski ścianka, którą artysta obrał z polityry, pozostawiając wokół ścinki materiału przypominające złuszczoną skórę. Traktując przewrotnie warsztat rzeźbiarski, odwrócił proces kształtowania, uzyskując surrealny efekt. Celem tego zabiegu — pozbawienia przedmiotu zewnętrznej

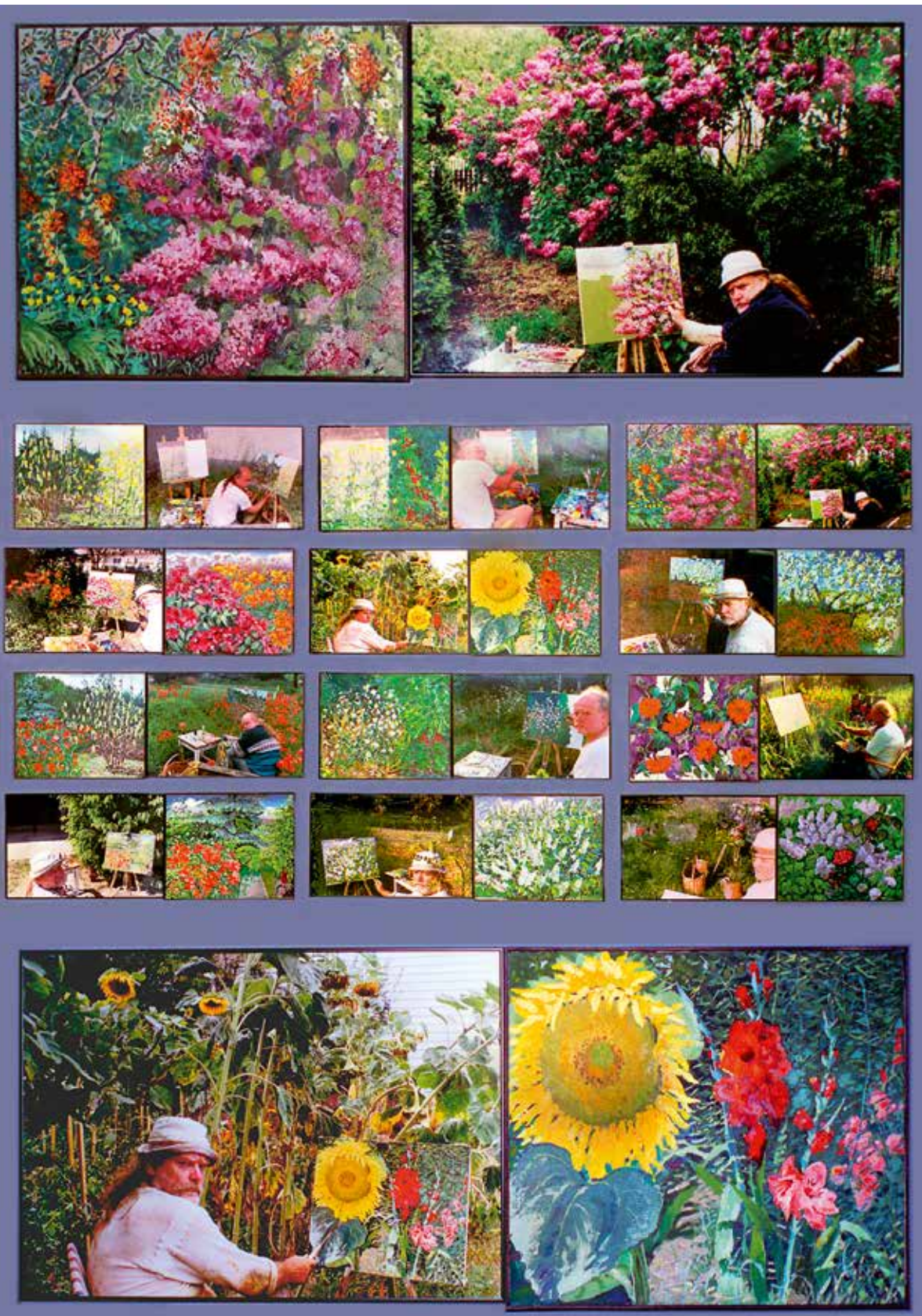




GRUPPA, GŁOS PRZYRODY NA SOLIDARNOŚĆ, 1989

fol. R. Woźniak





PRZEMYSŁAW KWIEK, APPEARANCE 90, AWANGARDA BZY MALUJE II
kompozycja ścienna (termin P.K.) z 24 obrazów olejnych i 24 zdjęć; CSW Łańnia, 2002–2003

powłoki — jest magiczne przekształcenie codzienności”. Czy jednak *Regał* to przedmiot surrealistyczny? Nawet jeśli tak (a może przede wszystkim wtedy), równie ciekawe byłoby odczytanie tej pracy — pamiętając o dacie jej powstania — jako metafory przemian tamtego okresu. W tym ujęciu „obdarcie ze skóry” ilustrowałoby zerwanie powłoki minionego porządku, a następnie odsłonięcie jego konstrukcji, w końcu sygnalizowałoby bolesność procesu przemian.

KIJEWSKI / KOCUR, PRACE Z POŁOWY LAT 90. LUXUS, PRACE I AKCJE Z POŁOWY LAT 90.

Tak jak w 1989 roku nie zrodziła się nagle nowa sztuka, tak z dnia na dzień nie przestała istnieć stara. Lata 90. to dekada zdominowana przez narrację o sztuce krytycznej. Tymczasem warto przypomnieć nieco inną płaszczyznę sztuki owych lat. W ujęciu, o którym myślę, mielibyśmy do czynienia nie tyle z krytyką konsumpcyjnej rzeczywistości początków polskiego kapitalizmu, ile z niejednoznacznie ideologicznie, ale za to wizualnie ekstatycznym komentarzem do zachodzących zmian. Taka postawa, przefiltrowana przez doświadczenie kontrkultury lat 80., anarchizująca, witalna, karmiła się raczej absurdalnym poczuciem humoru niż systematyczną diagnozą społeczną. To sztuka „karnawału transformacji”, na dobre i na złe, tyleż niepoważna, co idealistyczna i wspólnotowa. W tej samej kategorii mieści się także działalność Grupy Ładnie (założonej w 1996 roku). A może nawet *Urządzenia korekcyjne* Zbigniewa Libery?

PRZEMYSŁAW KWIEK, AWANGARDA BZY MALUJE, OD 1993

O procesie wykluczenia najważniejszych przedstawicieli neoawangardy z bieżącego życia artystycznego po 1989 roku już pisałem („Szum” 2013, nr 2). Przemysław Kwiek bez wątpienia jest jednym z twórców, których sztuka nie znalazła należnego jej miejsca w nowej rzeczywistości. Przyczyny takiego stanu rzeczy są złożone i nie ma tu miejsca, by je wymienił. Kwiek sam sobie jest archiwistą, kuratorem, historykiem sztuki i krytykiem. Jego *Awangarda bzy maluje* powinna być wyrzutem sumienia krytyki artystycznej lat 90. i nowych instytucji — w tym cyklu mieści się bowiem ocena zarówno porządku instytucjonalnego (czy wręcz polityki kulturalnej państwa), jak i kapitalistycznej rzeczywistości doby przemian. Obu wątków próżno szukać w kanonie sztuki polskiej po 1989 roku.

PIOTR UKLAŃSKI, MOZAIKA NA DOMU TOWAROWYM „SMYK”, 1999

Nieistniejąca już praca Piotra Ukłańskiego w lapidarny sposób ilustrowała napięcie, o którym Andrzej Leder pisał w głośnej książce *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Chodzi tu mianowicie o napięcie pomiędzy metropolitarnymi aspiracjami a plebejskim pochodzeniem nowego polskiego mieszczaństwa. To także ważne napięcie transformacji. „Liberalna retoryka lat 90. odebrała ludziom pracy — jak zauważa Leder — cały »symboliczny kapitał«. Okazali się nieudacznikami, »ludźmi sowieckimi«. Wygrzywającym po 1989 roku okazało się nowe mieszczaństwo, wywodzące się z peerelowskich elit. Co ciekawe, ta nowa klasa średnia jest niesłuchanie zróżnicowana. »Proletariat« tego mieszczaństwa handluje w szczękach i na półówkach, bogatsi zakładają sklepy i restauracje, a ci, którzy przyjechali z London School of Economics albo z Fullbrighta, zarządzają bankami”. Mozaika Ukłańskiego wykonana została z tłuczonki, czyli z odpadów z fabryk wyrobów ceramicznych (od zastaw dla spółdzielni Społem po sanitarium), wykorzystywanej na prowincji do dekoracji fasad peerelowskich „kostek”. Umieszczona w samym sercu stolicy, na ścianie modernistycznego gmachu będącego symbolem nowoczesności powojennej Warszawy, stanowiła dobrą metaforę ciągle niezakończonego procesu peryferyjnej modernizacji.

MARCIN MACIEJOWSKI, RUCHU NIE TAMOWALIŚMY, 2001

Wczesna twórczość Maciejowskiego była przeważnie — *nomen omen* — banalizowana i sprowadzana do wymiaru czegoś w rodzaju skeczu, nawet jeżeli (a może przede wszystkim wtedy) dotyczyła spraw poważnych. Jak zauważył Jakub Majmurek, „jednym z podstawowych elementów transformacyjnej pedagogiki był wstyd” („Krytyka Polityczna” 2012, nr 31/32). Maciejowski pokazywał to, czego się wstydziliśmy — na dowód można by przytoczyć cały szereg jego płócien. Ale obrazy Maciejowskiego to także portret zbiorowy „polskiego Ciemnogrodu”, figury, na którą cedowano niepowodzenia transformacji (również w kontekście sztuki: to ci, którzy niszczyli, nie rozumieli, przeszkadzali...). Wybrany przeze mnie obraz dotyka jeszcze jednego wątku: nieobecności ekonomicznego aspektu transformacji w polskiej sztuce (w niedawnym cyklu wystaw zwrócił na to uwagę Stanisław Ruksza). Proces Nieznalskiej był w rodzimej sztuce bez wątpienia ważniejszy niż procesy protestujących rolników.



MARCIN MACIEJOWSKI, RUCHU NIE TAMOWALIŚMY

150 × 155 cm, 2001



TADEUSZ ROLKE, WARSZAWA, SKRZYŻOWANIE ULIC MARSZAŁKOWSKIEJ I ŚWIETOKRZYSKIEJ, 1992
dzięki uprzejmości galerii Le Guern



MACIEJ ŚWIEZEWSKI, OSTATNIA WIECZERZA, 2005
dzięki uprzejmości artysty

LAURA PAWELA, REALLAURA, 2002–2004

Praca Paweli to bodaj pierwszy w Polsce przykład artystycznej refleksji nad zmieniającymi się modelami komunikacji i codziennością w erze cyfrowej. Warto podkreślić, że projekt powstał w czasach sprzed mediów społecznościowych, a nawet kolorowych wyświetlaczy w telefonach komórkowych, które służyły wtedy do... rozmawiania. Proste grafiki, zbliżone wyglądem do ówczesnych tapet ściąganych na telefony, przedstawiały prywatną historię Paweli ujętą w sentencje rodem z brukowców i wypowiedzi celebrytów (Big Brother powstał w 2001, „Fakt” w 2003 roku, nie było jeszcze wtedy Pudelka). Praca Paweli wpisuje się w sekwencję działań, które warto wydobyć jako zarys polskiego odłamu sztuki postinternetowej. W tym kontekście trzeba wymienić również instalację Marzeny Donajskiej (Zachęta, 1996) oraz projekty grupy CUKT.

ZBIGNIEW ROGALSKI, EURO, 2003

Obraz Rogalskiego, pokazany na wystawie *Autoportret pod płótnem* (2003), wpisywał się w twórczość artysty z tego okresu: oniryczną, ilustrującą stan ni to snu, ni to jawy. Jednak, w przeciwieństwie do innych prac, *Euro* to dzieło zadziwiająco konkretne. Przedstawioną na nim sytuację — młodzi ludzie wycinają z papieru i malują banknoty euro — można odczytać jako metaforyczną ilustrację zbiorowych wstydów (znowu!) i lęków w przededniu przystąpienia Polski do Unii Europejskiej (2004). To także obraz niezwykle nośny z punktu widzenia dyskusji o dekadę późniejszych: o ekonomicznym statusie artysty i europejskim kryzysie.

ANDRZEJ TOBIS,**A–Z. SŁOWNIK ILUSTROWANY JĘZYKA NIEMIECKIEGO I POLSKIEGO, 2006–2014****GRZEGORZ KLAMAN, SUBIEKTYWNA LINIA AUTOBUSOWA, 2002–2010**

Cykl Tobisa to jedno z najbardziej niezwykłych dzieł ostatniego ćwierćwiecza, projekt totalny i kompletny (choć stale się rozrastający). A–Z to praca wielowarstwowa, o ogromnej wizualnej sile, a przy tym dowcipna i lekka w odbiorze. Może jest to przede wszystkim projekt o tym, jak konstruowany w centrum język nie odpowiada peryferyjnej rzeczywistości. Można by pomyśleć, że zdjęcia Tobisa były robione pół wieku temu. Tymczasem powstały one kilka lat po przystąpieniu Polski do UE. Artysta pokazuje, że „nic niewarta przeszłość”, o której pisał Buden, znajduje się tuż za rogiem. Z kolei praca Klamana to safari po peryferiach miasta (niegdyś) przemysłowego — słow-

nik transformacji na żywo i bez poetyckiego nawiasu. Oba projekty sytuują się po przeciwnej stronie popularnego w ostatnich latach zjawiska, które można określić jako fascynacja estetyką „ruin socmodernizmu” (Maurycy Gomulicki, Mikołaj Długosz, Monika Sosnowska i inni).

PIOTR UKLAŃSKI, SUMMER LOVE, 2006

„Pierwszy polski western”, a konkretnie: eastern. Jak mówi sam Uklański, jest to rzecz o poszukiwaniu kulturowej autentyczności. Łukasz Ronduda pisał: „Pierwszy polski western jest dla Uklańskiego metodą wyeksponowania pewnego ważnego elementu polskiej kultury, a mianowicie tożsamości pragnienia, aspiracji kulturowych wyrażonych hasłem »aby było u nas jak na Zachodzie«; pragnienia będącego wynikiem kompleksu, marzenia o byciu innym (»lepszym?«) niż w rzeczywistości się jest. To także wyraz tęsknoty właściwej prowincjom krajów centrum, która łączy się z określoną wersją modernizacji (wysiłku cywilizacyjnego). W polu kultury tęsknota ta skutkowałą licznymi zapożyczeniami, kopiowaniem, pragnieniem rzeczywistości generowanej choćby przez kino hollywoodzkie czy też przez wielkie zachodnie instytucje związane ze sztuką”. Artysta rozegrał tę partię brawurowo: główne role powierzył „amerykańskiemu twardzielowi” Bogusławowi Lindzie i „sexbombie jak z Hollywood” Katarzynie Figurze, rolę trupa zagrał zaś Val Kilmer (na jego gażę poszła połowa peryferyjnego honorarium). Akcja utonęła jednak w tyleż typowych dla westernu, co imitacyjnych (i uwodząco pięknych) obrazach kliszach.

**RAFAŁ JAKUBOWICZ,
DEUTSCHE BANK, 2007**

Praca Jakubowicza wykonana w ramach konkursu Spojrzenia to jeden z niewielu przykładów świadomej krytyki instytucjonalnej w polskiej sztuce najnowszej. Przypomnijmy, co o projekcie mówił sam artysta: „Zorganizowanie przez Deutsche Bank konkursu jest inwazyjną próbą odcisnięcia logo w murach Zachęty, czego moja interwencja była wizualnym komentarzem. Potraktowałem to dosłownie, w sposób fizyczny, to znaczy logo zostało wykute, a następnie dokładnie zagipsowane i zamalowane”. Wypowiedź Jakubowicza pokazuje, że jego stawka była zupełnie inna niż reszty uczestników konkursu: nie chodziło ani o wygraną, ani o prezentację własnego dorobku, ale o zakomunikowanie pewnej sytuacji, w którą uwikłani są artyści, instytucje, wielki biznes i tak dalej. Oczywiście Jakubowicz konkursu nie wygrał. Jeśli przywoływałbym tę pracę na jakiejś wystawie, stanęłaby naprzeciwko *Burtaków*.

MIKOŁAJ DŁUGOSZ, 1994, 2010

1994 to album, w którym Długosz pokazał packshoty wykonane przez jego mamę dla jednego z supermarketów w tytułowym roku. Jest to książeczka mówiąca o rzeczywistości tamtych czasów więcej niż niejedno politologiczne opracowanie. Oczywiście w zależności od tego, kto ją ogląda. Jakub Żulczyk w krótkim wstępie do 1994 napisał, że „lata 90. to piękny sen”. I tak też chyba warto czytać ten cykl: jako pewną fantazję. Fantazję na temat rynku, a szerzej: nowego porządku. Paweł Marczewski stwierdził, że przeglądając album Mikołaja Długosza, czuł „zażenowanie pomieszane z fascynacją”, co uznał za „probierz sukcesu polskiej transformacji” („Kultura Liberalna”, 27 października 2010). Aby ujrzeć jej inną stronę, wystarczy przebudzić się z „pięknego snu”. Zobaczymy wtedy obrazy zebrane przez Rolkego, Tobisa czy Raster.

**IGOR MITORAJ,
EROS BENDATO [EROS SPĘTANY], 1999
MACIEJ ŚWIESZEWSKI,
OSTATNIA WIECZERZA, 2005**

Trudno wyobrazić sobie kanon polskiej sztuki ostatniego ćwierćwiecza bez dzieł tych artystów. Sukcesy Mitoraja i Świeszewskiego to lustro, w którym odbija się pole sztuki schyłkowej transformacji. Przypomnijmy: miłośnikami Mitoraja byli państwo Kulczykowie, artystę „namaścił” prezydent Aleksander Kwaśniewski z małżonką, a *tournée* Mitoraja wspierały władze kolejnych miast i instytucji konsekrujących. Z kolei Świeszewski to malarz trójmiejskich elit i niezrażony orędownik sztuki wielkich tematów i czytelnych kryteriów (przede wszystkim warsztatowych). Oczywiście prace Mitoraja mają jeszcze inną warstwę — w kontekście rozważań o kanonie niezwykle istotną. Przypomnijmy, że w brawurowym eseju *Sztuka a seksualna przebudowa polskiej przestrzeni publicznej*. Igor Mitoraj i „Niech nas zobaczą” Paweł Leszkowicz pokazał, iż polska przestrzeń publiczna dopuszcza reprezentacje nieheteronormatywnej seksualności tylko wówczas, gdy mają one klasycyzujący kostium i wspiera je reżim władzy („Obieg”, wersja *online*, 2005).

BILLY GALLERY, HOW ART WORKS, 2012

Tymek Borowski i Paweł Sysiak przekonują, że żyjemy w momencie, kiedy konceptualizm stał się nowym akademizmem. Skutkuje to tym, że artyści „zajmują się ubieraniem idei”, to znaczy tworzą dzieła, dla których forma jest tylko rynkowym naddatkiem do konceptu. Rozpoznanie Billy Gallery nie byłoby godne uwagi, gdyby nie dalsza praktyka Tymka Borowskiego i Czosnek Studio. Warszawskie studio

artystyczno-projektowe, wypełniając postulaty manifestu z 2012 roku, realizuje trzeźwą strategię świadomego kupowania artystycznej niezależności w przestrzeniach spoza pola sztuki. Czosnek Studio pokazuje, że zamiast czekać na ostateczny krach systemu korporacji można w jego granicach tworzyć prace skupione na ideach, wyłączone z obiegu rynkowego (finansowanie odbywa się gdzie indziej), niematerialne (pliki) i oparte na licencji Creative Commons. A to wszystko bez narzekania!

GREGOR RÓŻAŃSKI, BEZ TYTUŁU, 2014

Nasza poprzednia okładka. Pierwszy McDonald’s w Polsce został otwarty w Warszawie w 1992 roku, przy skrzyżowaniu ulic Świętokrzyskiej i Marszałkowskiej. A więc w samym centrum Polski, a także w centrum polskich zmian po 1989 roku — tuż obok rozpościerał się wielki bazar, a zarazem wielki „wstyd” ideologów transformacji. Była to rzeczywistość pomieszanych porządków — dość powiedzieć, że otwarcie tego stołecznego McDonalda zaszczycił swoją obecnością Jacek Kuroń. Dom Handlowy „Sezam” — ikona architektury PRL-u — zyskał przeszkloną dobudówkę projektu samego Stefana Kuryłowicza. Dzisiaj „Sezam” już nie istnieje. W jego miejscu wzniesiony zostanie nowoczesny biurowiec, którego architektura utrzymana będzie w bezpiecznym stylu globalizacji. Obok powstała druga nitka warszawskiego metra — widomy znak unijnych funduszy pompowanych w nasz kraj od 2004 roku i niejednokrotnie zastępujących systemową modernizację. „Sezam” to zatem dobry symbol granic transformacji. Różański porwał logo McDonalda jako dziwaczne trofeum, nostalgiczny symbol minionej epoki. Jednak w parze z nostalgią idzie także pokoleniowa frustracja i poczucie bezradności — z powodu tak bezsilności państwa (prekariat), jak i mocy korporacji. ☒



STUDIO PRÓB
FOTOGRAFICZNYCH
I FILMOWYCH



ZOOM

W opinii znawców kultury polskiej wiele jej najbardziej wartościowych zjawisk w czasach PRL-u pojawiało się w środowisku studenckim. Jednym z dowodów na to była działalność grupy ZOOM w latach 1972–1979, którą założyli studenci Politechniki Śląskiej w Gliwicach. Swoje prace fotograficzne i filmowe przedstawiali w formie wystaw, instalacji i happenin-gów, włączając w to elementy dźwiękowe, aktorskie i współdziałanie z publicznością. Przestrzeń galerii traktowali na równi z przestrzenią publiczną, na różny sposób zaskakując widzów i zmuszając do rewidowania pojęciowych stereotypów. Stopniowo swoje amatorskie zainteresowania zmienili w profesjonalną działalność na obszarze nowych mediów sztuki.

ADAM SOBOTA KURATOR WYSTAWY

• •
• •

czytelnia sztuki

OBIEKT KULTURY

DWA W JEDNYM,

tekst: Rene Wawrzekiewicz
 ilustracje: Metro Warszawskie Sp. z o.o.

CZYLI KRÓTKI PRZEWODNIK
 PO IDENTYFIKACJI WIZUALNEJ
 WARSZAWSKIEGO METRA

W WARSZAWSKIM METRZE MOŻNA ZAOBSERWOWAĆ ABSURDALNĄ SYTUACJĘ: NA STACJACH I PERONACH FUNKCJONUJĄ OBOK SIEBIE DWA RÓŻNE SYSTEMY INFORMACJI WIZUALNEJ. STARY I NOWY. DLACZEGO ZDECYDOWANO SIĘ NA DRUGI PROJEKT?

Co spowodowało tę graficzną schizofrenię w jednym z najważniejszych węzłów komunikacyjnych stolicy? Zamieszanie organizacyjne? Perypetie projektowe? Kłopoty finansowe? Odpowiedzi na te pytania mogą posłużyć w przyszłości za temat oddzielnego artykułu poświęconego dziwacznym losom dizajnu w Polsce. Na razie przyjrzymy się dwóm projektom komunikacji wizualnej dla metra w Warszawie, powstałym w różnych okolicznościach politycznych i ekonomicznych.

Pierwszy projekt, nazwany *Otwarty system informacji wizualnej metra*, autorstwa Ryszarda Bojara i Romana Duszka, powstał na początku lat 80. Wówczas był to jedyny w historii Polski tak kompleksowy system informacji wizualnej poświęcony transportowi publicznemu. Powszechna prezentacja projektu nastąpiła prawie dziesięć lat później, 7 kwietnia 1995 roku, w trakcie długo oczekiwanego otwarcia pierwszej linii metra w Polsce.

W późniejszych latach projekt Bojara i Duszka nie był w zasadzie rozwijany i przetrwał w swojej pierwotnej formie do dnia dzisiejszego.

Na przełomie 2012 i 2013 roku, na zlecenie ILF Consulting Engineers Polska, agencja reklamowa Crex, czyli Katarzyna Derkacz-Gajewska i Mariusz Gajewski, w ciągu kilku miesięcy stworzyła system informacji wizualnej dla drugiej linii metra w Warszawie.

Jak się okazuje, finalnie projekt firmy Crex obowiązywać będzie także między Młocinami a Kabatami. W chwili obecnej, choć rozpoczęła się już wymiana grafik, mamy unikalną możliwość, by porównać obie realizacje.

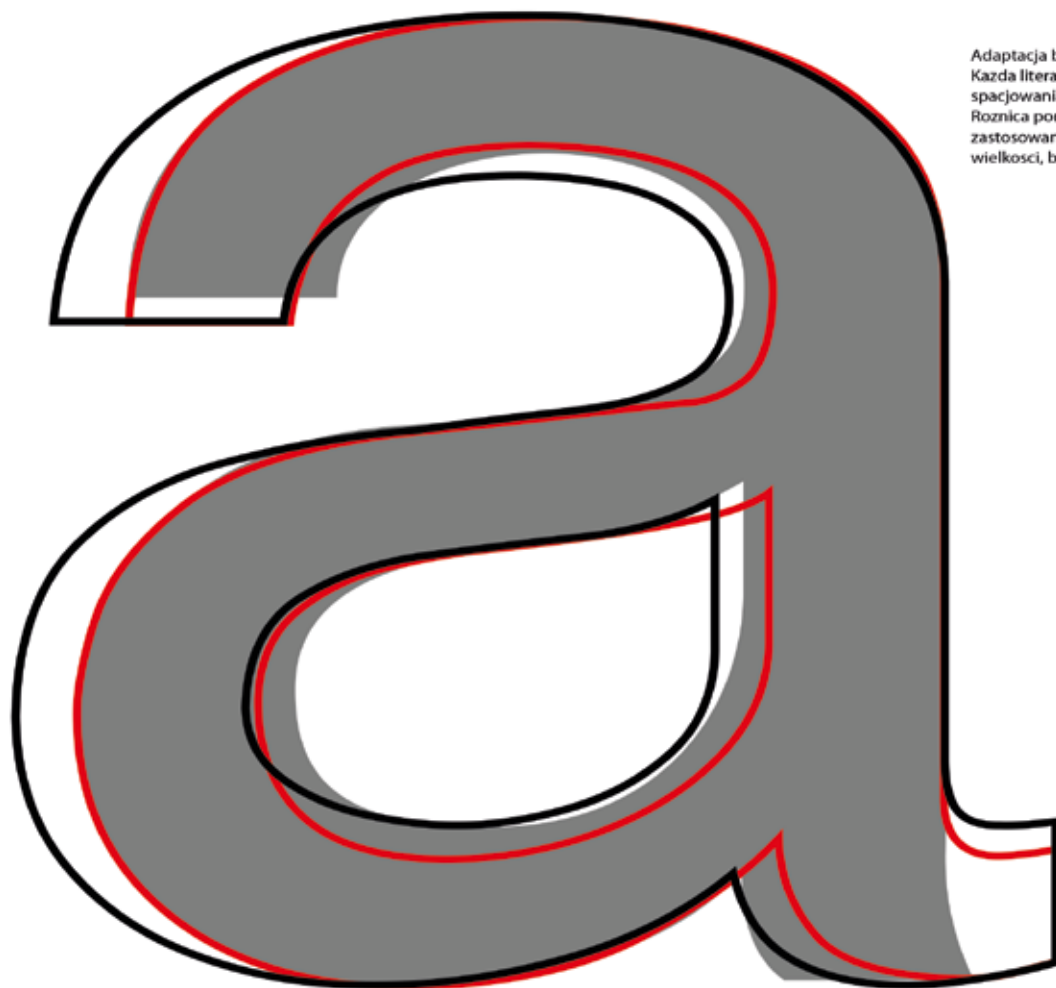
TYPOGRAFIA

W projekcie pierwszej linii metra zastosowano zmodyfikowany krój czcionki Helvetica. Font ten używany był w wielu systemach informacji wizualnej na świecie, na przykład w sławnym projekcie Massima Vignellogo dla metra w Nowym Jorku. Pewne elementy tego kroju wydały się jednak Romanowi Duszkowi niedostosowane do użytku w przestrzeni publicznej, dlatego też zastosował szereg korekt, które dotyczyły: grubości elementów liter, odstępów między znakami, a także wielkości między pozytywem

1 Podstawowe elementy identyfikacji

1.2 Typografia

1.2.1 Modyfikacja czcionki



Adaptacja bazowana na Helvetice zwykłej i średniej
Każda litera ma zdefiniowaną szerokość dla właściwego
spacjowania
Różnica pomiędzy pozytywnym i negatywnym litery jest
zastosowana, by utrzymać optyczną jednolitość
wielkości, białych i czarnych liter

- Zwykła
- Średnia
- Modyfikowana

a aa

MODYFIKACJA FONTU HELVETICA

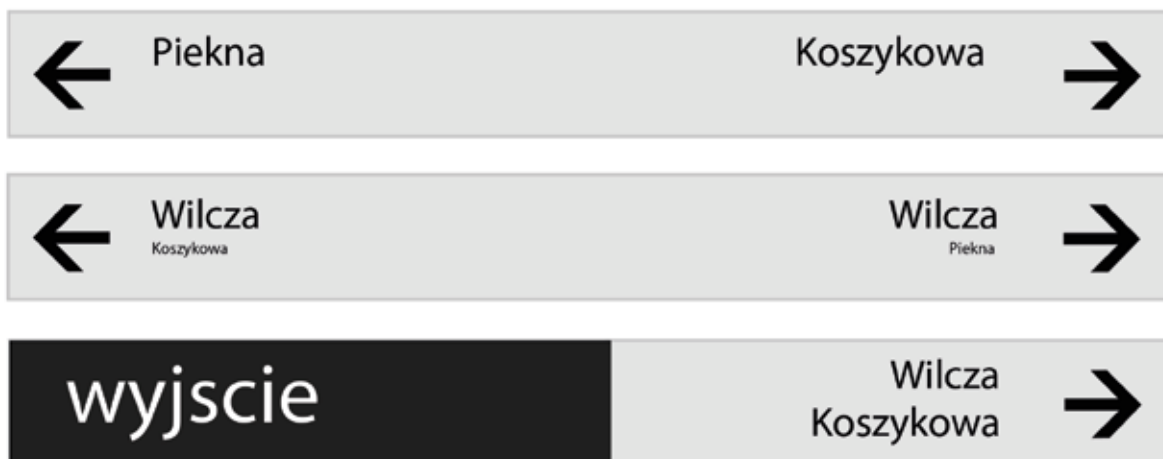
Otwarty system informacji wizualnej metra, Ryszard Bojar i Roman Duszek, 1982–1984

3 Podsystemy informacji

3.1 Metro



3.2 Informacja kierunkowa



3.3 Polaczenie z komunikacja naziemna



PODZIAŁ I KONSTRUKCJA TABLIC INFORMACYJNYCH

Otwarty system informacji wizualnej metra, Ryszard Bojar i Roman Duszek, 1982–1984

A A B C C D E E F F G H I J K L L M N O O P R S S T U W X Y Z Z Z
 a a b c c d e e f f g h i j k l m n o o p r s s t u w x y z z z
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 . , ! ; : : : + () / _ " ' ~

Aa Aa Aa

680 pkt
 680 pkt
 195 pkt
 195 pkt

Frutiger LT Com 55 Roman

Frutiger LT Com 65 Bold

Frutiger LT Com 57 Condensed

Frutiger LT Com 67 Bold Condensed



TYPOGRAFIA ORAZ KOLORYSTYKA TABLIC INFORMACYJNYCH DLA DRUGIEJ LINII METRA WARSZAWSKIEGO

agencja reklamowa Crex — Katarzyna Derkacz-Gajewska i Mariusz Gajewski, 2012–2013

1 Podstawowe elementy systemu

1.3 Kolor

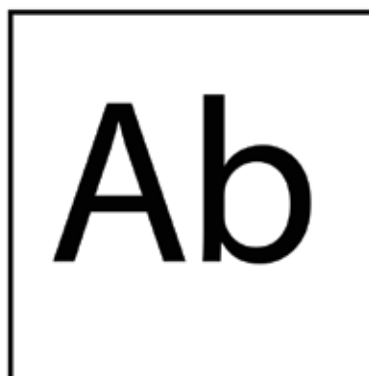
1.3.1 Metro / Linie



1.3.2 Komunikacja miejska



1.3.3 Informacja kierunkowa



WYBÓR KOLORÓW DLA POSZCZEGÓLNYCH LINII METRA I KOMUNIKACJI MIEJSKIEJ

Otwarty system informacji wizualnej metra, Ryszard Bojar i Roman Duszek, 1982–1984

a negatywem liter. Należy podkreślić, że polski projekt powstał w latach 80., bez użycia komputera, a więc wszystkie znaki zostały narysowane ręcznie.

W projekcie z 2013 roku zastosowano czcionki z rodziny Frutiger. Font zaprojektował Adrian Frutiger w 1968 roku na użytek informacji wizualnej lotniska Charles'a de Gaulle'a w Paryżu. Ta klasyczna czcionka jest do dzisiaj używana w kilku projektach informacji wizualnej na świecie, na przykład na szwajcarskich znakach drogowych. Decyzja projektowa jest dyskusyjna ze względu na szerokości kroju, który zajmuje zbyt dużo miejsca w stosunku do przestrzeni informacji.

KOLOR

Duszek i Bojar jako główną barwę dla całego metra wybrali kolor granatowy. Poszczególne linie oznaczono barwami: niebieska dla linii pierwszej, czerwona dla drugiej, zielona dla trzeciej. Biel przypisana została do informacji kierunkowej, a żółć do autobusów, tramwajów i trolejbusów. Typografia biała lub granatowa stosowana była w zależności od rodzaju i przeznaczenia tablic. Znaki i piktogramy, detale map, a nawet elementy wagonów metra otrzymały szczegółowo rozpisaną kolorystykę. Podstawę opracowania zestawu barw stanowiła tabela kontrastów kolorystycznych, która pozwoliła dobrać najbardziej czytelne zestawienia barw w różnych oświetleniach i odległościach.

Obecna wersja systemu komunikacji wizualnej autorstwa Derkacz-Gajewskiej i Gajewskiego zakłada dużą zmianę kolorystyczną w stosunku do projektu z 1984 roku. Główne wybory kolorystyczne dla poszczególnych odcinków pozostały bez zmian, choć są to inne odcienie wybranych wcześniej barw. Projektanci zdecydowali się także na zastosowanie dla całego projektu białego tła połączonego z typografią i grafiką w kolorze szarym (Cool Gray 11 i Cool Gray 7) oraz na dodanie kolorowych nazw stacji i podłużnych elementów graficznych. Obecnemu systemowi można zarzucić zbyt małe kontrasty między kolorami, co może wpływać na czytelność poszczególnych informacji.

IKONOGRAFIA

Oprócz Romana Duszka autorem znaków graficznych do pierwszej wersji projektu systemu komunikacji był Marek

NOWYM ROZWIĄZANIEM PROJEKTYWYM JEST STWORZENIE MAP UKAZUJĄCYCH OBIE LINIE METRA NAŁOŻONE NA SYSTEM KOMUNIKACJI AUTOBUSOWEJ, TRAMWAJOWEJ I KOLEI PODMIEJSKICH. NIESTETY MAŁY FORMAT MAPY UMIESZCZONEJ W WAGONACH METRA POWODUJE, ŻE JEST ONA NIECZYTELNA.

Stańczyk. Ikony są proste w rysunku, a zarazem spójne jako seria. Zestaw znaków w czytelnej formie informuje o zasadach korzystania z podziemnej komunikacji miejskiej. Ikonografię cechują kuliste krawędzie, dodatkowe cienkie linie oraz dynamiczny rysunek strzałki kierunkowej. Całość serii została konsekwentnie wprowadzona w system wizualny.

Ikonografia z 2014 roku jest zdecydowanie inna. Znaki wpisane w kwadrat, rysowane są wyłącznie za pomocą kątów prostych. Całość zestawu jest zrozumiała, choć grafika sprawia wrażenie surowej, dla niektórych wręcz prymitywnej. Niestety część znaków nie została dopracowana graficznie pod względem szczegółów, co można dostrzec po bliższym przyjrzeniu się konkretnym ikonom.

MAPY

Wersja systemu informacji wizualnej z lat 80. zawiera różne rodzaje map. Prezentują one wnętrze metra (uproszczony schemat z wyróżnionymi kolejnymi przystankami, rzut stacji z zaznaczonymi wejściami) i komunikację na zewnątrz niego (rzut stacji i ulic, plan całego miasta). Mapy umieszczone zostały przede wszystkim na tablicach na peronach oraz w wagonach metra. Plan miasta narysowano na podstawie siatki kątów i modułów.

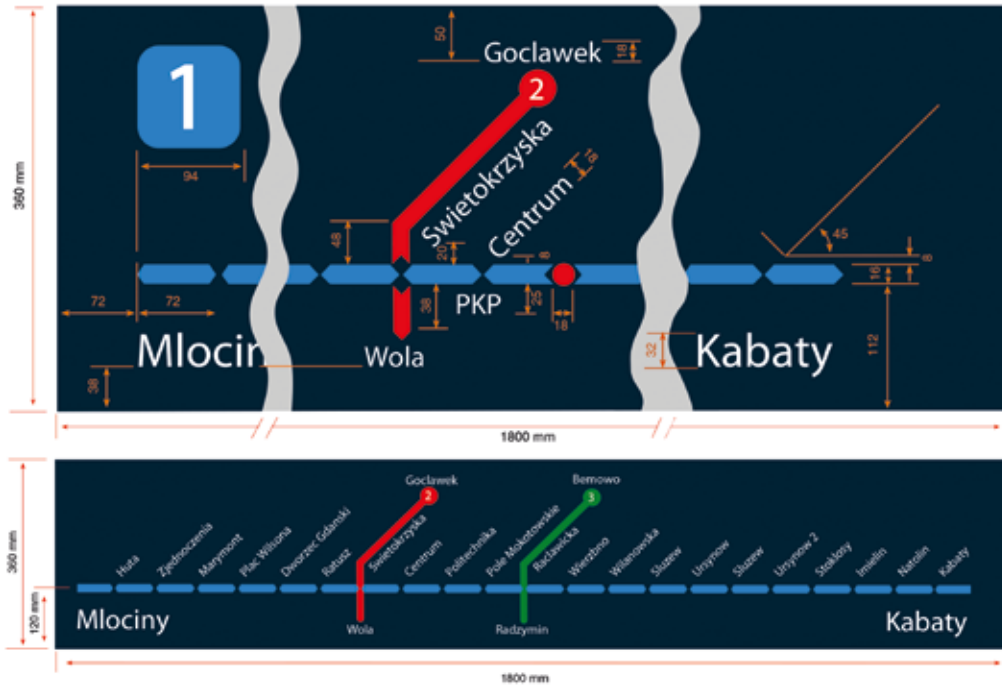
Najnowszy projekt systemu informacyjnego z 2013 roku zawiera większą liczbę map.

Przede wszystkim stworzono tu uproszczony rysunek obu linii metra z zaznaczonymi kolejnymi stacjami. To rozwiązanie różni się od pierwotnego pomysłu, który zakładał funkcjonowanie jedynie pojedynczych schematów linii metra umieszczonych w wagonach. System zawiera również rysunek danej stacji umiejscowionej w obszarze miasta, tu zmiana polega głównie na pokazaniu dokładniejszego kształtu stacji kosztem mniejszego obrazu otoczenia. Mapa każdej stacji jest bardziej szczegółowa, przedstawia nie tylko wejścia i wyjścia, lecz także rozkład wind, korytarzy czy punktów obsługi. Powstały też plany danego piętra i peronu stacji. Nowym rozwiązaniem projektowym jest stworzenie map ukazujących obie linie metra nałożone na system komunikacji autobusowej, tramwajowej i kolei

2 Podstawowe elementy systemu

2.4 Zasada budowania mapy

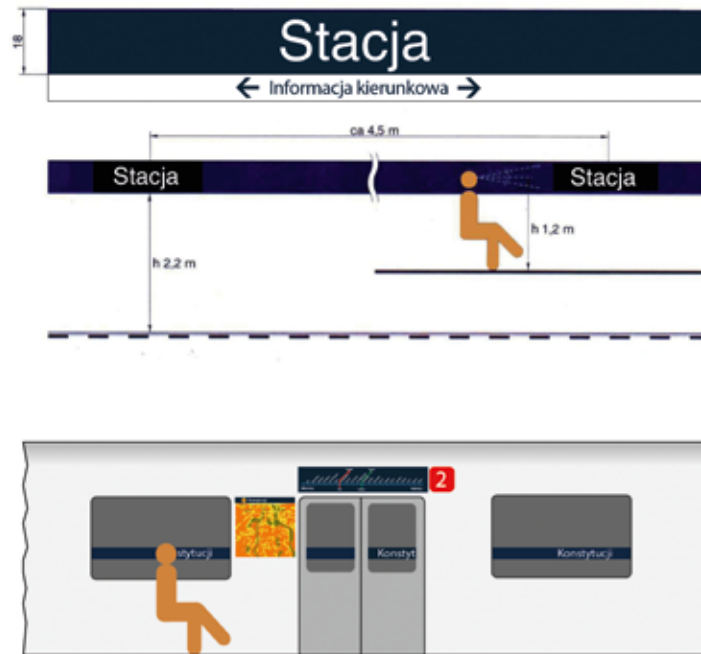
2.4.4 Zasada budowania schematu linii



3 Podsystemy informacyjne

3.1 System Metra

3.2.1 Strefa peronu i wagonu



BUDOWA SCHEMATU LINII METRA. PROJEKT UMIESZCZENIA NAZWY DANEJ STACJI METRA WZGLĘDEM PERONY I WAGONU

Otwarty system informacji wizualnej metra, Ryszard Bojar i Roman Duszek, 1982–1984

M2

← 1 - 4 Rondo Daszyńskiego 5 - 7 →



ZESTAW MAP ORAZ KONSTRUKCJA TABLIC INFORMACYJNYCH DLA DRUGIEJ LINII METRA WARSZAWSKIEGO

agencja reklamowa Crex — Katarzyna Derkacz-Gajewska i Mariusz Gajewski, 2012–2013

podmiejskich. Niestety mały format mapy umieszczonej w wagonach metra powoduje, że jest ona nieczytelna. Całość zestawu zamyka dość szczegółowy geograficzny plan Warszawy.

TABLICE INFORMACYJNE

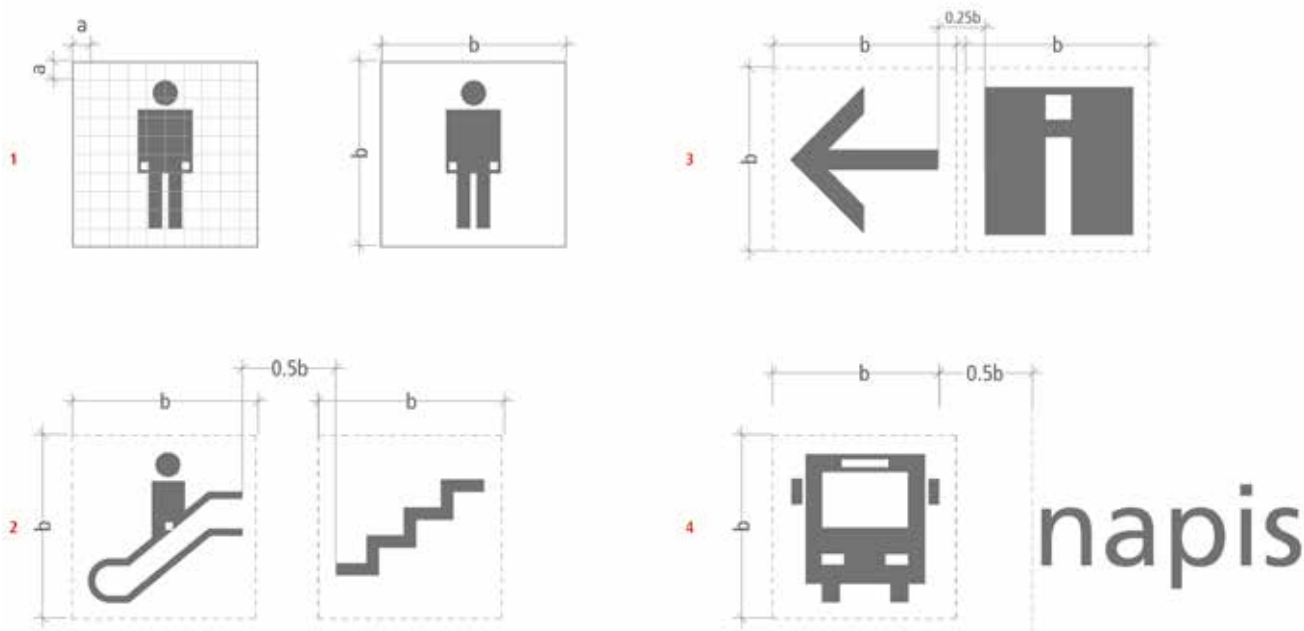
Głównym elementem i narzędziem systemu wizualnego są panele i tablice, które informują i kierują ruchem pasażerów. Umieszczenie i proporcje obu systemów są pod tym względem zasadniczo podobne.

Pierwszy wyróżnia skuteczne rozwiązanie, jakim było umieszczenie nazw stacji na panelu biegnącym wzdłuż całej długości ściany peronu. Wysokości i odstępy między napisami dostosowano do rozmiarów okien i umiejscowienia ich w wagonie. Przekaz wzmacniały tablice z nazwą stacji na peronie. Dzięki temu rozwiązaniu pasażer siedzący w wagonie miał możliwość bardzo szybkiej orientacji w przestrzeni. W przypadku drugiej linii metra powyższe rozwiązanie łączy się jeszcze z dużymi kolorowymi napisami autorstwa Wojciecha Fangora, które mogą dodatkowo wpłynąć na czytelność przekazu.

Kompozycja tablic informacyjnych to kolejna zasadnicza różnica pomiędzy oboma opisywanymi systemami. Projekt z lat 80. zakładał umieszczenie jednego lub dwóch napisów oraz kilku znaków graficznych. W przypadku drugiego systemu każda tablica zawiera więcej tego rodzaju elementów. Można odnieść wrażenie, jakby założeniem projektu było umieszczenie jak największej liczby informacji, znaków i napisów w każdym panelu.

ZAMIAST PODSUMOWANIA

Powyższy tekst powstał kilka tygodni przed wciągnięciem otwarcia drugiej linii metra. Według informacji przekazanych mi przez firmę Crex na etapie realizacji doszło do zmian w projekcie graficznym, o których nie powiadomiono autorów. Zarząd Transportu Miejskiego potwierdza, że projekt został poddany dalszym modyfikacjom. Finalny system informacji wizualnej powstał w biurze Działu Rozwoju Transportu siłami pracujących tam specjalistów. Czy w tym przypadku wielu ojców projektu oznacza jego sukces? Dzisiaj, kiedy podziemna kolej jeździ już na drugiej linii, każdy może przekonać się o tym osobiście. ▣

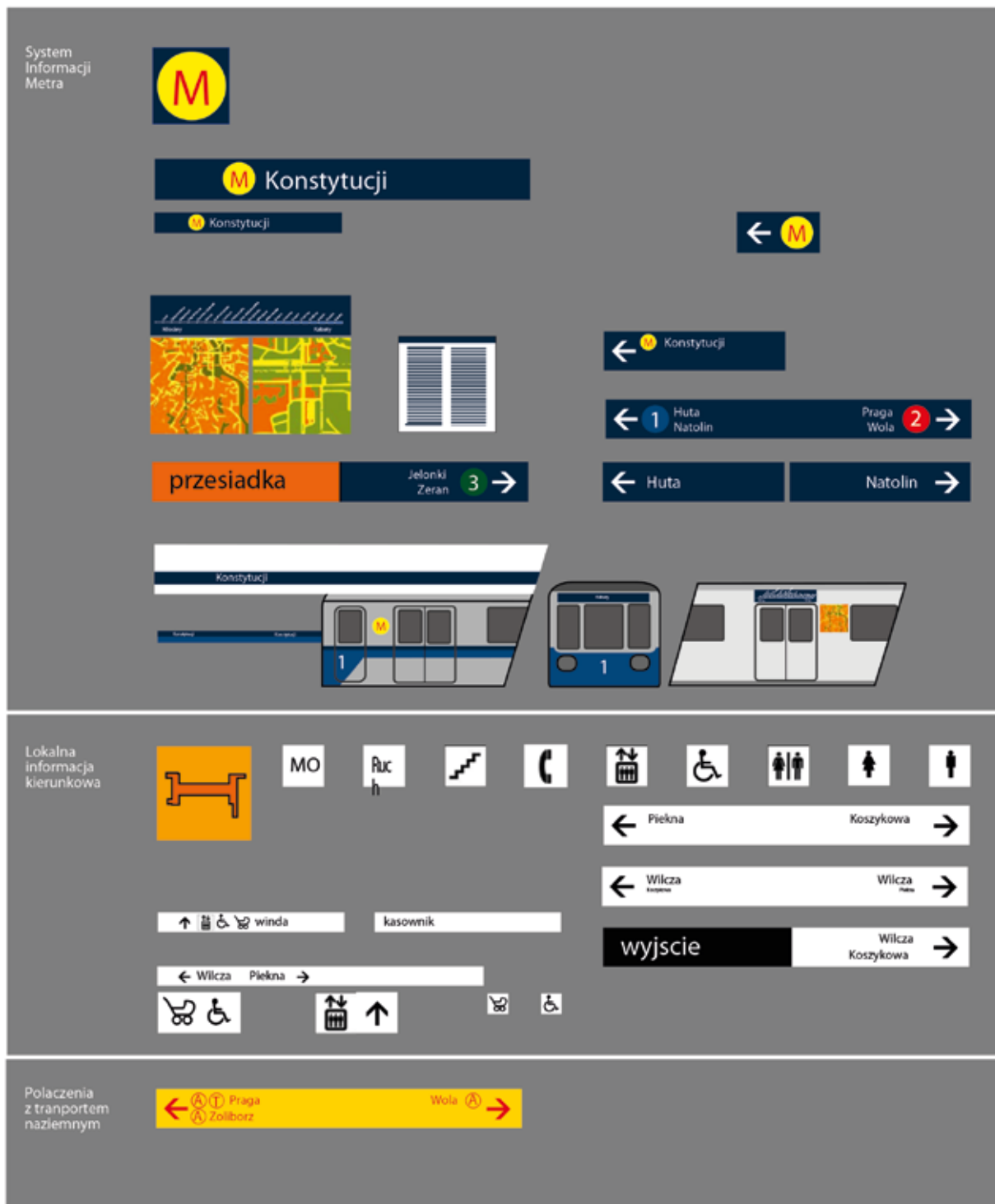


ZASADA KONSTRUKCJI IKON DLA DRUGIEJ LINII METRA WARSZAWSKIEGO

agencja reklamowa Crex — Katarzyna Derkacz-Gajewska i Mariusz Gajewski, 2012–2013

3 Podsystemy informacyjne

Zestawienie ogólne

**PODSUMOWANIE WSZYSTKICH ELEMENTÓW OTWARTEGO SYSTEMU INFORMACJI WIZUALNEJ METRA**

Ryszard Bojar i Roman Duszek, 1982–1984



GALERIA MIŁOŚĆ

18.04-31.05.2015	NATALIA WIŚNIEWSKA / TWARDA SPACJA
13.06-19.07.2015	NORBERT DELMAN / WYSTAWA INDYWIDUALNA
26.09-25.10.2015	99,965 / WYSTAWA ZBIOROWA
	GALERIA MIŁOŚĆ ul. Mostowa 7/2a 87-100 Toruń www.galeriamilosc.pl facebook.com/galeriamilosc

Organizator:



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



FELIETON

ARTYSTA AUTENTYCZNY

tekst: Karolina Piinta

Pamiętacie fabułę *Sailora* Normana Leto? Główny bohater tej książki był typem na wskroś odpychającym, egoistą i socjopatą, który jednak — co akurat było zabawne — na końcu okazał się ofiarą systemu sztuki. Przekonany o autentyczności swojej osoby, nagle odkrył, że jest tylko częścią większego projektu innego artysty. Niezły żart, choć wydaje mi się, że już go parokrotnie słyszałam. Zamazana granica pomiędzy sztuką a rzeczywistością to w końcu stały element dyskusji krytyków od bodajże 100 lat. Wiele więc już w tej kwestii ustalono i powiedziano, a jednak nadal mamy z nią problem. Konsekwencje wynikających z tego nadużyć lub pomyłek bywają przykre. Przykładem może tu być historia powieściowego Normana, ale myślę, że każdy z nas doświadczył kiedyś czegoś podobnego.

Dla jasności zaznaczę, że wcale nie mam teraz ochoty walczyć z artystycznym aktywizmem i artystami, którzy chcą zmieniać rzeczywistość polityczną poprzez sztukę. Tego typu utarczki zostawiam dla pokolenia krytyków Artura Żmijewskiego. Chodzi mi raczej o ten przypadek twórczej aktywności, która przez wszystkich jest traktowana jako ciekawa kreacja, choć w rzeczywistości okazuje się życiem samym w sobie. Świetny przykład stanowi tu historia X-a, artysty, którego miałam przyjemność poznać kilka lat temu. Pech chciał, że był to akurat czas, kiedy nie czuł się on najlepiej — choroba wycieńczyła zarówno jego umysł, jak i ciało. Po kilku miesiącach jego stan na szczęście poprawił się, a wszystko to dzięki cudownej kuracji zleconej mu przez prywatnego psychologa. Ów zmyślny lekarz polecił X-owi przekucie swoich obsesji w sztukę. Artysta wziął tę radę do serca i zaczął dokumentować swoje życie emocjonalne za pomocą kolejnych projektów. W zasadzie jest to praktyka powszechna, ale w przypadku X-a wynik tych działań zdecydowanie odbiegał od normy. Zyskał on dzięki temu wielu entuzjastów, zafascynowanych jego oryginalnością, nie brakowało jednak także sceptyków, dla których jego prace okazywały się zbyt zwariowane, by można je było traktować serio. Wielu kuratorów zastanawiało się, czy to, co robi X, jest szczere, czy może jednak to tylko poza, wyrachowana strategia mająca przykuć uwagę. Od-

powiadałam w takich przypadkach: „Nie, X nie udaje”, co poniekąd właśnie uznaję za problem. Kuratorzy brali to jednak za dobry omen i zdecydowali się organizować mu wystawy. Szczerość w sztuce jest w końcu czymś najcenniejszym, prawda? Co więcej, ta sytuacja odpowiadała samemu X-owi. Miał więcej pracy i został doceniony, stał się też bardziej otwarty, mówił więcej o sobie, zresztą ku uciesze krytyków, którzy zabrali się za spisywanie jego wyznań. Przyznam, że sama napisałam o nim jeden lub dwa teksty, mimochodem stałam się więc jedną z uczestniczek projektu, którego poszczególne etapy wyznacza choroba X-a. Nie czuję się z tym do końca komfortowo, ale szczerze nie wiem, czy z tej sytuacji jest jakieś inne, sensowne wyjście.

Wydźwięk moralny całej tej historii nie jest dla mnie do końca jasny. Czy kuratorzy i krytycy, którzy współpracują z X-em, wykorzystują go podle, czy też mu pomagają, przykładając swoją rękę do terapii zaleconej mu przez lekarza? Wszystko pewnie zależy od okoliczności i intencji. W tym przypadku chyba najbardziej kłopotliwe pozostaje pytanie o to, czy sztuka faktycznie może pełnić te same funkcje, co terapia psychologiczna. Czy możemy postawić znak równości pomiędzy tymi dwoma dziedzinami? Tym bardziej, że nie mówimy o arteterapii, tylko o sztuce, w której uczestniczą krytycy, rynek, galerzyści i instytucje. Czy więc możemy traktować tę sytuację jako równoznaczną z ćwiczeniami plastycznymi w górskim ośrodku rekonwalescencyjnym?

Jakiś czas temu zwiedzałam pewną wystawę zbiorową, w której brał udział także X. Jego praca została zestawiona z instalacją zagranicznej artystki. Oba projekty były do siebie niezwykle podobne, ale różniła je postawa twórców. Ona była w pełni świadoma swojej koncepcji, on nie bardzo. Po przeczytaniu noty kuratora stwierdził nawet ze zdziwieniem (ale i z dużym zadowoleniem): „No proszę, kto by się spodziewał, że moja praca jest właśnie o tym!”. Do dziś zastanawiam się, które z tych dzieł było lepsze, biorąc pod uwagę fakt, że on po prostu przedstawił w swoim projekcie siebie, zaś jej praca stanowiła komentarz do pewnego zjawiska społecznego.

Kłopotliwy przypadek X-a przywołuję tutaj celowo. W końcu jednym z najczęstszych zarzutów wobec artystów jest ten o brak autentyczności i „chwytaniu się tanich trików”. Wystarczy jednak poznać kilku twórców bliżej, by przekonać się, że bywa zupełnie na odwrót. W sztuce — tak, właśnie w tej dziedzinie, która wydaje się tak bardzo niewiarygodna — więcej jest prawdy, niż przypuszczacie. A nawet niż moglibyście sobie tego życzyć. ☒

WYDARZENIE

ANDRZEJ
WRÓBLEWSKI

tekst: Piotr Słodkowski

RECTO / VERSO

1948—1949

1956—1957

Ta dobrze przemyślana i wizualnie zachwycająca ekspozycja nie doprowadzi do zasadniczych przewartościowań. To bowiem część większej całości, konstelacja wielu procesów o krótszym lub dłuższym trwaniu. Wystawa jest ważna z innego powodu: pokazuje, jak długą drogę przeszło nasze myślenie o Wróblewskim — od artysty-mitu do uniwersalnej postaci coraz wyraźniej obecnej w międzynarodowym obiegu sztuki.



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, RECTO/VERSO. 1948–1949, 1956–1957
widok wystawy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fot. B. Stawiarski

Istotnie — *Recto / Verso* należy traktować jak wydarzenie. Nie w tym sensie jednak, aby nadmiernie ekscytować się skalą promocji wystawy, tłumami czekającymi w kolejce do wejścia na wernisaż czy wysoką frekwencją w pierwszych dniach po otwarciu. Ekspozycja Andrzeja Wróblewskiego jest wydarzeniem, jak sądzę, przede wszystkim z innego powodu. Nie stanowi ona rewolucji w odbiorze dzieła artysty, a symptom znaczącej ewolucji, umiejętnie wpisując się w splot wielu bardziej ogólnych, teoretycznych i praktycznych, akademickich i instytucjonalnych przewartościowań w polu sztuki, które następują wokół samego Wróblewskiego, choć nie tylko. Nie chodzi przy tym o popadanie w skrajności ani o to, aby zredukować *Recto / Verso* do roli ilustracji (ta wystawa jest bowiem czymś znacznie więcej), ani też o to, aby wieszczyć oryginalność idei jednej instytucji w sytuacji, kiedy właśnie można mówić raczej o ogólniejszych tendencjach, które Muzeum Sztuki Nowoczesnej zarazem współkreuje i konsumuje. Władza symboliczna instytucji i rozmach nadany wydarzeniu pozwalają myśleć, że w pewnym sensie osiągnęliśmy „nowy” — a raczej nie nowy, ale tutaj najlepiej uwidoczniiony — konsensus w myśleniu o Wróblewskim i sztuce nowoczesnej.

Największą siłą wystawy jest prosty, choć pozornie oczywisty zabieg — uprzywilejowanie obrazu. Éric de Chassey obszernie wyjaśnia powody, dla których skupia się na dwustronnych pracach Andrzeja Wróblewskiego. Nie on jeden zresztą dostrzega ich znaczenie: w monografii *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski. 1927–1957* także zadbano o równomierną widzialność awersów i rewersów płócien. Tak samo jak autorzy książki, kurator wystawy z wielkim pietyzmem potraktował dorobek Wróblewskiego, przez co rozumie zwrot ku badaniom podstawowym, wyczulenie na to, co jednostkowe, oraz — co może szczególnie dobrze widać — nacisk na materialny wymiar dzieła. Obustronne obrazy zostały bardzo starannie wyeksponowane jako artefakty, obiekty, przedmioty. Oczywiście nie przeczę, że ciągle i przede wszystkim prezentuje się je jako dzieła sztuki, ale myślę też, iż istnieje pośrednia zależność między dokonującym się akurat teraz intensywnym problematyzowaniem obustronności obrazów a dobrze już zadomowionym — na gruncie humanistyki — powrotem do rzeczy i wyraźnym dowartościowaniem studiów przypadków opartych na materiale źródłowym. Taki mamy klimat! Owo budowanie interpretacji, wychodząc od jed-

nostkowego dzieła-obiektu, siłą rzeczy najlepiej — by tak rzec — eksponuje się na ekspozycji.

Po prostu, wystawienie na pokaz pozwala wiele zobaczyć. Szczególnie ciekawe są najbardziej niepozorne rewersy, te z naniesionymi wtórnie informacjami o muzeum czy tytule obrazu-awersu, adnotacjami, które na poziomie sensotwórczym wydają mi się równie ważne, co sam rewers, ponieważ stanowią świadectwo innej świadomości i wprzęgania dzieła — jednego kosztem drugiego — w politykę instytucji. Na ważniejszym, wręcz esencjalnym poziomie polityka ta ujawnia się zwłaszcza w przypadku *Szofera niebieskiego i Likwidacji getta*. De Chassey trafia w samo sedno, przywiązując wagę do niegdysiejszych rozstrzygnięć na rzecz *Szofera*... Z polskiego punktu widzenia można jedynie dodać, że symboliczne odwrócenie obrazu na drugą stronę podsumowuje intensywną pracę młodszego pokolenia badaczy na rzecz przywrócenia żydowskiej obecności w polskiej sztuce.

Obrazy dwustronne przede wszystkim każą jednak skierować wzrok na samego Wróblewskiego. Akcentując ich obustronność mocniej niż robiono to wcześniej, nie tylko wydobywamy z niepamięci mniej znane przedstawienia — niejako „ofiary” tych dzieł, które arbitralnie uznano kiedyś za awersy — ale także oglądamy *oeuvre* artysty w parach tworzących często nowe i ciekawe znaczenia. Sytuacja taka wydaje

się bardzo operatywna, gdyż wręcz zachęca do „plenienia się” nowych interpretacji. Z jednej strony pozwala wyłączyć zawsze kłopotliwą kwestię intencji artysty i poruszać się między pracami raczej na zasadzie intertekstualnej gry, w której aktywny jest czytelnik-widz. Z drugiej strony szczęśliwie unika się owego *anything goes*, formułowanego z bardziej konserwatywnych pozycji oskarżenia o to, że w tego typu grze „wszystko ujdzie”; w istocie bowiem nie sposób mówić o takim zagrożeniu, skoro zestawiane dzieła-teksty, by trzymać się już poetyki intertekstualnej, mają najlepsze możliwe umocowanie — w materialnym artefakcie pozostawionym przez artystę. De Chassey ma rację, kiedy odżegnuje się od redukcjonistycznego zawężania złożoności tej sytuacji do biegunów figuracja-abstrakcja, chociaż nawet tak oczywistą ramę interpretacyjną można ciekawie problematyzować, jeśli tylko uwzględni się prosty fakt, że obie te poetyki miały swój wymiar etyczny. Jak zwykle jednak najciekawsze jest to, co pomiędzy. Świetnie ukazuje to chociażby mało znany rewers obrazu

**NAJWIĘKSZA SIŁA
WYSTAWY JEST
PROSTY, CHOĆ PO-
ZORNIE OCZYWISTY
ZABIEG — UPRZYWILE-
JOWANIE OBRAZU.**



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, ROZSTRZELANY (ROZSTRZELANIE Z GESTAPOWCEM), 1949
olej na płótnie, 120 × 90 cm, kolekcja prywatna, dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, RECTO / VERSO. 1948-1949, 1956-1957

widok wystawy, fot. B. Stawiarski

Niebo nad górami, czyli *Tramwaj* z 1948 roku. Z uwagi na swój temat płótno dystansuje się wobec hermetyzmu, który zarzucano wówczas sztuce nowoczesnej, zarazem jednak czoło tytułowego tramwaju ukazane jest niemal niczym *quasi-Mondrianowska*, a zatem formalistyczna kompozycja abstrakcyjna. Splatają się tu najważniejsze dylematy epoki: eksperyment artystyczny kontra odpowiedź na postulat zrozumiałości sztuki, fantazja o zaangażowaniu kontra autonomiczność malarza.

Na inne, dość powszechne, ale ważne przesunięcie akcentów wskazuje sposób, w jaki de Chassey tłumaczy wybór dzieł z konkretnych przedziałów czasowych: 1948–1949 oraz 1956–1957. Nie chodzi tu bowiem tylko o to, że na te lata datuje się najwięcej obrazów dwustronnych, lecz także o to, że są to dwa momenty rozpoczynania od zera. Tym samym, wzięwszy w nawias problem podtrzymywania sprzecznych konwencji obrazowych, de Chassey powtarza ramę interpretacyjną z *Repartir à zero*, wystawy pokazanej w Lyonie w 2008 roku. Ciekawie ją jednak komplikuje, gdyż potrzebę stworzenia języka artystycznego po traumie wojny wzbogaca o analogiczną potrzebę powstałą po traumie socrealizmu, co daje ładną kłamrę początku i końca; dodatkowo w pracach z połowy lat 50. na entuzjazmie odwilży cieniem kładzie się Hiroszima. Patrząc z polskiej perspektywy, przynajmniej dla mnie, choć pewnie nie tylko, *Repartir à zero* była odkrywcza, zwłaszcza że polską sztukę lat 40. — poniekąd słusznie — zwyczajowo interpretuje się z naciskiem na ciągłość wielu problemów artystycznych z okresu przedwojnia. Nie negując owej ciągłości, a wręcz przeciwnie, od tego czasu w historii sztuki, chociażby dzięki badaniom Luizy Nader i Agaty Pietrasik, uczyniono wiele, aby nie traktować już wojny jako białej plamy, ale jako wydarzenie graniczne o sile kumulacji dalekosiężnych konsekwencji artystycznych. Idea rozpoczynania od zera nie ma dziś więc w sobie dawnego uroku świeżości — co nie znaczy, że w przypadku Wróblewskiego nie jest ona szczególnie dobrze umotywowana. O ile bowiem dla „nowoczesnych” twórców, urodzonych około 1920 roku czy jeszcze wcześniej, na przykład Tadeusza Kantora, wojna nie przełożyła się na niewiarę wobec nowoczesnych idiomów artystycznych, o tyle właśnie

O ILE DLA „NOWOCZESNYCH” TWÓRCÓW, URODZONYCH OKOŁO 1920 ROKU, NA PRZYKŁAD TADEUSZA KANTORA, WOJNA NIE PRZEŁOŻYŁA SIĘ NA NIEWIARĘ WOBEC NOWOCZESNYCH IDIOMÓW ARTYSTYCZNYCH, O TYLE ANDRZEJ WRÓBLEWSKI SZYBKO PODAŁ JE W WĄTPLIWOŚĆ I PODJĄŁ WYSIŁEK BUDOWY INNEGO JĘZYKA WIZUALNEGO.

Andrzej Wróblewski szybko podał je w wątpliwość i faktycznie podjął wysiłek budowy innego języka wizualnego.

Wreszcie, *Recto / Verso* wraz z madycką odsłoną wystawy stanowi jak do tej pory najbardziej chyba spektakularną, choć nie pierwszą, próbę wpisania twórczości Wróblewskiego w międzynarodowy obieg sztuki. Pozostaje interesujące, jak długą drogę przebył Andrzej Wróblewski od postaci-mitu, figury ostatniego zaangażowanego artysty sprzed „zemsty socrealizmu”, punktu odniesienia dla Jarosława Modzelewskiego i Marka Sobczyka do, może obok Aliny Szapocznikow, jedynego polskiego twórcy, nad którym prowadzi się tak intensywne prace źródłowe i interpretacyjne, zarazem odważnie prezentując go poza granicami kraju. Przynajmniej od czasu publikacji książki *Andrzej Wróblewski nieznany* (Galeria Zderzak, Kraków 1993) artysta

nieznany nie był, a jego rozpoznanie potęgowały monograficzny pokaz w Zachęcie (1997) oraz przede wszystkim wydarzenia już z XXI wieku: pierwsza zagraniczna wystawa, *To the Margin and Back* w Van Abbemuseum (2010), która częściowo także używała figury powrotu i szukania analogii między sztuką lat 40. i późnych lat 50., oraz działalność Fundacji Andrzeja Wróblewskiego (założonej w 2012 roku). Owocem pracy tej ostatniej jest wydanie wspomnianej już monografii *Unikanie stanów pośrednich*. W tym świetle *Recto / Verso*, rozumiane jako przedsięwzięcie większe niż sama wystawa, jeszcze potęguje omawiane zjawisko, wyraźnie odnosząc Wróblewskiego do globalnego kontekstu kulturowego. Dobrze widać to w rozważaniach de Chasseya o madyckiej odsłonie pokazu, jak również w tekstach zamieszczonych w (wyłącznie angielskiej) publikacji MSN-u.

Recto / Verso to dobrze przemyślana i wizualnie zachwycająca ekspozycja. Niemniej jest to innego rodzaju pokaz niż, porównując do najlepszych, wystawa *Teresa Żarnower. (1897–1949). Artystka końca utopii* (2014), która stanowi wzorcowy przykład przenikania się praktyki wystawienniczej i naukowej, skutkującej realną zmianą w polu historii sztuki. *Recto / Verso* to raczej część większej całości, konstelacja wielu procesów o krótszym lub dłuższym trwaniu. Wystawa jest ważna dlatego, że pokazuje, jak długą drogę przeszło nasze myślenie o sztuce. ▣

B

INFORMUJEMY, ŻE WE WROCŁAWIU
SĄ GALERIE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ.

BWA Wrocław
Galerie Sztuki Współczesnej

W

A

FELIETON

ZEGNAJ, KARTEZJUSZU

tekst: Wojciech Szymański

Historia o tym, że świat nie istnieje, jest stara jak świat i zdaje się wydarzać z pewną regularnością. Dajmy na to, siedzicie i próbujecie napisać i tak już spóźniony felieton do „Szumu”, dwoicie się, walczyście z czasem, Plinta straszy mailem z pogroźkami, już wysyłacie. I nagle myśl „Świata przecież nie ma!” dochodzi do was z całą jasnością. Nie ma „Szumu” ni Plinty, a i Mazur nie istnieje. Przerywacie pisanie, robicie kawę, wychodzicie na balkon na papierosa, a tu znowu to samo! Bo jaka to kawa, jaki balkon i jaki papieros niesmaczny, skoro ich nie ma? I jaki ja? Nie ma świata i mnie w nim nie ma. Toż to zły demon mami jeno, podsuwając pozorne dowody jego istnienia. Że paranoja, mówicie mi, szanowni Czytelnicy? Nie sądzę. Nie wydaje mi się faktem rozstrzygającym, że felieton piszę, więc jestem. Zawieszam zatem sąd na temat istnienia świata.

Zawieszam nie bez powodu. Robię tak dlatego, że niektóre osoby piszące o sztuce w ostatnim czasie łatwo dały się zwieść złemu demonowi, wyprowadzając przedwczesne wnioski co do istnienia świata i pewnych zjawisk w nim zachodzących. Ze zdumieniem dowiedziałem się z ostatniego numeru „Szumu” o istnieniu legendarnego ponoć artysty Jana G. Lee, z którego twórczością, zestawiając z nią prace Łukasza Jastrubczaka, zapoznała czytelników i czytelniczki Aneta Rostkowska. Mrowie mądrych słów i wiele długich zdań użyła do opisu zjawisk nieistniejących, wyraziła także dużą liczbę sądów, opowiadając o książce rzekomo autorstwa amerykańskiego artysty, który wszakże nigdy nie istniał. Czy nie dała się zwieść nasza krytyczka złemu demonowi, przedstawiając jako rzeczywistego człowieka wytwór artystycznej wyobraźni demona? Dała. A jak na imię temu demonowi? Legion? Pimppek? Kartezjusz? Skądże! Na imię mu Cichocki i Jastrubczak, którzy Jana G. Lee stworzyli na potrzeby książki artystycznej *Miraż*. Opętanie przez demona naszej autorki, poza tym, że w swojej paranoi zaczynam zastanawiać się, czy ona sama nie jest przypadkiem jedynie wytworem imaginations duetu C&J, ma jednak swój urok i stanowi niezaprzeczalny wkład w poważną krytykę artystyczną. Przy okazji Rostkowska

wprowadziła bowiem do niej zjawisko dotąd słabo obecne: esej o charakterze mockumentu. „Szumowi” przypada zaś tu zaszczytna rola niemalże prekursorskiego medium w jego powstaniu.

Znam jednak inne media, w których za suflera nie od dziś robi zły demon. Wytwory ich twórczości mają charakter totalnego w swoim rozmachu mockumentu, pozbawione są przy tym niewinnej lekkości koleżanki Rostkowskiej. Lansują one tezy o istnieniu świata, którym za sprawą złego demona ufają bezgranicznie.

Poruszenie wśród działających za podszeptem złego demona jednostek wywołał styczniowy artykuł Moniki Małkowskiej w „Rzeczpospolitej”. Ta uwierzyła nie tylko w istnienie kierowanego przez Joannę Mytkowską Muzeum Sztuki Nowoczesnej (*sic!*) i mafii w polskim świecie sztuki, jak również arbitralnych wyborów kuratorskich, które lansują (cytat) „napelnione sosem czosnkowym pojemniki i folię malarską” jako sztukę, lecz — najwyraźniej — także i w to, że kiedyś sądy o sztuce arbitralnymi nie były. Wiadomo. Zły demon szepnął, że gdzieś tam pod Paryżem leżał wykonany z platyny pręt do mierzenia sztuki, za pomocą którego niearbitralnie dokonywano wyborów artystycznych, kuratorskich i krytycznych. Ukradła go jednak polska mafia. Szczęśliwie stosuje go wciąż sama autorka, gdyż w domu ma jego gipsowy odlew.

Nie zauważyłbym pewnie tego tekstu pełnego dowodów na istnienie świata, gdyby nie to, że ów demoniczny świat nadal się kręci, a kwestia jego istnienia została podjęta przez demonologów z innych mediów. Oto bowiem odbywa się w mieście Poznaniu w galerii Arsenał wydarzenie *Czy istnieje układ w sztuce współczesnej?*. Pytanie z punktu widzenia zaangażowanego w stwarzanie światów demona tyleż fundamentalne, co retoryczne. Odpowiedzi na nie szukali i oczywiście znaleźli ją Monika Małkowska i Andrzej Biernacki. Demonologów zagrzewali zaś naczelna „Arteonu”, Karolina Staszak, i dyrektor wystawienniczego przybytku, Piotr Bernatowicz. Może i małe, ale za to jakie zacne towarzystwo, jeśli wziąć pod uwagę obecność samego demona. Jeśli spytacie, drodzy Czytelnicy, czy tam byłem i widziałem rzeczoną debatę, że tak nagle o niej piszę, wasze pytanie będzie źle postawione. Jakżebym mógł tam być, skoro nie wierzę złemu demonowi w jego opowieści o istnieniu świata? Dzięki temu, widzicie teraz, nie tyle nie mam paranoi, ile posiadam to szczęście, że mogę sądzić, iż poznańscy dyskutanci nie istnieją. A jeśli nawet są, jest to dość smutna forma istnienia. ☒

INTERPRETACJE

KRONIKI EKSTAZY

I EKSCESU

tekst: Olga Drenda

MALARSTWO

ANDRZEJA

URBANOWICZA

Andrzej Urbanowicz ze szczególną uwagą studiował wydania „Lotosu” — periodyku wydawanego w Wiśle przez Jana Hadynę, animatora polskiej myśli okultystycznej, pisma jasnowidzącej Agni Pilchowej, jak również Czesława Czyńskiego, a także roczniki „Hejnału”, innego czasopisma ezoterycznego z Wisły. Wraz ze studiami nad teoriami Junga i starożytnymi religiami zaczął się kształtować nowy kierunek w twórczości artysty.



PRACOWNIA ANDRZEJA URBANOWICZA PRZY ULICY PIASTOWSKIEJ 1 W KATOWICACH

fol. B. Barczyk



ANDRZEJ URBANOWICZ, DALEKIE SPLOTY, 1999
olej, płótno na desce, ø 80 cm

W 2015 roku przypada pięćdziesiąta piąta rocznica istnienia pracowni przy ulicy Piastowskiej 1 w Katowicach, miejsca — dotąd działającego — gdzie zawiązał się niezależny ośrodek twórczy i z którego promieniowała osobna sztuka i myśl ezoteryczna. Mimo formatu i znaczenia tego centrum przebicie się wiedzy o jego istnieniu do mainstreamowej świadomości zajęło kilkadziesiąt lat. W tym czasie Piastowska 1 była siedzibą: śląskiej neoawangardy, hermetyzmu i badań nad duchowością i symboliką, pierwszego w Polsce ośrodka zen, podziemnej oficyny wydawniczej, a w końcu Towarzystwa Bellmer. Znamienne, że Katowice długo dorastały do oswojenia swoich prekursorskich artystów i ich uznania; twórczość Hansa Bellmera doceniono na Śląsku dopiero po pewnym czasie, „przeżuwanie” dorobku kręgu artystów z Piastowskiej również nie nastąpiło od razu (półwiecze istnienia pracowni świętowano z inicjatywy dyrektora festiwalu Ars Cameralis Marka Zielińskiego; w 2014 roku odsłonięto w katowickiej Galerii Artystów pomnik zmarłego trzy lata wcześniej Andrzeja Urbanowicza).

W rozmowie, którą udało mi się przeprowadzić z Andrzejem Urbanowiczem w 2010 roku, przyznał on, że wraz z Urszulą Broll — późniejszą jego żoną i malarką związaną ze środowiskiem pracowni — strych kamienicy z charakterystyczną wieżą wybrali „z racji widoku na śląskie zachody” (wkrótce zasłonięte przez bryłę Separatora) oraz „coś ożywcze, wzniosłego i zabawnego jednocześnie”, co wyczuwalne było w atmosferze tego miejsca. Pracownia szybko stała się przestrzenią artystycznego fermentu, głównie za sprawą znanej i cenionej już wówczas Urszuli Broll, działającej w grupie ST-53. Późniejszy stały bywalec poddasza przy ulicy Piastowskiej, Jerzy Illg, nazwie to miejsce „strychem podziemnym”.

Ewolucja środowiska Piastowskiej uwidacznia się w przemianach twórczości Urbanowicza, najbardziej rozpoznawalnego artysty z tego kręgu i jego nieformalnego lidera. Wczesne prace to martwe natury z powracającym motywem ryby, zdradzające

inspiracje pracami Dubuffeta czy Burriego, potem w jego twórczości następuje zwrot ku malarstwu materii — eksperymentom z przekształcaniem faktury płócien za pomocą ognia. Można powiedzieć, że to pierwszy, choć nie do końca jeszcze uświadomiony, krok w stronę myślenia alchemicznego. Pożegnanie z awangardą następuje w 1963 roku, kiedy to Urbanowicz i Broll zaczynają zagłębiać się w wiedzę tajemną. Na Śląsku było o to nietrudno — wydaje się, że w krainie przemysłu i węglowego pyłu ezoteryczne fluidy wydzielają się ze szczególną obfitością

i mowa tu nie tylko o mistycznych malarzach-outsiderach ze szkoły jawnowskiej, lecz także o zaawansowanych adeptach myśli alchemicznej i magicznej z początków XX wieku, na których pisma szybko natknęli się katowiccy artyści. Andrzej Urbanowicz, deklarujący, że chciałby „zrozumieć, nawiązać kontakt, nauczyć się alfabetu sztuki dawnej”, ze szczególną uwagą studiował wydania „Lotosu” — periodyku wydawanego w Wiśle przez Jana Hadynę, animatora polskiej myśli okultystycznej, pisma jasnowidzącej Agni Pilchowej, jak również Czesława Czyńskiego, a także roczniki „Hejnału”, innego czasopisma ezoterycznego z Wisły. Wraz ze studiami nad teoriami Junga

i starożytnymi religiami zaczął się kształtować nowy kierunek w twórczości Urbanowicza. Za jego początek można uznać dzieło *Wielka Garota czyli Splendor Solis* z 1964 roku, manifestacyjny powrót do figuratywności i zapowiedź dalszych wizualnych badań nad symbolem. Praca ta przedstawia obraz uzębionego słońca — złotej maski mykeńskiej, uzupełniony dodatkowo tajemniczym hieroglificznym zapisem. Tak stopniowo rodzi się styl, z którym malarz będzie później najsilniej kojarzony: wizyjny, nasycony symbolicznym i słownym przekazem, czerpiącym z eklektycznie pojętego ezoteryzmu. W jego pracach powracają symetrie, motywy tarczy słonecznej, paleta barw alchemicznych — czerni, bieli, żółci i czerwieni. Stopniowo subtelne badania nad formą koła i słońca przeistoczą

**WCZESNE PRACE
URBANOWICZA TO
MARTWE NA-
TURY Z POWRACAJĄ-
CYM MOTYWEM RYBY,
POTEM W JEGO TWÓR-
CZOŚCI NASTĘPUJE
ZWROT KU MALAR-
STWU MATERII — EKS-
PERYMENTOM Z PRZE-
KSZTAŁCANIEM FAK-
TURY PŁÓCIEN ZA
POMOCA OGNIĄ.**

się w komiksowo-metafizyczną menażerię wyobraźni — oczy, twarze, pagórki i tęcze, które z kolei przemieniają się w wielość ciał tantrycznych kochanków. Płótna wypełniają kwiaty lotosu, figury węża Uroborosa, a kolor eksploduje psychodelią; obrazy Urbanowicza staną się najsilniejszą manifestacją inspiracji *psychedelic art* na polskim gruncie, niemniej dzięki metafizycznemu gruntowi wykraczają daleko poza czysto estetyczną grę kolorów i kształtów. Ich krzykliwa barwność i fantastyczna figuratywność zdają się pochodzić z innego obszaru. Henryk Waniek, przyjaciel i współpracownik Andrzeja Urbanowicza, przypisuje ten zwrot fuzji dwóch dróg: sztuki spod znaku duchowości i sztuki popularnej, „publicznej, otwartej i jarmarcznej”. Szczególnie uwidacznia się to w takich pracach jak *Jest świat piękny taki jaki jest / Under the volvocane* (1969) oraz *Czas ucieka* (1970). Ta ostatnia to swoisty psychodeliczny remiks masowych religijnych oleodruków i obrazów peryferyjnego baroku. Nad symbolicznie zarysowanym ciałem Wielkiej Bogini Matki unosi się boskie oko, które otacza inskrypcja: „Bóg cię widzi / śmierć się zbliża / czas ucieka / wieczność czeka”. Prace z tego okresu twórczego to outsiderskie, być może też specyficznie polskie spojrzenie na pop-art: hippisowskie uniwersum znaków (symbole czakr, jin i jang, lotosy, mandale) i mistyczne symetrie spotykają tu świadomie nieporadne figury ludzkie (mądrzy naiwnością Głupcy z kart tarota), zaczerpnięte najwyraźniej ze świata sztuki marginalnej, nieprofesjonalnej, której docenienie Urbanowicz postulował od dawna. Dodawał przy tym, że świadomie wpuścił do swojej twórczości chaos i pozwolił, by to on prowadził go dalej.

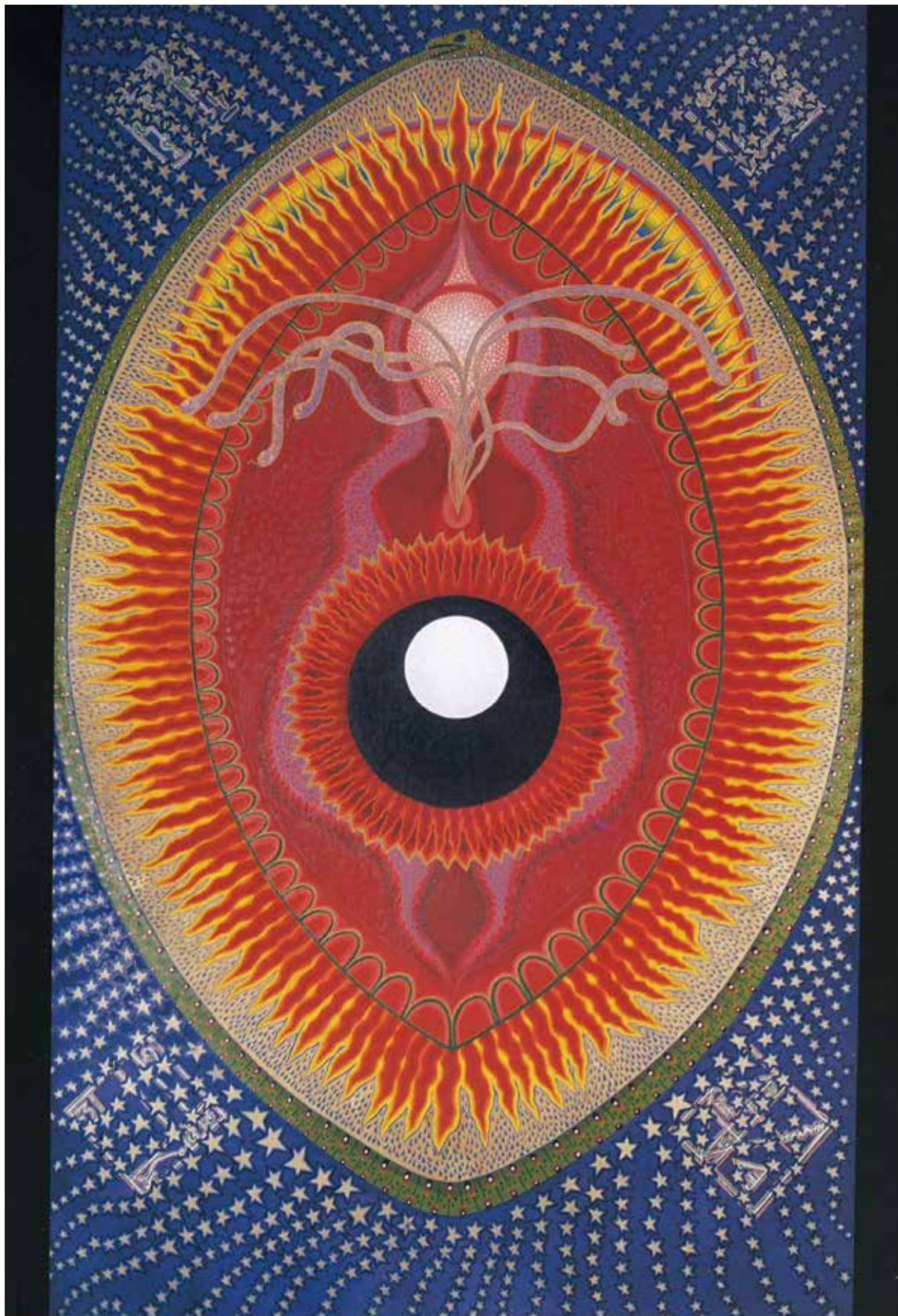
Pod koniec lat 60. wokół Andrzeja Urbanowicza i Urszuli Broll gromadzi się ściślejsza grupa współpracowników — wraz z Antonim Halorem, Henrykiem Wańkiem i Zygmuntem Stuchlikiem zakładają oni wspólnie Oneiron. Ich działalność wykracza poza sztuki wizualne: studiują teorie Junga i Eliadego, *Drogię bia-*

FETYSZYSTYCZNE POSTACI KOCHANEK W LATEKSIE, HIPERESTETYCZNE PIN-UP GIRLS — ZOSTAJĄ WPLECIONE W KRAJOBRAZ ZNANY Z WCZEŚNIEJSZYCH PRAC ANDRZEJA URBANOWICZA, WYPEŁNIONY KŁĘBIACĄ SIĘBIOLOGICZNOŚCIĄ ŚWIATA, ZWOJAMI WĘŻY, KONSTELACJAMI BARWNYCH SŁOŃC I DRYFUJĄCYCH INSKRYPCJI.

łych obłoków Anagariki Govindy czy *Daodejing*, wydają polskie przekłady pism ezoterycznych w maszynopisie, organizują happeningi. Oneiron stanie się głośny w Polsce za sprawą *Czarnych Kart*, zestawu trzydziestu prac o formacie 30 × 30 centymetrów, wypełnionych układami znaków i inskrypcji o jednolitym kodzie kolorystycznym (znów barwy „alchemiczne”: biel, złoto, srebro). To osobny i osobliwy leksykon symboli, pozornie nieuporządkowany, a jednak skrywający pewną surrealistyczną logikę. Gdy w późniejszym czasie Henryk Waniek wniósł do grupy fascynację duchowością Dalekiego Wschodu, pod wpływem *Trzech filarów Zen* Philipa Kapleau Andrzej Urbanowicz i Urszula Broll odkryli dla siebie buddyzm, co stopniowo doprowadziło do uruchomienia przy ulicy Piastowskiej pierwszego

w Polsce ośrodka zen, a jednocześnie do wzmocnienia pozycji pracowni jako oka rodzimej kontrkultury. Na przestrzeni lat gościli tu Jerzy Prokopiuk, Zdzisław Beksiński, Allen Ginsberg, Philip Kapleau czy Erwin Sówka.

Po rozpadzie grupy Oneiron, spowodowanym rozbieżnością planów poszczególnych jej członków, a także po rozstaniu z Urszulą Broll Andrzej Urbanowicz udaje się do Stanów Zjednoczonych, gdzie początkowo maluje hiperrealistyczne pejzaże morskie, radykalnie inne od wcześniejszej psychodelicznej stylistyki obrazów. Prowadzi Księgarnię Polską w Nowym Jorku, bierze udział w wystawach, para się też zajęciami niezwiązanymi ze sztuką. Okres spokoju trwa do połowy lat 80., kiedy to malarz powraca do eksploracji pól ekstazy i ekscesu: przewijającym się motywem na obrazach i grafikach Urbanowicza stają się postaci zaczerpnięte z grafik Johna Williego, klasyka ilustracji erotycznej z nurtu *bondage*. To prekursorskie zastosowanie ikonografii sadomasochistycznej wyprzedza fascynację tym rodzajem relacji, którą od kilku lat obserwujemy w sztuce polskiej (o czym pisali Zofia Krawiec i Łukasz Ronduda w piątym numerze



ANDRZEJ URBANOWICZ, WYJAWIENIE, 1990-1992
fot. dzięki uprzejmości Towarzystwa Bellmer



ANDRZEJ URBANOWICZ, Z CYKLU HOMMAGE TO JOHN WILLIE

fot. dzięki uprzejmości Towarzystwa Bellmer

„Szumu”). Na polu wizualnym oznacza to powrót do znanej komiksowej jaskrawości. Fetyszystyczne postaci kochanek w lateksie, hiperestetyczne *pin-up girls*, przeniesione wprost z kart amerykańskiego magazynu „Bizarre” — ilustracje wspomnianego już Johna Williego czy Erica Stantonona zostają wplecione w krajobraz znany z wcześniejszych prac Andrzeja Urbanowicza, wypełniony kłębiącą się biologicznością świata, zwojami węży, konstelacjami barwnych słońc i dryfujących inskrypcji. Potencjał gier w dominację i poddanie wydaje się rezultatem zainteresowania twórczością Hansa Bellmera, jak również myślą Georges’a Bataille’a, w której fuzja cierpienia i rozkoszy staje się bramą transgresji. To uzupełnienie widocznej już wcześniej koncepcji ekstazy jako wehikułu wyzwolenia o nowy aspekt i poszerzenie ikonografii wypływającej z duchowych zainteresowań artysty. Postać kobiety uosabiającej ekstatyczny żywioł chaosu i ożywiającego erotyzmu — bogini-pramatki, demiurgini, do której litanie zamieścił Urbanowicz na obrazie *Nigra* (1969), będzie powracać w licznych wcieleniach na obrazach z lat 90., na przykład jako nieopanowana i wszechmocna Lilith czy zalotna Pannienka L. Styl malarza wchodzi stopniowo w fazę nazwaną przez Andrzeja Kostołowskiego „groszkową, czyli kropelkową”. Obrazy tworzą tu migotliwe siatki przypominające nierówny wzór rastra lub zjawiska entoptyczne (wzrokowe wrażenia błysków i form wywołane przez uciskanie gałki ocznej; pojawiają się pod wpływem migren lub środków psychoaktywnych). W warstwie kolorystycznej jaskrawa psychodelia ustępuje pastelowym rozświetleniom, które budują niemal

TWÓRCZOŚĆ ANDRZEJA URBANOWICZA PRZEZ LATA POZOSTAWAŁA NIEDOSTATECZNIE DOCENIONA NA POLSKIM GRUNCIE, CZĘŚCIOWO NA SKUTEK PERYPETII Z INSTYTUCJAMI I NIEFORTUNNEJ ETYKIETY MALARZA KONTROWERSYJNEGO (A PRZEZ TO TRAKTOWANEGO Z NIEUFNYM DYSTANSEM), KTÓRA TOWARZYSZYŁA MU W LATACH 90.

holograficzne iluzje. „Najdosłowniej jesteście dziećmi światła, choć nie zawsze o tym pamiętamy. Nawet gdy jest go całkiem niewiele, ono jest najważniejsze. Posłańcem uczuć światła jest barwa”, pisał Urbanowicz w 1999 roku. To właśnie badania nad światłem stopniowo zaczynają dominować w jego twórczości, która podobnie jak jeden z jego ulubionych motywów, połykający własny ogon wąż Uroboros, powraca do dawniejszych wątków: ikonografii solarnej i geometrycznych symetrii.

Twórczość Andrzeja Urbanowicza przez lata pozostawała niedostatecznie doceniona na polskim gruncie, częściowo na skutek perypetii z instytucjami i niefortunnej etykiety malarza kontrowersyjnego (a przez to traktowanego z nieufnym dystansem), która towarzyszyła mu w latach 90. (o czym zresztą sam artysta opo-

wiadał w wywiadzie dla „Lampy”: „Mówienie o pornografii w moim przypadku nawet uznałbym za miły, choć niezasłużony, komplement, gdyby było w tym nieco mniej poczucia winy”). Wydaje się, że należne mu za nią przeprosiny następują dopiero w ostatnim czasie. Otwartość na element twórczego chaosu, bujność i niepohamowanie, a także afirmacyjny erotyzm wpasowują się w jeden z najbardziej interesujących, choć nieczęsto zauważanych, wątków w powojennej kulturze polskiej, wyrastających pośrednio z surrealistycznej wyobraźni szlachetnych poszukiwań ekscesu (na gruncie filmowym najlepszym wyrazicielem tego stylu stał się Walerian Borowczyk, a w malarstwie spoza kręgu Oneironu między innymi Jan „Dobson” Dobkowski), niemniej są też wyrazistym i osobnym głosem z ezoterycznego undergroundu. ▣

**WYDZIAŁ
ZARZĄDZANIA
KULTURĄ
WIZUALNĄ**

DNI OTWARTE:
17 kwietnia, g. 17.00
spotkanie informacyjne:
20 maja, g. 18.00

**Wybrzeże Kościuszkowskie 39, p. 1
M2: Centrum Nauki Kopernik**

**SZCZEGÓŁY NA STRONIE
kulturamiejsca.asp.waw.pl**



FELIETON

ZA
DROGO

tekst: Wojciech Albiński

Póki to się jeszcze na dobre nie rozkręciło, póki mania się nie zaczęła, chciałbym ostrzec wszystkich kulturalnych Polaków — nie zbierajcie sztuki współczesnej. Po pierwsze i tak nic z tego nie rozumiecie, po drugie to zwykły fetysz, który co łaskawsi artyści w chwilach szczerości i ożywienia puentują jednym słowem — strata pieniędzy, po trzecie tak jak każda namiętność prowadzi to do zguby.

Weźmy mój skromny przypadek. Napisałem coś o jakichś pracach wschodzącego malarza, pomyślałem: „Co mi tam, kupię”. Lubię arabeski, a to arabeska. Było tanio. Tak zachęcająco tanio, że kupiłem jeden, ale za to duży obraz (do tej pory niepowieszony, autora przepraszam). I wtedy się zaczęło.

A może dokupić?

Skoro naszła mnie taka myśl, stwierdziłem w duchu, że już-jestem-kolekcjonerem, a za sto lat ktoś przyjdzie i zapyta: „Wojtek, jak ty wyczułeś, że ten malarz ma taki talent?!”. A ja dotknę nosa i powiem: „Nosem”. A ten? A ten? Ale kolejnych obrazów właśnie nie miałem i na gwałt musiałem coś dokupić. Trzeba mi było tylko okazji.

Poszedłem na wystawę — nałóg znajdzie swoje — gdzie urzekły mnie pewne, powiedzmy, ingerencje malarskie w naturę nieożywioną, na przykład kamień, dla przykładu piszę, i gdy tylko poznałem cenę, uznałem, że za te same pieniądze pojedę nad Morze Śródziemne, i to z rodziną! To też jest rodzaj sztuki. Mimo to pragnienie wróciło i do dziś składam na tamten obiekcik. To oczywiście poniżające, zwłaszcza gdy słyży się tych, daj Boże, artystów, którzy opowiadają o wymienianiu się między sobą „fantami”, no ale niech tam. Ale zaraz, czy ja też nie mógłbym się na coś wymienić? Lubię akwarele jednej artystki, napisałem więc do niej:

— powinnas mi go dac, a ja ci moge dac ktores z opowiadani.

— jak masz zamiar DAC mi opowiadanie, lol — odpisała.

— no jak, wez sobie — nie ustawałem.

— proponujesz lobotomie? — nie chciała się zgodzić.

Próbowałem jeszcze innych rzeczy: napisałem raz o kimś z serca pochlebny tekst, a potem pomyślałem, że skoro już jestem taki szczery, to może by... Człowiek sztuki odpowiedział, że na razie nic do sprzedania nie ma. Albo jeszcze kiedyś: spożywałem danie w towarzystwie innego artysty, który akurat rysował dzieciom na serwetce jeża. Och, jakże chciałem mieć tę serwetkę, w którą artysta potem, zabrawszy ją dzieciom, wytarł usta. A ja? Wstyd. I niestety mogę się założyć, że nałóg, silny jak pociąg Jasia Kapeli do kokainy, jeszcze nieraz wystawi mnie na taką próbę.

Na razie mam jeden obraz i żadnych widoków na inne. A oni? A niech szczeną! Ci podrzędni wymieniacze własnych wydzielin, które uschną przed nimi.

Tak więc postanowiłem was ostrzec. Pamiętajmy, co radzą psychologowie. Wyjść z nałogu można tylko poprzez znalezienie innego, mniej groźnego. Dlaczego więc nie zbierać kserówek? W kolorze oczywiście. Albo własnych artefaktów, jakichś muszelek, bo to ładne słowo, albo jakichś kamyków, bo przypominają opływowy telefon Motoroli z klapką i sentymentem. To nie tylko taniej i łatwiej wymienić, to też praca na własnej, a nie cudzej wyobraźni. Każdy jest artystą! ☹

ROZMOWA

TEMATY

ze Stanisławem Rukszą
rozmawia Adam Mazur

GRANICZNE

Adam Mazur: Jesteś historykiem sztuki?

Stanisław Ruksza: Tak. Choć podczas studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim byłem raczej samoukiem, a historię sztuki traktowałem jako jedno z wielu narzędzi. Przy okazji liczałem wtedy równie intensywnie filozofii, nauk o literaturze, filmoznawstwa czy teatru... Nigdy nie trzymałem się kurczowo jednej dyscypliny, bo to zamyka poznawczo. Czasem wychodziłem z zajęć z hasłem na ustach: „Dość już o gzymsach, ja chcę na łąkę”. Moja praca magisterska dotyczyła — tu cię zaskoczę — chorób w sztuce na przykładzie *Księgi Hioba* Jana Lebensteina. Wtedy zresztą intelektualnie byłem dość blisko środowiska „Tygodnika Powszechnego”.

Już wtedy traktowałeś sztukę narzędziowo, tak jak teraz traktujesz wystawy?

Sztuka nie była dla mnie nigdy jakimś horyzontem albo celem, podobnie jedno środowisko. Najbardziej interesujące w sztuce jest to, na co ona otwiera lub co przysłania. Dość wcześnie byłem świadomy, że wystawa to po prostu narzędzie służące do wytwarzania pewnego komunikatu pozawerbalnego czy poligonu historii sztuki albo rozsadzania dyskursu. Tym może być. I nie jest to wcale przestarzały format. Trzeba po prostu umiejętnie go używać.

Organizowałeś wystawy podczas studiów?

Pierwszy pokaz zrobiłem w wieku piętnastu lat. Wtedy w ogóle nie wiedziałem, co się wystawia.

To taka prywatna mitologia?

Nie, to było w liceum. Kiedy zlikwidowano szatnię, razem z kolegą kompletnie przenicowaliśmy tę przestrzeń. Wnieśliśmy w opuszczone boksy znalezione w szkole przedmioty. Na przykład biblioteczkę marksistowską, która wcześniej została wyrzucona na strych, do rupieci.

Po wystawie wziąłem ją do domu i mam teraz dosyć pokaźną kolekcję tego rodzaju dzieł. Książki mieszałem skojarzeniowo z innymi znaczącymi „śmieciami”. Było tam więc zdjęcie Mike’a Tysona, jakieś punkowe kasety, muszla klozetowa z plastikowym modelem mózgu, krzesła z klas jako przedmioty porządku i władzy czy ukrzesłowienia. Staraliśmy się nadać temu jakiś ład, więc luki zapychaliśmy kartonami. Dało to dobry efekt. Taki trochę w stylu Kienholza, trochę surrealistyczny. Trochę naiwny. Tak sobie wyobrażałem wystawy. Została mi po tym księga gości. Na rówieśnikach ekspozycja robiła wrażenie...

To było w Krakowie?

Nie. Nie jestem z Krakowa, tylko z Tarnowskich Gór. Do Krakowa miałem najbliżej i czasem tam jeździłem. Około 1994 roku, kiedy tą intuicyjną wystawą w szatni startowałem na początku liceum w Tarnowskich Górach, jedyną dobrą galerią w mojej okolicy była Kronika, prowadzona jeszcze wtedy przez Leszka Lewandowskiego. Wówczas była to instytucja związana trochę z kręgiem tak zwanych Gacków (Grupy Cieszyńskiej, według określenia Rastra). Prezentowano tam projekty dobrze oddające ferment lat 90. A więc wystawy Andrzeja Szewczyka, pierwszy pokaz Pawła Althamera, który Andrzej Przywara zrobił najpierw w Galerii Foksal, a później zaprezentował w Kronice... Pamiętam też jakieś wystawy Grzegorza Klamana czy Łukasza Skąpskiego, wczesne prace Grzegorza Sztwiertni, Piotra Jarosa, Marty Deskur, Joanny Rajkowskiej czy Piotra Lutyńskiego. Na dobrą sprawę nie wiedziałem, co się wystawia w Warszawie, bo nie było przecież wtedy internetu ani też zbyt wielu pism artystycznych. A w Krakowie, pomijając incydentalne pokazy, w galeriach nie działo się nic intrygującego. Wspomnianych artystów nie znałem osobiście i zanadto ich idealizowałem.

Kienholz, Lebenstein — te inspiracje już potem nie powróciły?

Dopiero niedawno, kiedy zorganizowałem w Krakowie z Łukaszem Błażejewskim wystawę *Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku*, podczas której wróciłem do pomysłu scenograficznego *Gesamtkunstwerk*, uświadomiłem sobie, że jest ona najbliższa temu, co zrobiłem na tej swojej pierwszej wystawie! Wprowadzanie



bezowocny sad

BEZOWOCNY SAD
fot. A. Tobis



barwy klubowe

BARWY KLUBOWE
fot. A. Tobis

widza w jakąś przestrzeń, opowieść, przygodę — wszystko to było totalnym zaaranżowaniem. Pierwsze wystawy tworzyłem na zasadzie nawijanej wyobraźni. Kiedy przeglądam pokazy, które niegdyś zrobiłem, czasami trudno do nich przykleić jakiś jeden sznyt, powiedzieć, że są w stylu Rukszy. Istnieje raczej kilka różnych typów. Raz ekspozycją mogły być wycieczki w plenerze, raz była to przerobiona szatnia, a jeszcze innym razem rzetelna i sucha naukowa wystawa o akcjonizmie wiedeńskim, w której w ogóle nie miałem zamiaru nic udziwniać czy dobudowywać, wciąż widza w przygodę. Wydaje mi się, że jestem świadomy narzędziowości wystawy, przed którą zawsze wcześniej stawiamy sobie jakieś potencjalne cele czy funkcje, a potem nadajemy temu formę.

Na historię sztuki szedłeś z przekonaniem, że będziesz kuratorem sztuki współczesnej?

Nie. W ogóle za bardzo nie wiem, dlaczego poszedłem na historię sztuki. Po prostu próbowałem różnych dziedzin. To był także czas, kiedy nie było świadomości tego, że staniemy się prekariatem. Staralem się też wtedy nie tworzyć żadnego swojego CV, chociaż już wówczas — zwłaszcza w latach 90. — zaczęło się to mamienie budowaniem kariery. Byłem zainteresowany pochłanianiem jak największej ilości wiedzy, spotkaniem z różnymi rodzajami sztuki. Historia sztuki dawała taką możliwość, a przy okazji miałem dość dużo czasu, bo studia nie były aż tak angażujące. Dzięki temu dało się również dotknąć innych dziedzin.

I wtedy zafascynowałeś się Lebensteinem?

Nie. Bardziej interesowałem się tematami granicznymi. Choć Lebenstein też gdzieś tam się znajdował, ponieważ miałem czas silnej fascynacji egzystencjalizmem, a on był temu dość bliski.

Kiedy się z tego wyleczyłeś?

Z tematów granicznych nigdy... Równolegle fascynowałem mnie wtedy na przykład Artaud czy sztuka Libery. W sumie od Księgi Koheleta czy Hioba poprzez Nietzschego wiedzie droga na przykład do wiedeńskiego akcjonizmu. Po studiach najpierw pracowałem w kato-

**PODCZAS STUDIÓW
NA UNIWERSYTECIE
JAGIELLOŃSKIM BY-
ŁEM RACZEJ SAMO-
UKIEM, A HISTORIĘ
SZTUKI TRAKTOWA-
ŁEM JAKO JEDNO
Z WIELU NARZĘDZI.
NIGDY NIE TRZYMA-
ŁEM SIĘ KURCZOWO
JEDNEJ DYSCYPLINY.**

wickim BWA, później w Kronice. I chyba nadal się nie wyleczyłem — w dalszym ciągu jestem dość bliski tych tropów. Ziemia cały czas gdzieś nam się osuwa, bycie ku śmierci, opór materii świata, potencjał porażki... Szukam w romantyzmie, tego typu rejonach, ale także nie przeszedłem żadnej konkretnej konwersji ateistycznej albo w drugą stronę, raczej też nie grozi mi konwersja katolicka. Nigdy nie czułem przynależności światopoglądowej do jednego środowiska, nawet mimo bliższego aliansu z anarchistami czy na przykład z „Krytyką Polityczną”, która

po prostu bardzo serio potraktowała narzędzie sztuki i była jednym z niewielu środowisk czerpiących z wiedzy sztuki. To nas połączyło. Nie czułem się jednak przynależny do żadnego środowiska.

Jak trafiłeś do BWA w Katowicach?

Pracowałem wtedy przez pół roku jako asystent profesora Janusza Zagrodzkiego nad wystawą *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Badania przesunęły się o ponad rok. Większość czasu spędzałem w pracowni Andrzeja Urbanowicza przy Piastowskiej 1 czy w domowym archiwum Jerzego Lewczyńskiego... To miało swój urok. Zamiast w biurze instytucji — od poniedziałku do piątku u Andrzeja w pracowni. Nie zapomnę, jak witał mnie o poranku z jointem w rękę, parzył mocną herbatę i wyciągał ich samizdaty z lat 60., stylizowane na alchemiczne traktaty. Po tym nie wyobrażałem sobie pracy w instytucji sztuki jako siedzenia za biurkiem.

To też stało się dla mnie impulsem i właściwie trochę zbudowało mnie na Śląsku. Zobaczyłem inny obraz tego regionu niż ten funkcjonujący powszechnie. Chodzi mi tutaj o kontrkulturę, o jakieś białe plamy historii sztuki, takie jak na przykład ST-53, czyli grupę studentów prowadzącą samokształcenie w czasach socrealizmu. Nie malowali socrealistycznie, ale przerabiali całą *Teorię widzenia* Władysława Strzemińskiego i wokół tego robili wystawy. Głównym motorem środowiska był wtedy młody Konrad Swinarski, uczeń Strzemińskiego, który potem wyjechał do Berlina, żeby studiować u Bertolta Brechta... No a później historia katowickiego Oneironu, pierwszej polskiej grupy budyjskiej, eksperymentów Urbanowicza z LSD, komun hippisowskich...

Zapoznałem się z tymi wszystkimi archiwami, zebrałem je w całość, po czym wydaliśmy z Zagrodzkim książkę. Dziś pewnie zachowałbym w niej tylko jakąś połowę rzeczy, które powinny się tam znaleźć, ale wtedy mieliśmy poczucie, że jeśli niektórych materiałów nie ocalimy, odejdą w zapomnienie. Myślę tu o jakiejś sztuce przykościelnej lat 80. czy tylko pozornie undergroundowych działaniach z lat 70. W imię „zachowywania dla potomności” uznaliśmy więc, że trzeba umieścić w książce wszystkich malarzy jednej wystawy czy rzeźbiarzy jednego dzieła.

To była praca historyczno-sztuczna, ważna, ponieważ związana z miejscem, z najnowszą historią nieznaną, ale to nie była wystawa.

Była też ekspozycja w BWA, rzeczowo przedstawiająca losy śląskiej kontrkultury od 1953 roku, zaczynając od ST-53, aż do 1989 roku. Ale sensem naszej ponadroczej pracy była głównie książka. Temat ten potem kontynuowałem i rozwijam go do dzisiaj w pewnych projektach. Z tym wiązały się kolejne wystawy, które w jakimś stopniu stanowiły aktualizację dzieła Jerzego Lewczyńskiego. W 2006 roku zrobiłem sześć jego ekspozycji w Katowicach, pokazując go w różnych konfiguracjach. Później zestawilem go z Mikołajem Długoszem (*Fotografie naiwne* zaprezentowane ze zdjęciami z Allegro), a teraz z Andrzejem Tobisem [*Fotografie pamiątkowe* pokazane z A–Z (*Gablotami edukacyjnymi*)]... Kiedy pojechałem do Nowego Jorku na rezydencję w apexart, szukałem historii i osób z komuny hippisowskiej, która znajduje się na *Fotografiach znalezionych w Nowym Jorku*. To się nie powiodło, choć odkryłem dzięki temu inne ciekawe historie.

W BWA pracowałeś jako kurator?

Tam nie było wtedy takiego stanowiska jak kurator, więc będąc „na etacie”, zajmowałem się trochę edukacją, a trochę promocją, do czego nigdy nie czułem się stworzony. W efekcie zrobiłem też kilka wystaw jako kurator, między innymi *Signal box / Nastawnia* z Krzysztofem Morcinkiem, czyli takim eks-Gackiem, który dzisiaj pracuje w Bielsku w BWA, a kiedyś zakładał Galerię Miejsce w Cieszynie. Wystawa Pawła Althamera, którą robił Andrzej Przywara w Galerii Miejsce, odbyła się w mieszkaniu Krzysztofa. I kilka innych niezłych poka-

**DZIŚ PATRZE
NA DZIAŁALNOŚĆ
SPRZED DZIESIĘCIU
LAT JAKO NA SWEGO
RODZAJU LEKCJĘ.
NIE BYŁY TO DOJRZAŁE
EKSPOZYCJE, ALE
POSZUKUJĄCE I STAWIAJĄCE
WAŻNE
PYTANIA.**

zów też. Warto o nich pamiętać. Zrobiłem w BWA kilka wystaw. W 2004 roku była to *Signal box / Nastawnia*, która jeździła po różnych galeriach w Polsce i za granicą. Opowiadała ona o znakach, ideologiach w sztuce. To był zresztą taki czas, kiedy zwracaliśmy uwagę na różne ideologie i ślady korporacyjności... Wtedy też na przykład Kazimierz Piotrowski zrobił wystawę *Inc.*, pokazaliśmy je obie w 2005 roku w bielskiej BWA. Dziś patrzę na tamtą działalność jako na swego rodzaju lekcję. Nie były to dojrzałe ekspozycje, ale poszukują-

ce i stawiające ważne pytania. Potem, w 2006 roku, zrobiłem *W stronę Innego. Obserwacje i interwencje*. W jej tekście kuratorskim pada żądanie skuteczności w sztuce. Teraz się z tego trochę śmieję. To było rok czy dwa lata przed manifestem Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*. On zresztą też brał udział w tej wystawie. Na okładce katalogu jest jego *Lekcja śpiewu*. Cóż, ale ja nie miałem takich ambicji jak Artur.

Dlaczego dzisiaj się z tego śmiejesz?

Raczej bawi mnie tu pewien zbieg okoliczności, ale to nie znaczy, że jestem krytyczny wobec samej koncepcji. To było bardzo ciekawe! Powtarzam to artystom, z którymi współpracuję czy którym czasem radzę, że musimy niekiedy zawiesić pewną wiedzę, jeżeli chcemy coś zrobić naprawdę. Czasami odważenie się na szaleństwo czy naiwność jest konieczne, by dowiedzieć się czegoś nowego.

Czyli tamte wystawy były nieodzownym błędem popełnionym w procesie autodydaktyki?

Patrząc na przeszłe wystawy, widzę, że jestem raczej długodystansowcem.

Nie mówimy znów o aż tak długim okresie — to około dziesięciu lat.

Tak, ale kiedy patrzę na wystawę *Oblicze dnia* w Krakowie, widzę, że wpłynęło na nią kilka dobrych lat „przechodzonej” wiedzy wokół zagadnień wykluczeń społecznych, kosztów procesu transformacji, jej skutków... Podobnie jest z kwestiami politycznymi czy egzystencjalnymi. Wątki z wystawy *W stronę innego*, na której podejmowałem takie tematy jak starość czy niepełnosprawność — tematy graniczne, pojawiają się



romantyzm korporacyjny

ROMANTYZM KORPORACYJNY

fort. A. Tobis



JUSTYNA GÓROWSKA

THE GIRL WHO MARRIED A VOLCANO

13|02|2015 > 21|03|2015

lokal_30

**Wilcza 29a|12
Warszawa**

www.lokal30.pl



znowu w *Manifestacjach romantycznych* czy pracach postrzeganych czasem jako polityczne lub społeczne.

Bardzo krótki czas dzieli twoje studia nad Lebensteinem na historii sztuki i pracę w BWA, a potem dyrektorowanie Kronice. Rozumiem, że dla ciebie to może być długi okres, ale patrząc z boku, wygląda to na szereg bardzo dynamicznych zmian i awansów.

Pamiętaj o tym, że gdy pisałem pracę magisterską o Hiobie, celem nie był Lebenstein, a opracowanie historii choroby w sztuce — tego, kiedy pojawiał się w niej trąd, zarazy, a potem na przykład AIDS. Hiob był tylko przykładem, który został zaakceptowany przez mojego promotora, profesora Wojciecha Bałusa, raczej oscylującego wokół historii idei niż sztuki najnowszej.

Kim dla ciebie jest kurator?

Do dzisiaj nie mam jakiejś określonej definicji kuratora. A może nawet gdybym starał się taką na siłę ugryźć i stworzyć, przestałaby ona być atrakcyjna. Z jednej strony narzekam, że w Polsce funkcjonowały przez moment studia kuratorskie, które nigdy nie doczekały się jasnego programu czy też skryptu, co jest ich mankamentem, oraz że nie została zgromadzona podstawowa wiedza, a można by było się już o to pokusić. I tak rzeczy wykładane na nielicznych kursach kuratorskich są szalenie przypadkowe. Z drugiej strony pewnie gdyby taka definicja istniała, bardzo bym się starał spod niej wyrwać, „wymigać się” od niej. Nigdy nie było dla mnie interesujące, by dookreślać samą funkcję kuratora, ponieważ widzę się pomiędzy różnymi dziedzinami. Podczas pierwszych ekspozycji myślałem o sobie w kategorii kuratora jako kogoś, kto używa wystawy jako poligonu historii sztuki. Tak było na przykład z *Katowickim undergroundem...* przygotowanym z Zagrodzkim — po prostu zalepialiśmy pewne pęknięcia czy białe plamy w historii sztuki polskiej. Innym razem była to jakaś animacja środowiska, kiedy trzeba było stać się magnesem. To przypadek wystawy

Śląsk Active. Jej trzy edycje prezentowały trochę inną konstelację artystów niż ta ugruntowana w śląskim mainstreamu. Pokazywałem tam również artystów, którzy wyjechali, bo to też znaczące, na przykład wtedy jeszcze nieznaną Ewę Axelrad. Jeździłem po różnych akademiach, aby zobaczyć, co dzieje się u ludzi, którzy wyjechali ze Śląska. To była zupełnie inna funkcja, powiedzmy, magnezu.

Jaką rolę w tym wszystkim odgrywał Leszek Lewandowski?

Leszek prowadził Kronikę, która była jedyną ciekawą galerią w okolicy. Nie znaliśmy się jednak wtedy. Byłem młodym widzem „z ulicy”, aż za bardzo idealizującym świat sztuki. Niemniej nigdy nie wierzyłem żadnym mentorom czy autorytetom. One zazwyczaj rozczarowują. Choć z pewnością Kronika nie była w tamtym czasie miejscem na miarę tych ambicji, które mieliśmy później, kiedy to próbowaliśmy zrobić z niej coś na kształt postinstytucji.

Jak trafiłeś do zespołu Kroniki?

Pracowałem już wtedy w BWA. Przy okazji wystawy *Bad News* stwierdziliśmy z Sebastianem Cichockim, że w sumie bardzo nam po drodze, a on akurat szukał kuratora. Ja mówiłem o potrzebie zmiany w myśleniu o sztuce na Śląsku i robiłem to w BWA, Sebastian zaś robił to instytucjonalnie w Bytomiu. Wtedy zacząłem z nim współpracować. Pierwszą naszą wspólną ekspozycją był pokaz Zofii Rydet i Anety Grzeszykowskiej, czyli pierwszy z zestawów, które potem prezentowałem w kolejnych

odsłonach i które nazwałem *Archeologiami*. Później był Długosz i Lewczyński oraz Tobis i Lewczyński. Tak zaczęliśmy budować zespół. Potem samodzielnie już nim pokierowałem w trochę inną stronę. Kronika w tym czasie miała rzeczywiście bardzo odważny pomysł na stworzenie instytucji na nowo, ale to był pomysł za mocny na tamto środowisko. Jakbyśmy teraz przeprowadzili podobne próby w innych częściach kraju, w jakichś średnich miejscowościach, również i te próby okazałyby się za mocne. Nie dziwię się, że większość naszej publiczności w latach 2006–2007 stanowili

**KRONIKA ZA MOICH
POCZĄTKÓW MIAŁA
RZECZYWIŚCIE BARDZO
ODWAŻNY POMYSŁ
NA STWORZENIE
INSTYTUCJI NA NOWO,
ALE TO BYŁ POMYSŁ
ZA MOCNY NA TAMTO
ŚRODOWISKO. JAKBYŚMY
TERAZ PRZEPROWADZILI
PODOBNE PRÓBY W INNYCH
CZĘŚCIACH KRAJU,
W JAKICHŚ ŚREDNICH
MIEJSCOWOŚCIACH,
RÓWNIEŻ I TE PRÓBY
OKAZAŁYBY SIĘ
ZA MOCNE.**

głównie ludzie z Warszawy, Krakowa i tylko w niewielkiej liczbie ze Śląska... W naszym duecie Sebastian był oczywiście odpowiedzialny za program, a ja współpracowałem przy wystawach, choć zarazem jakoś naturalnie zbudowałem sobie pole, którym stało się kształtowanie społeczności wokół galerii. Nie publiczności — ona się w końcu wytworzyła, ale właśnie społeczności. Wydaje mi się, że to też było wtedy istotne. A nastąpiło to między innymi za sprawą pewnych ruchów wykonywanych przeze mnie w BWA przy okazji wystaw *Śląsk Active* czy rozeznania artystów na Śląsku. Przy czym mojej głównej aspiracji nigdy nie stanowiło obserwowanie i ściąganie do galerii tego, co najmodniejsze — bardziej robiłem to z obowiązku kogoś, kto jest odpowiedzialny za „propagowanie sztuki współczesnej”, a każda instytucja ma to w statucie. Ważne było też dla mnie rozeznanie w środowisku. To była moja rola w Kronice.

Pracowałeś na etacie?

Nie, przez półtora roku byłem zatrudniony na umowę o dzieło, do 2008 roku. W marcu tego roku Sebastian odszedł. Potem jeszcze przez parę miesięcy pracowaliśmy razem, ale wtedy to już ja byłem szefem. Kontynuowaliśmy niektóre wspólnie zaczęte projekty, takie jak *Alfabet Kroniki* w Berlinie czy *Muzeum Historii Nienaturalnej*. Na początku 2008 roku zostałem dyrektorem programowym. To był fajny duet. Od tamtego czasu minęło parę lat i kilka razy już planowaliśmy, żeby coś razem zrobić, ale ciągle nie ma czasu.

Jak oceniasz tę zmianę?

To było podyktowane chęcią ratowania tego miejsca. Kronika w tamtym momencie tak naprawdę mogła się rozpaść. Działaliśmy wtedy w zespole trzyosobowym i zdecydowaliśmy się budować tę instytucję dalej, ale trochę wyraźniej — skupiając się na edukacji i tworzeniu społeczności okołogaleryjnej. Potem zainicjowaliśmy też program alternatywnej turystyki na Śląsku czy śląskiego dizajnu... To było trochę prekursorskie względem dzisiejszej mody na Śląsk, od czego zresztą później odeszliśmy. Często tak pracujemy w Kronice,

CZĘSTO TAK PRACUJEMY W KRONICE, ŻE WYTWARZAMY JAKIEŚ NARZĘDZIE I POTEM JE PORZUCAMY, KIEDY JUŻ KIEŁKUJE GDZIE INDZIEJ. TRUDNO MI O TYM MÓWIĆ W KATEGORIACH OCENY, BO TO BYŁO BYĆ ALBO NIE BYĆ TEGO MIEJSCA.

że wytwarzamy jakieś narzędzie i potem je porzucamy, kiedy już kiełkuje gdzie indziej. Trudno mi o tym mówić w kategoriach oceny, bo to było być albo nie być tego miejsca.

Cichocki odchodził w atmosferze skandalu i konfliktu z miejscowymi władzami, które — jak rozumiem — zastanawiały się, czy Kronika powinna być galerią miejską i służyć lokalnemu środowisku i władzy, czy pozostać instytucją niezależną, ale powodującą różnorakie „problemy”. Znalazłeś się w impasie i przedstawiłeś zdroworozsądkowy program wyjścia z zaistniałej sytuacji.

Konflikt był pomiędzy Sebastianem Cichockim a ówczesnym dyrektorem Bytomskiego Centrum Kultury, w ramach którego działa Kronika, Mariuszem Wróblem, nie zaś z samymi władzami miasta. Tym losy Kroniki po prostu nigdy specjalnie nie leżały na sercu i różnie się te relacje układały. Najczęściej, jak to zwykle bywa w przypadku sztuki, nie wykazywano żadnego zainteresowania, zwłaszcza że w Kronice zaniechaliśmy prędko uroczystych otwarć z przemowami, oficjalkami czy patronatami. Nie były one wtedy też zbyt na rękę mojej osobie, bo odgrywałem rolę jakby koła ratunkowego — zaproponowanego przez Sebastiana tamtemu dyrektorowi. On dokonał cięć etatów w instytucji, na co Sebastian słusznie się nie zgodził i zagroził odejściem — równocześnie miał propozycję pracy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Dylemat był taki: czy ratować to narzędzie, czy gremialnie odchodzić. Szykowaliśmy się wówczas do dużego programu w Berlinie, robiliśmy tam trzymiesięczny *Alfabet Kroniki* przy okazji 5. Berlin Biennale.

Kronika jest filią, osobną instytucją programową, ale działa w ramach większych struktur organizacyjnych i budżetowych. Konkursy obejmują dyrekcję, ale nie nas, pozostałych pracowników. Sebastian proponował moją osobę, a dyrektor się zgodził. Zresztą zaraz to samo prawicowe środowisko, które „najeżdżało” na Sebastiana, zwróciło się przeciwko mnie, z racji mojej współpracy z „Krytyką Polityczną”.

Dzięki swojemu wczesnemu dorobkowi, począwszy od wystaw powojennego śląskiego undergroundu, a skończywszy

na pokazach młodych artystów ze *Śląsk Active*, zdobyłeś poparcie wszystkich środowisk lokalnych.

Nie wszystkich, choć rzeczywiście zadanie Kroniki polegało wtedy na wytworzeniu wokół niej środowiska, ale bez ustępstw i płacenia serwitutów. Nasz program był bardzo ambitny, może nawet zbyt ambitny jak na pierwsze spotkania z lokalnymi artystami i publicznością. Niemniej szybko w Kronice zaczęły powstawać indywidualne wystawy: Andrzeja Tobisa, Łukasza Jastrubczaka czy Dominika Ritszela.

Jak opisałbyś różnicę pomiędzy twoim programem i podejściem a tym, co prezentował Sebastian Cichocki, będąc twoim przełożonym i szefem Kroniki?

To są oba bardzo zespołowe modele, w których pracuje raptem kilka osób. Nie dostrzegam żadnego radykalnego zwrotu między szefostwem Sebastiana w latach 2006–2008 a moim od 2008 roku. Jednak sztuka też się od tego czasu nieco zmieniła, wiedza wokół niej. To inne perspektywy czasowe.

Inaczej wytwarza się głośne „strzały”, a inaczej utrzymuje na poziomie w niezbyt sprzyjających warunkach, również finansowych, i z partyzanckim modelem pracy. Janek Sowa kiedyś zwrócił uwagę, że Kronika to takie lepiej uregulowane NGO. W międzyczasie wytworzyła się społeczność wokół Kroniki, i to taka zainteresowana nie tylko sztuką, lecz także krytycznym, alternatywnym postrzeganiem rzeczywistości.

Może na pewnym etapie pojawiło się więcej wystaw politycznych, potem bardziej świadomych kontekstu. Wydaje mi się, że podczas mojego kierownictwa silniejszy był wątek lokalny, transformacji Śląska i skutków społecznych, ale my też dojrzelaliśmy do podjęcia tych zagadnień. Artyści przyjeżdżali z Polski i ze świata i tworzyli prace wokół tego tematu. Spójrz na kilkuletni program Projekt Metropolis, teraz podsumowywany pokazem. To nie jest wystawa — „szybki strzał”. Ale były też ekspozycje interwencyjne. I tak jak kiedyś Sebastian zrobił *Sztukę w służbie lewaków*, tak moi *Katolicy w Kronice* też stanowili szybką reakcję na to, co działo się w Polsce na Krakowskim Przedmieściu po 10 kwietnia 2010 roku, jak również na nagonki niektórych organizacji katolickich na moją osobę po wyświetleniu w Kronice filmu *Podziemne państwo kobiet*.

Czyli jaka to różnica?

To ty powiedziałeś, że ją dostrzegasz. Ale na pewno

jest. To wątek edukacyjny, społeczny i kontekstu lokalnego, ale i znowu — egzystencjalny.

W takim razie czym wyróżniałaby się Kronika spośród innych instytucji miejskich w Polsce?

Do dzisiaj nie płacimy serwitutów lokalnych. Nigdy nie uważałem, że budowanie instytucji jest uprawianiem polityki w postaci wykonywania gestów politycznych łączących wszystkie środowiska, które są potrzebne, aby ogół był zadowolony... Jeżeli już to na poziomie tworzenia metapolityki, co jest Kronice bliższe. To też pewna siła wyrazu wynikająca z programu wystaw skupionych wokół krytycznego myślenia i wprowadzania tej wiedzy w życie, a nie akumulowania jej tylko w galerii. Albo traktuje się sztukę serio, albo nie. Sprawdzam więc, czy to nie tak, że często jeszcze nie wiemy, że wiemy. Program musi być logiczny i to właśnie spowodowało, że Kronika stała się też magnesem dla różnych społeczności alternatywnych, z których wykiełkowały później różne byty, a ostatnio alternatywne centrum kultury, prowadzone przez Radka Ćwieląga z Kroniki.

Wiesz, to nie jest taka chłodna, sprofesjonalizowana galeria, pokazująca modną sztukę, makiawelicznie kalkulująca, *lans macabre*. Tego nie chcieliśmy, przynajmniej odkąd ją prowadzę. Kronika to dla niektórych miejsce kultowe — albo się je kocha, albo się go nienawidzi. Kiedyś „przyswoiłem” sobie taką myśl z książki *Polityka i teatr* Zygmunta Hubnera: „Prowadzić sztukę to siedzieć przy jednym stoliku z władzą, ale zawsze po drugiej stronie”. To jakby zdanie o Kronice.

W Bytomiu funkcjonują dwie marki. Z jednej strony Kronika, z drugiej Stanisław Ruksza. Realizujesz w Kronice program, z którym można dyskutować, ale z pewnością nie pokrywa się on z tym, co robisz jako kurator w innych miejscach Polski i Europy. Nie ma drugiego takiego dyrektora, który organizowałby autorskie i wyjazdowe wystawy w tak dużej liczbie instytucji, od MOCAK-u począwszy, a na MSN-ie skończywszy.

Nie zgadzam się z tym, że te inicjatywy nie pokrywają się ze sobą. Często stanowią wręcz rezultat naszego programu, są jego podsumowaniem, a ich prezentacja poza Bytomiem pozwala ujrzeć je w innym kontekście. Zobacz, że na przykład *Plica polonica*, *Katolicy w Kronice* czy *Prace społeczne* dość wyraźnie łączą się z *Manifestacjami romantycznymi*, *Obliczami dnia* czy wystawą *Twoje miasto to pole walki*. Zauważ, że te dwie ostatnie

w dużej mierze opierały się na doświadczeniach czy też pracach, które pokazywaliśmy w Kronice. Od 2009 roku ma ona bardzo silny program poświęcony skutkom transformacji, wykluczeniom, prekariatowi...

Co więcej, mimo że nie trzymam się ról społecznych, to jednak najpierw jestem kuratorem, a potem dyrektorem programowym Kroniki. Ale nie wartościuję wystaw Kroniki wobec innych, które kuratoruję.

To dlaczego robisz wystawy poza Kroniką?

Bo jednocześnie jestem kuratorem, który spełnia także swoje potrzeby intelektualne czy naukowe — stąd takie projekty jak *Akcjonizm wie-deński* w MOCAK-u. To była świetna okazja, żeby ten temat przebadać czy też podsumować pewne etapy, tak jak we wspomnianych wcześniej pokazach. No i wreszcie Projekt Metropolis, realizowany wspólnie z Fundacją Imago Mundi, który stanowi wręcz rozszerzenie pola Kroniki na inne placówki na Śląsku. Wszystkie te wystawy jakoś dopełniają moją ambicję zbadania czy też poszerzenia polskiego imaginarium — *Polaków portret własny* A.D. 2014. Te wszystkie rzeczy są, według mnie, bardzo powiązane.

Wiesz, na przykład kiedy Łukasz Surowiec miał mieć pokaz w Bunkrze Sztuki, to z racji tego, że pierwsze jego duże wystawy odbyły się w Kronice i że chyba rozumiemy się dobrze, spytał się mnie, czy zostanie jego kuratorem — tak powstał projekt *Poczekalnia* w ramach *Dziadów*.

Czyli nie widzisz nic niezwykłego w swojej praktyce?

Nie. Jednocześnie jestem dyrektorem i kuratorem. Nie postrzegam tego w kategoriach konkurencyjności.

Pytam raczej o relacje pomiędzy tymi wystawami. Z tego, co mówisz, jest to pozytywna sytuacja, w której projekty wzajemnie się uzupełniają i rozwijają. Jeśli tak jest w istocie, to wszyscy dyrektorzy instytucji w Polsce powinni w ten sposób pracować. Chociaż okazuje się, że wcale

CAŁY CZAS POZOSTAJĘ AKTYWNY NAUKOWO, I TO NIE NA UŻYTEK STOPNI NAUKOWYCH, BO WYKŁADAM GOŚCINNIE I ZAWIESIŁEM DOKTORAT AŻ DO ODWOŁANIA. ALE BEZ TEGO CHYBA NIE CHCIAŁBYM ROBIĆ RZECZY, KTÓRYMI SIĘ ZAJMUJĘ. SZUKAM RÓŻNYCH FORM DZIAŁANIA I TROCHĘ NIE WYSTARCZA MI ROLA KURATORA KRONIKI.

tego nie robią, z różnych względów.

Z jednej strony kierowanie instytucją jest ogromnie pochłaniające, z drugiej to jeszcze kwestia priorytetów, ambicji naukowych i, chyba, zdolności. Ale na przykład Monika Szewczyk, Wojciech Kozłowski czy Piotr Krajewski też angażują się w indywidualne projekty poza instytucjami, które prowadzą. Poza tym ja cały czas pozostaję aktywny naukowo, i to nie na użytek stopni naukowych, bo wykładam gościnnie i zawiesiłem doktorat aż do odwołania. Ale bez tego chyba nie chciałbym robić rzeczy, którymi się zajmuję. Szukam różnych form działania i trochę nie wystarcza mi rola kuratora Kroniki. Większość wystaw zrobiłem tam jako kurator, bo mamy mikrobudżet, nieporównywalny z innymi instytucjami, i przez długi czas wołałem płacić artystom niż kuratorom. A poza tym nosi mnie... Nowe miejsca pobudzają

intelektualnie.

Inna sprawa, że w zespole Kroniki nie ma nikogo poza tobą, kto robiłby takie wystawy i miałby osobowość porównywalną do ciebie czy do Sebastiana Cichockiego.

Wystawy, które organizujemy są tak naprawdę pracą kilkusobowego zespołu, któremu przewodzę. Teraz robię pokaz wspólnie z Agatą Cukierską. Współpracowaliśmy już przy *Workers of the Artworld Unite* oraz *Plica Polonica*, planujemy też kolejne projekty na przyszły rok. Agata pisze bardzo dobre teksty i mam nadzieję, że o niej jeszcze usłyszysz.

Czy uważasz, że to, co robisz, ma „styl Rukszy”?

Pewnie jakiś styl ma, ale ja się na nim nie skupiam, nie analizuję.

Twoim wyróżnikiem nie jest polityka?

Nie. To jedno z kilku pól aktywności, a jest ono dość widoczne, bo staram się poruszać na wystawach kwestie pokazać jak najdosadniej, „chwycić za łeb” — wtedy automatycznie pewne z nich ujawniają swoje użytkitarne, polityczne znaczenie. Stają się gotowe do odczytania w teraźniejszości. Myślę jednak, że tym wyróżnikiem byłaby raczej intensyfikacja rzeczywistości.



ŁUKASZ SUROWIEC, POCZEKALNIA
wystawa *Dziady*, Bunkier Sztuki w Krakowie, 2013

Po prostu zapytuję sam siebie: „Co powoduje, że uważam tak, a nie inaczej? Co miało wpływ na to, kim jestem?”. I dlatego też zabrałem się za takie tematy jak Polska, katolicyzm, romantyzm — chciałem zobaczyć, ile z tego mam w głowie. W swojej praktyce postrzegam siebie raczej jako akusзера niż jako osobę, która daje artystom zadanie do skończenia. Wolę rolę tego, który podpowiada i stwarza warunki. Czasem kończy się to lepiej, a czasem gorzej.

Przy wystawach zbiorowych jesteś sam sobie akuszerem, a przy tych indywidualnych pomagasz artystom, których jednak wybierasz za pomocą pewnego klucza?

Wiesz, to są pewne relacje, nie klucz. Każdy kurator ma artystów, z którymi wytwarza się jakaś chemia. U mnie na pewno nie jest tym moda, taki czy inny obieg. Z jednej strony może to być Jacek Adamas, z drugiej Patrycja Orzechowska, z jeszcze innej Bogna Burska albo też Zbigniew Libera czy Łukasz Surowiec.

Wysłałeś mi swoje kuratorskie CV z podkreślonymi wystawami, które miały dla ciebie szczególne znaczenie. Zaznaczyłeś na przykład Piotra Wysockiego, co mnie akurat nie dziwi, ale już nie zakresliłeś Joanny Rajkowskiej czy Andrzeja Tobisa. Chciałbym cię zapytać o wartościowanie twoich własnych projektów. Czym jest dla ciebie udana ekspozycja?

Poprosiłeś mnie o *the best of*, a ja podkreśliłem te pokazy, które układają się w jakiś spójny porządek. Wystawy Joanny Rajkowskiej czy Andrzeja Tobisa też były bardzo ważne. Zwracam uwagę na to, że przy *Transeuro 2012* Piotra Wysockiego byłem aktywny na każdym etapie powstawania pracy, przy bólach porodowych. Podczas gdy przy niezwykle udanych wystawach Andrzeja Tobisa przyczyniłem się jedynie do tego, że ekspozycja po raz kolejny gdzieś się pojawi, bądź też do tego, że po latach Andrzej wrócił do malarstwa, tak jak to się stało się w przypadku *Dowodów rzeczowych*. Podobnie jeśli chodzi o Joannę. To był czas, kiedy ukazał się jej przewodnik w Wydawnictwie Krytyki Politycznej, przy którego powstaniu pomagałem. To był też okres jej dość dużej wystawy w Kronice... Ale w CV zaznaczyłem te rzeczy, w przypadku których rzeczywiście czuję się współodpowiedzialny za zrodzenie się pewnych idei, gestów i tak dalej.

Czyli już nie tylko jako akuszer, lecz także trochę jako współtwórca?

Coś w tym rodzaju. Kuratorstwo to twórczość. Czasem praca na dużych, zastanych porządkach.

Manifestacje romantyczne zaznaczyłeś, a Twojego miasta to pole walki już nie.

Przez pomyłkę lub niedopatrzenie. *Twoje miasto to pole walki* było bardzo ważną wystawą o ciągłym wyścigu, walce i logice konkurencyjności. Obok statystyk bezrobocia czy zdjęcia z „Newsweeka” z płonącej *Tęczą* Julity Wójcik zabrakło tam właściwie dwóch obiektów, by była ona stuprocentowo czytelna — nagrania z Kaziemierą Szczuką prowadzącą *Najśłabsze ogniwo* i ostatniej książki Balcerowicza *Trzeba się bić. Opowieść biograficzna*. Dostrzegłem to pod koniec trwania pokazu.

Workers of the Artworld Unite zaznaczyłeś, ale już na przykład...

Chciałem ci ułatwić dotarcie do ważniejszych projektów. Tylko tyle.

Po prostu zastanawiam się, dlaczego na przykład nazwiska Szymona Kobylarza, Bogny Burskiej, Bartka Materki nie są zaznaczone, a Łukasza Surowca i Piotra Wysockiego tak.

Pomińmy to. Jak już wspominałem, te układały się w jakiś obraz, a co do tamtych nie wiem jeszcze, jak je ze sobą połączyć, choć na pewno wyewoluują w coś większego.

Z punktu widzenia redaktora czy krytyka pomyślałem sobie, że zaznaczyłeś swoje najciekawsze wystawy, które być może oznaczają, że mamy do czynienia ze stylem Stanisława Rukszy.

Pewne rzeczy się powiodły, inne być może okazały się porażkami. Nie wartościuję tego w taki sam sposób. W końcu to ty poprosiłeś mnie o *the best of*. Z wymienionych przez ciebie: Bartek Materka to, według mnie, najlepszy polski malarz psychodeliczny, Bogna Burska powołała motylarnię, która „rodziła” prace-motyle, przez co zresztą nasunęło mi się to akuszerskie porównanie, a Szymon Kobylarz zaproponował fantazje na temat nierealnych wystaw w Kronice. Każda z tych trzech wymienionych ekspozycji to było ważne doświadczenie, a nie sukces czy porażka w kilkusetosobowym środowisku.

Gdybyś miał wymienić swoje najważniejsze wystawy, które by to były?

Zwykle mówi się, że te, nad którymi aktualnie się pracuje. Ale, mówiąc szczerze, jestem bardzo zadowolony z wystawy *Oblicze dnia*. Poruszyła ona problem zaniedbywany przez wiele lat. Jestem z niej zadowolony zarówno pod względem wizualnym, estetyczno-formalnym, jak i z racji samego wyboru tematu, dotyczącego losów dużej części społeczeństwa. To też na pewno program Projekt Metropolis, z którym jestem związany od kilku lat. A więc wystawa o zróżnicowanym obrazie, na pewno dająca jakieś wyobrażenie o tym moim stylu, powiązana też w pewnym stopniu z moimi pierwszymi aktywnościami na Śląsku, czyli ze *Śląskiem Active* i *Katowickim undergroundem*.... Stanowi odpowiedź na moją potrzebę stworzenia nowej ikonografii tego regionu, świeżego obrazu. W ramach tej ekspozycji w ciągu trzech lat pokazaliśmy ponad trzydzieści nowych wystaw artystów, którzy na kilka miesięcy przyjeżdżali na Śląsk i tworzyli projekty w odniesieniu do kontekstu.

Poza tym ważna pozostaje dla mnie inna społeczna strona moich wystaw — mianowicie ta egzystencjalna. Pamiętajmy, że projekt Łukasza Surowca, jakkolwiek możemy go postrzegać społecznie czy politycznie, jest, przynajmniej dla mnie, projektem o porażce naszych ciał, o tkwiącym w nas potencjale porażki. Właśnie o tym ma on nam przypominać. To tabu, z którym boimy się zetknąć. Większość robionych przeze mnie wystaw posiada ten kontekst. Przeszedłem na stronę społeczną raczej po książkach Dostojewskiego niż po lekturach Marksa czy będących *trendy* lewicowych bestsellerach.

We wrześniu 2014 roku startowałeś w konkursie na dyrektora Bunkra Sztuki. Dlaczego?

Ta decyzja mogła się wydawać trochę irracjonalna...

Bez przesady. W kontekście twojej mobilności to raczej rozsądny ruch.

Z Kroniki przechodzić do Bunkra Sztuki to tak, jakby zamieniać Slayera na Scorpions. Potraktowałem to oczywiście przygodowo. Przede wszystkim chciałem się trochę sprawdzić. Robiłem w tym czasie wysta-

PEWNE RZECZY SIĘ POWIODŁY, INNE BYĆ MOŻE OKAZAŁY SIĘ PORĄŻKAMI. NIE WARTOŚCIUJĘ TEGO W TAKI SAM SPOSÓB. POZA TYM WAŻNA POZOSTAJE DLA MNIE INNA SPOŁECZNA STRONA MOICH WYSTAW — MIANOWICIE TA EGZYSTENCJALNA.

wę o neoliberalnej konkurencyjnej rozgrywce w MSN-ie. Nie było to być może zbyt odpowiedzialne robić cztery wystawy w tym samym czasie i podchodzić jeszcze do konkursu... Wydaje mi się, że miałem dobry pomysł na to miejsce, do którego czułem sentyment z czasów studiów. Studiowałem w Krakowie, kiedy Bunkier był najlepszą instytucją w historii swojego istnienia. To były czasy Jarosława Suchana i Adama Budaka. Spędzałem tam wtedy sporo czasu. Kiedy startowałem w konkursie, miałem plany, jak kontynuować pewne wątki rozpoczęte z Kroniką. W tym czasie miała ona już program, który został zbudowany do 2016 roku. Nie czułem wielkiego obciążenia, presji.

To jest o tyle ciekawe, że pokazuje twoje nastawienie: krytykując neoliberalną konkurencję, z pewną dozą ironii sam do niej przystępujesz. Słyszałem, że nie miałeś żadnych szans, bo Kraków nigdy nie wybaczy ci *Dziadów* Łukasza Surowca. Wystawy, która była bardzo w twoim stylu.

To twoje przypuszczenie. Pamiętaj, że zrobiłem tam nie tylko *Dziady*, lecz także *Transeuro 2012* z Piotrem Wysockim, które również zostało „wypchnięte” przez miasto. Do mojej krakowskiej trylogii brakuje młodopolskich *Dzieci Szatana* z tytułem z zapomnianego dziś Przybyszewskiego. Ale planuję ją w niedalekiej przyszłości i nie będzie to żaden cukierkowy „diabeł w sztuce polskiej”.

To, co mówisz o wielu polach swojej aktywności, nagle zostaje sprowadzone do działalności *de facto* odbieranej bardzo politycznie.

Tak jest najłatwiej to odbierać. A to klisza, bo przecież wszystko może być polityczne. Kończąc wątek tego konkursu, myślę, że dokonany wybór jest dobry. Zobaczymy... Patrę w kierunku Krakowa z sympatią.

Dla mnie ciekawe, a nawet szokujące pozostaje to, że nie dostrzegasz u siebie wyraźnego stylu wyróżniającego cię z grona aktywnych kuratorów. Gdy porozmawia się z osobami, które obserwują scenę artystyczną, lub gdy dyskutujemy o twoich wystawach w redakcji, prawie zawsze można usłyszeć, że twoje pokazy są społeczne, transformacyjne, polityczne, nawet lewackie, że to szarganie



PIOTR WYSOCKI, *TRANSEURO 2012*
Artboom Festival, fot. P. Kulczyński

mieszkańskich świętości, kołtunerii i tak dalej.

To, o czym mówisz, ma sens. Mieszczanństwo i kołtuneria wkurza mnie, odkąd pamiętam. Wydaje mi się jednak, że jestem bardziej skupiony na rodzaju metafizyki nizin, dostojewszczyźnie... Po części stąd wynika moja chęć zrozumienia, dlaczego myślę tak, a nie inaczej. Co składa się na obraz, który mnie otacza? Nie wypieram się oczywiście tematów politycznych czy społecznych, powiem więcej — zastanawia mnie, dlaczego mamy tak mało świadomych kuratorów, którzy je poruszają. Jest tu chyba rzeczywiście trochę konserwatywnie.

Bardzo zaangażowałeś się w walkę artystów o ich prawa.

To jest naturalne. Skoro współpracuję z artystami, dlaczego miałbym stać po drugiej stronie? Antagonizm opierający się na zreprodukowanych rolach społecznych to anachronizm. Zresztą kuratorów dotyczy to w równym stopniu co i innych przedstawicieli wolnych zawodów.

Jak teraz funkcjonuje Kronika? Pamiętam nasze spotkanie w niej zimą 2014 roku, kiedy mówiłeś, że jest dramatycznie źle na Śląsku.

Nie tyle dramatycznie źle, ile panuje tu pewien niezdrowy *constans* w środowisku. Wydaje mi się, że ferment jest ożywczy, a dobre instytucje wypracują wyrazistą tożsamość. Tak jak w przypadku Kroniki, gdzie przez ostatnie lata wytworzyliśmy społeczność wokół galerii. To miejsce budzące emocje. Jest może na Śląsku zbyt mało wymiany myśli między instytucjami, między środowiskami... Uwidaczniają się szkody wy-

**POWTARZAM OD LAT,
ŻE NA ŚLĄSKU,
W PONADDWUMILIO-
NOWEJ AGLOMERACJI,
BRAKUJE CENTRUM
SZTUKI WSPÓŁCZES-
NEJ Z PRAWDZIWEGO
ZDARZENIA, FUNK-
CJONUJĄCEGO NA WA-
RUNKACH INNYCH
NIŻ PARTYZANCKIE.**

rażone przez przemysł kultury i jej promocyjną funkcję. Ale jak teraz obserwuję inne miejsca w Polsce, to jeśli chodzi o sztukę współczesną, wszędzie jest podobnie... Zresztą tak samo jest w polu teatru. Kultura w Polsce wcale nie ma się dobrze.

Na Śląsku oprócz Kroniki mamy dobrą kolekcję sztuki współczesnej w Muzeum Górnośląskim, którą kształtował przez lata Marek Meschnik, jest też Galeria Szara w Cieszynie, czasem coś w gliwickiej Czytelni Sztuki, BWA w Bielsku oraz Katowicach. Ostatnio też zmienia się katowicka ASP. Współ-

istnieją tam dwa fronty: konserwatywny i progresywny, tworzony przez całkiem liczną grupę osób, które powodują jakieś zmiany. Żywię też duże nadzieje co do tego nowego Muzeum Śląskiego, gdzie właśnie otworzyliśmy wystawę podsumowującą Projekt Metropolis. Liczę, że będzie to jeden z zaczynów nowej kolekcji oraz nowego myślenia o sztuce i szukania dla niej miejsca w — było nie było — muzeum encyklopedycznym. Jednak, co powtarzam od lat, brakuje w ponaddwumilionowej aglomeracji centrum sztuki współczesnej z prawdziwego zdarzenia, funkcjonującego na warunkach innych niż partyzanckie. A więc inaczej niż to kilkuosobowo realizujemy w Kronice — z roku na rok nawet nie wiemy, czy mamy budżet pozwalający zrobić choćby parę projektów. To utrudnia rzeczywisty rozwój miejsca i dłuższe planowanie, zwłaszcza w międzynarodowym obiegu. Duża instytucja sztuki, z infrastrukturą, jest istotna, jeśli chcemy widzieć naszą rzeczywistość bardziej złożoną, na miarę aspiracji rozwijającego się regionu.

No to poplotkowaliśmy sobie trochę, ale niewiele o samej sztuce... ☒

MIKOŁAJ MAŁEK

PRACE

28.02.2015

– 18.04.2015



kronika

Rynek 26, Bytom
tel. 32 281 81 33
www.kronika.org.pl

Dłonie architekta, barwiona żywica epoksydowa, plastik, nić, mosiądz, stal

FELIETON

SYNDROM
MLECZARKI

tekst: Zuzanna Stańska

Rok 2014 był chyba dobrym rokiem dla muzeów. Rozpoczęły swoją działalność wyczekiwane placówki (Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN), stare instytucje hucznie obchodziły rocznice otwarcia (Muzeum Powstania Warszawskiego), a inne, dążąc do lepszej przyszłości, zamknęły się na czas remontu (Muzeum Warszawy). Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego została profesorka Małgorzata Omilanowska, zajmująca się wcześniej w resorcie właśnie muzeami. Zorganizowano kilka niezłych wystaw. Ale żadnej na miarę pokazu legendarnych impresjonistów *Od Maneta do Gauguina* z 2001 roku, do którego ustawiały się gigantyczne kolejki, choć tutaj chyba po prostu narzekam. Firma Google włączyła parę polskich instytucji do programu Google Cultural Institute, dzięki czemu odbiorcy z całego świata mogą oglądać polskie zbiory. Można tak wymieniać i wymieniać, ale właśnie na pokazywaniu zbiorów w sieci (nie tylko przez Google) chciałabym się dzisiaj skupić.

To trochę przewrotne, bo wiem, że na hasło „pokazywanie zbiorów w sieci” wielu muzealników dostałoby stan przedzawałowego. Już widzę strwożone miny owych strażników kolekcji, pragnących za wszelką cenę chronić obiekty (a raczej ich cyfrowe reprodukcje) przed hordami firm komercyjnych, które chciałyby wykorzystać je do swoich niecznych, zarobkowych celów. Może to obraz nieco przerysowany, ale wielokrotnie słyszałam, że jeżeli już coś trzeba pokazać, to należy zrobić to tak, by było to jak najmniejsze i jak najbardziej niewidoczne. Wrzucanie obrazków do internetu w rozdzielczościach większych niż 300 pikseli to przecież świętokradztwo. W końcu każdy może to ukraść. Zabrać. Wykorzystać. Sprzedać. Czerpać zysk! Same najgorsze rzeczy. Nic dobrego nie może z tego wynikać. Ostatecznie ludzie wszystko ukradną — a już zwłaszcza to, co należy do domeny publicznej. I jeszcze, nie daj Bóg, napatrzą się na wszystko w internetach i nie przyjdą do muzeów. I co wtedy będzie z muzeami?

Efekty takiego myślenia dostrzegło amsterdamskie Rijksmuseum. To samo, które dwa lata temu zdecydowało się opublikować w sieci ponad 200 tysięcy obiektów ze

swojej kolekcji, i to w wysokich rozdzielczościach (zazwyczaj 4500 × 4500 pikseli). Historia ta jest o tyle ciekawa, że zanim instytucja zdecydowała się na ów jakże karkołomny w oczach wielu muzealników projekt, zauważyła dwie rzeczy. Po pierwsze, że w wyniku remontu placówki holenderskie dzieci przez dziesięć lat nie mogły oglądać dzieł z królewskiej, a więc państwowej, a więc należącej do wszystkich obywateli, kolekcji muzeum. Po drugie, że w tym czasie pojawiło się w internecie mnóstwo reprodukcji zrobionych, mówiąc brutalnie, chałupniczo. Czyli poprzez zeskanowanie ilustracji z jakiejś książki. Albo zrobienie zdjęcia zwykłym aparatem fotograficznym. Albo jeszcze gorzej — telefonem. Przez to wszystko w sieci dostępne były dziesiątki wersji jednego obrazu, które różniły się między sobą kolorami, wielkością i rozdzielczością. Jak zatem określić tę najbliższą oryginałowi?

Problem ten, zdiagnozowany na przykładzie *Mleczarki* Jana Vermeera, stał się znany jako *Yellow Milkmaid Syndrome*. Po tym, jak Rijksmuseum wzięło sprawy w swoje ręce i opublikowało na stronie instytucji *Mleczarkę* w dużej rozdzielczości, stała się rzecz niebywała — internauci szybko zaczęli używać „oficjalnego” zdjęcia obrazu. Dzięki temu muzealna reprodukcja (i — uwaga specjaliści od promocji w internecie — witryna samej instytucji) zaczęła plasować się w wynikach wyszukiwania na pierwszym miejscu. Jako że zdjęcie znajduje się na oficjalnej stronie Rijksmuseum i ma dużą rozdzielczość, internauta automatycznie stwierdza, że muzeum nie robi go w balona i ta wersja *Mleczarki* jest najbliższa oryginałowi. Rijksmuseum ratuje ludzkie dusze, pokazując właściwą kolorystykę dzieła i chroniąc je od przekłamaných wersji. Internauta nabiera zaufania do instytucji i doświadcza radości z odbioru Sztuki, znajdując się setki kilometrów od Amsterdamu. Proste, prawda?

Syndrom *Mleczarki* pokazał jasno, że jeżeli dana instytucja nie udostępni w sieci swojej kolekcji albo pokaże ją w bardzo niskich rozdzielczościach, reprodukcje obrazów — złe lub bardzo złe — i tak będzie można znaleźć w internecie. Wtedy jednak taka instytucja nie będzie miała absolutnie żadnej kontroli nad tym, jak wygląda dany „wizerunek” oraz czy akurat ten najpopularniejszy jest poprawny. Być może wiele osób, szukając jakiegoś obrazu, dodatkowo pomyśli: „Co to za muzeum, skoro nie pokazuje nawet swojej kolekcji?!”.
☒

Dla pełnego zrozumienia, o co mi chodzi, proszę, żebyście wyszukali sobie *Bitwę pod Grunwaldem* Matejki w Gracie Google. ☒

TEORETYCZNIE

DZIWA CZNE

ARCHIWA,

tekst: Magda Szczęśniak

QUEEROWE

HISTORIE

O NAJNOWSZYCH PRACACH

KAROLA RADZISZEWSKIEGO

Radziszewski rejestruje przeprowadzane wywiady, starając się uchwycić nie tylko fakty i anegdoty, lecz także ton, przemilczenia, emocje, gesty, reakcje cielesne. Ciało zostaje tu potraktowane, całkiem dosłownie, jako archiwum, tym ciekawsze, że często są to ciała starszych performerów i performerek, w przeszłości (a czasem i dziś) przekraczających cielesne tabu i ograniczenia.

POROZMAWIAMY O PRZESZŁOŚCI

Trudno powiedzieć, kiedy karierę artysty można zacząć dzielić na okresy. Jeśli jednak wystarczy dekada od ukończenia Akademii Sztuk Pięknych, to moglibyśmy powiedzieć, że Karol Radziszewski — rocznik 1980, dyplom uzyskany w 2004 roku — wraz ze swoimi najnowszymi pracami wkroczył w nową fazę kariery artystycznej. Po skądinąd wcale niejednorodnych, filmowych i fotograficznych projektach, skupiających się na młodych, męskich ciałach, pracach podejmujących tematy polityk widzialności i pożądania (od *Malarzy* przez *Fag Fightersów* do *Sebastiana*), zaskakująco ważnym medium najnowszych projektów artystycznych Radziszewskiego staje się rozmowa. Łamy dwóch ostatnich numerów „DIK Fagazine” wypełniają wywiady z nienormatywnymi seksualnie mężczyznami ze wschodniej Europy, film *Kisieland* (2012) zbudowany jest wokół rozmowy Karola Radziszewskiego z Ryszardem Kisielcem, twórcą pierwszego polskiego homoseksualnego zina „Filo”, punkt wyjścia do projektu *America Is Not Ready For This* (2011–2014, dalej jako *AINRFT*) stanowi z kolei radiowy wywiad z Natalią LL. Radziszewski podpytywał w nim artystkę o historię związaną z jej zdjęciami, które przedstawiają, jak pozuje ze swoją *Sztuką konsumpcyjną* na nowojorskich paradach gejowsko-lesbijskich. W przypadku Natalii LL, tak jak i w przypadku Kisiela, rozmowa prowadziła do archiwum — dokumentacji pobytu artystki na stypendium w Nowym Jorku w 1977 roku, która to zainspirowała Radziszewskiego do własnej podróży do tego miasta w poszukiwaniu śladów Natalii LL. Radziszewski w owym mitycznym centrum świata rozmawiał z uczestnikami i badaczami burzliwego życia artystycznego, jak również skwapliwie dokumentował wszystkie nieudane próby takich rozmów. Wreszcie u podstaw najmocniej przekraczającego formułę dokumentalną *Księcia* (2014) znajdują się wywiady z dwoma wcieleniami Teresy Nawrot, aktorki legendarnego Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego — raz na ekranie widzimy aktorkę Agnieszkę Podsiadlik odtwarzającą kwestię Nawrot z wywiadu opublikowanego kilka lat temu¹, raz zaś sama Nawrot odpowiada na pytania Radziszewskiego.

Podobnie jak historycy posługujący się metodą *oral history*, Radziszewski rejestruje przeprowadzane wywiady, starając się uchwycić nie tylko fakty i anegdoty, lecz także ton, przemilczenia, emocje, gesty, reakcje cielesne.

Ciało zostaje tu potraktowane, całkiem dosłownie, jako archiwum, tym ciekawsze, że często są to ciała starszych performerów i performerek, w przeszłości (a czasem i dziś) przekraczających cielesne tabu i ograniczenia. Pozwalając rozmówcom swobodnie opowiadać, nie zawsze na zadany temat, a nierzadko prowokując dygresje — choćby wówczas gdy Nowy Jork nie do końca pamięta Natalię LL — Radziszewski tworzy prace o mechanizmach pamięci, modelach pisania historii, sposobach funkcjonowania peryferyjnych tożsamości (homoseksualnych, kobiecych, wschodnioeuropejskich). W trzech posługujących się rozmową i archiwum projektach artysty, zaprezentowanych zimą 2014 roku na wystawie *The Prince and Queens. Ciało jako archiwum* w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, celem zgłębiania przeszłości nie jest bowiem uzyskanie pełnego czy też jak najpełniejszego obrazu. Nie jest nim również wyłącznie problematyzowanie dominujących narracji historycznych czy podważanie kanonu polskiego świata sztuki. Niezależnie od tego, czy podejmują temat życia nienormatywnych seksualnie mężczyzn (rzadziej kobiet) w krajach komunistycznych, recepcji peryferyjnej polskiej sztuki w Nowym Jorku w latach 70., czy postaci Ryszarda Cieślaka, projekty Radziszewskiego mają niezwykle osobisty charakter, wynikający z tożsamościowej pozycji artysty, z jego własnych zainteresowań oraz pragnień. „Chodzi o potrzebę wytworzenia korzeni — korzeni, których nie dostrzegałem, a które, jak mi się wydawało, powinny istnieć. [...] Poszukiwanie korzeni rozumiem jako poszukiwanie relacji i podobieństw”². Chodzi zatem o rozpychanie się w konserwatywnych opowieściach o tożsamościach seksualnych, narracjach historii sztuki, jedynie słusznych interpretacjach kanonicznych dzieł. Chodzi o zawieranie międzypokoleniowych relacji z mniej i bardziej oczywistymi „przodkami” — Ryszardem Kisielcem, Natalią LL, Mariem Montezem, Teresą Nawrot.

OŻYWIANIE ARCHIWUM

Choć w twórczości Radziszewskiego w ostatnich latach dominują formy filmowe, innym — obok rozmowy — medium stanowiącym o istocie praktyk artysty jest odkurzona, tradycyjna muzealna gablota. Na toruńskiej wystawie *The Prince and Queens* widzowie w takich właśnie gablotach mogli obejrzyć między innymi: oryginalne rekwizyty ze spektaklu *Thanatos polski* (1981) w reżyserii Cieślaka, list

1 ZOB. TERESA NAWROT, *TERESA NAWROT: OGIEŃ Z RĄK DO RĄK*, W: WOLNE. ROZMOWIA REMIGIUSZ GRZEŁA, WYDAWNICTWO KRYTYKI POLITYCZNEJ, WARSZAWA 2012.

2 KAROL RADZISZEWSKI, *DOSYĆ TYCH OKROPNOŚCI*, ROZM. PRZEPR. MAGDA SZCZEŚNIAK [ONLINE], <HTTP://WWW.DWUTYGODNIK.COM/ARTYKUL/3802-DOSYC-TYCH-OKROPNOSCI.HTML>, [DOSTĘP: 15 LUTEGO 2015].



KAROL RADZISZEWSKI, PERFORMANS PRÓBA

w ramach wystawy *The Prince and Queens. Ciało jako archiwum*, CSW Znaki Czasu w Toruniu, fot. W. Olech



kondolencyjny Grotowskiego do córki Cieślaka, publikacje o Grotowskim oraz białe majtki Sloggi, rekwizyt z filmu *Książę*; w części ekspozycji poświęconej *AINRFT* obok siebie znalazły się zdjęcia z dwóch podróży do Nowego Jorku — Natalii LL i Radziszewskiego, korespondencja artysty z krytyczką sztuki Lucy Lippard, która przed laty wysłała do Natalii LL słynny list³, zdjęcia performansów z bananem Radziszewskiego, Warhola i Monteza; zaś w gablocie w sali poświęconej projektowi *Kisieland* wystawiono egzemplarze pisma „Filo” oraz „DIK Fagazine”⁴. Ten prosty, odchodzący w przeszłość mebel, wymuszający na współczesnym galeryjnym widzu dosłowne pochylenie się nad archiwum i z góry przegrywający z wideo walkę o naszą uwagę, przypomina zarówno o materialności archiwum, jak i o jego potencjalnej nieskończoności, a może również pewnej dowolności w jego kształtowaniu. Wychodząc od obiektów archiwalnych o różnym statusie, każdy z projektów Radziszewskiego w inny sposób problematyzuje relację pomiędzy źródłami archiwalnymi, ich dysponentami oraz badającym je podmiotem. Jednocześnie każda z tych prac proponuje inny model badania historii marginalnych i nienormatywnych.

W chronologicznie najwcześniejszym projekcie *Kisieland* (2009) Radziszewski zajmuje się zbiorami Ryszarda Kisiela gromadzącymi różnorodne dokumenty związane z życiem polskich nienormatywnych seksualnie mężczyzn przed 1989 rokiem. Znajdują się

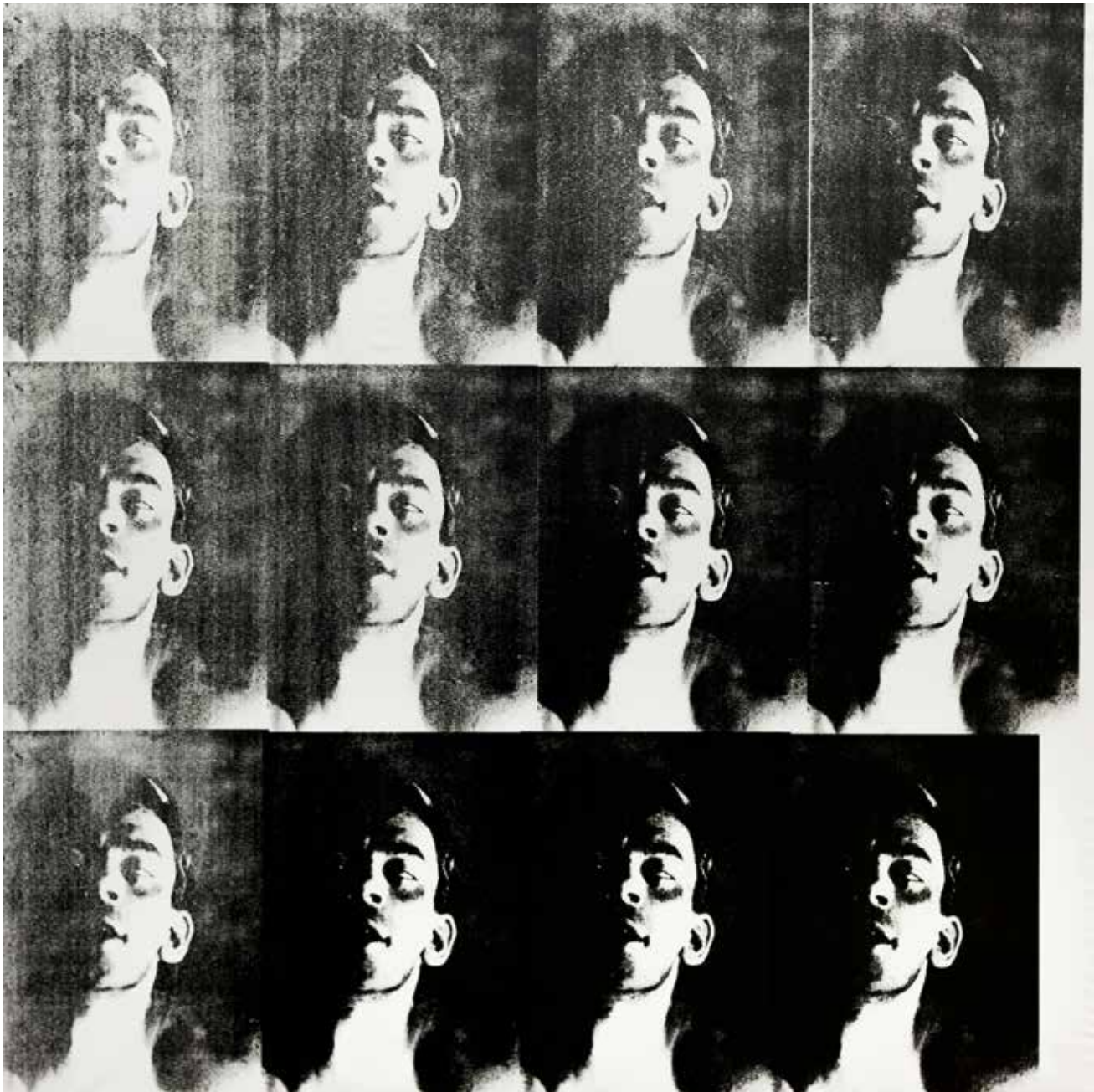
**ZAPREZENTOWANIE
ZBIORÓW KISIELA
I WŁĄCZENIE ICH DO
WŁASNEJ PRAKTYKI
ARTYSTYCZNEJ WYMAGA
OD RADZISZEWSKIEGO
GESTU ZEWNĘTRZNEGO
ARCHIWIZATORA – PRZENIESIENIA
ZBIORÓW DO INNEJ PRZESTRZENI
LUB PRZEPISANIA NA INNE
MEDIUM (SKANY). ALE NA TYM
GEST ARCHIWIZACYJNEJ
PRZEMOCY SIĘ KOŃCZY,
A WARSZAWSKA PRACOWNIA
ARTYSTY STAJE SIĘ
W FILMIE PRZESTRZENIĄ,
GDZIE SAM KISIEL
PREZENTUJE SLAJDY Z WYMYŚLONYCH
SESJI.**

wśród nich między innymi: zagraniczne gazetki przywożone przez kolegów-marynarzy, naklejki i ulotki, materiały propagujące bezpieczny seks, przewodniki po gejowskich przybytkach Europy Wschodniej przygotowywane przez Kisiela, makiety i egzemplarze archiwalne „Filo” oraz, największe odkrycie archiwum, kolekcja slajdów z sesjami zdjęciowymi Kisiela z lat 80. Centralną częścią projektu, prezentowaną również samodzielnie, jest półgodzinny film ukazujący przepastne, choć nieuporządkowane, archiwum, ułożone w gdańskiej kawalerce Kisiela. Małe mieszkanie to żyjące archiwum — z szafek wylewają się papiery, w łazience grzyb zaczyna ożywiać wiszące na ścianach plakaty kulturystów i playboyów, część zbiorów jest dosłownie spojona z mieszkaniem (jak naklejki). Zaprezentowanie zbiorów Kisiela i włączenie ich do własnej praktyki artystycznej wymaga od Radziszewskiego gestu zewnętrznego archiwizatora — przeniesienia zbiorów do innej przestrzeni lub przepisania na inne medium (skany). Ale na tym gest archiwizacyjnej przemocy się kończy, a warszawska pracownia artysty staje się w filmie przestrzenią, gdzie sam Kisiel prezentuje slajdy z wymyślnych sesji (*Indianka Szamanka*, *Badziewianka*, *Fakir*), podczas których wraz ze swoim chłopakiem Waldkiem przebierali się, a czasem po prostu rozbierali, realizując „artystyczne i pornograficzne” pomysły Kisiela.

Cudownie obsceniczne zdjęcia, dokumentujące wschodnioeuropejską brikolerkę modową (w skład stylizacji wchodzi zarówno damskie ubrania i biżuteria, jak i kawalki materiałów, ścinki i firanki), ilustrują w filmie opowieści Kisiela o czasach PRL-u, między innymi wspomnienie niesławnej milicyjnej akcji „Hiacynt”, która — wbrew utartym narracjom — zostaje tu wskazana jako moment paradoksalnie wyzwalający. „Milicja obywatelska zrobiła mi *coming out*. Stąd poszedłem na całość”, stwierdza Kisiel. Archiwum zostaje ożywione tak opowieścią, jak i zaproponowanym przez Radziszewskiego przedsięwzięciem: realizacją nowej sesji zdjęciowej z wynajętym modelem, którego Kisiel

3 WIĘCEJ NA TEMAT ZAGINIONEGO LISTU, PRZYTACZANEGO CZĘSTO JAKO DOWÓD NA ISTNIENIE POLSKIEJ SZTUKI FEMINISTYCZNEJ ZOB. KAROL RADZISZEWSKI, *BYĆ WE WŁAŚCIWYM MIEJSCU WE WŁAŚCIWYM CZASIE*, ROZM. PRZEPR. MAGDA SZCZEŚNIAK [ONLINE], <[HTTP://MUZEUMWSPOLCZESNE.PL/MWWW/ WP-CONTENT/UPLOADS/2012/06/JEDNONIOWKA-AISNRFT-DRUK. PDF](http://muzeumwspolczesne.pl/mwww/wp-content/uploads/2012/06/JEDNONIOWKA-AISNRFT-DRUK.PDF)>, [DOSTĘP: 15 LUTEGO 2015].

4 WARTO WSPOMNIEĆ RÓWNIEŻ WYSTAWĘ *DIK. ARCHIWUM W WARSZAWSKIEJ GALERII KOLONIE*, KTÓRA PREZENTUJE HISTORIĘ MAGAZYNU „DIK FAGAZINE” ORAZ JEGO PRZODKA — „FILO”. RÓWNIEŻ NA TEJ EKSPOZYCJI MATERIAŁY POKAZANE ZOSTAŁY W KLASYCZNYCH MUZEALNYCH GABLOTACH.



KAROL RADZISZEWSKI, BIAŁY RYSZARD CIEŚŁAK DWANAŚCIE RAZY, 2014
akryl i sitodruk na płótnie, dzięki uprzejmości BWA Warszawa



KAROL RADZISZEWSKI, REPERFORMANS ŚNIENIA
dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu, fot. N. Miedziak

maluje i ubiera w wypożyczone z Teatru Dramatycznego damskie kostiumy⁵.

Podczas gdy przyjemność — zarówno widza, jak i artyści — obcowania z archiwum Kisiela wynika między innymi z jego obszerności i różnorodności⁶, dokumenty stanowiące punkt wyjścia do pracy *AINRFT* sytuują się na przeciwnym biegunie. Ograniczają się bowiem do kilku zdjęć przedrukowanych w gazetce galerii Permafo oraz fotografii Natalii LL pozującej ze *Sztuką konsumpcyjną* na nowojorskich paradach równości. Mimo że zdjęć tych jest niewiele, pobudzają wyobraźnię — widzimy polską twórczynię z gwiazdami nowojorskiej sceny artystycznej: Hansem Haackem, Carolee Schneemann, Colette, Josephem Kosuthem. W tle pracownice artystyczne, prywatne mieszkania, miejskie krajobrazy, prace Natalii. Materiały te stanowią dokumentację jej pobytu w Nowym Jorku, jak również zawartych tam znajomości, spotkań osób, uczestnictwa w bogatym życiu artystycznym. Tak też w filmie opisuje ją Natalia, szczegółowo wspominając kontekst poznania konkretnych artystów, ich partnerów i partnerek, a także odwiedzone galerie, w tym między innymi tę słynną Leo Castellego, który — jak wspomina artystka — miał jej powiedzieć, że Ameryka nie jest jeszcze gotowa na tak odważną sztukę. Uwaga marszanda, odwracająca znajomą narrację o zachodniej postępowości i wschodnim zacofaniu, zainspirowała Radziszewskiego do ruszenia śladami autorki *Sztuki konsumpcyjnej*. Proste zadanie — dowiedzenie się czegoś więcej o podróży Natalii LL od jej ówczesnych bliższych i dalszych znajomych — okazało się niemal niemożliwe do wykonania. Sportretowani artyści albo jej nie pamiętali, albo uważali, że nie mają nic do

5 NA TEMAT *KISIELANDU* JAKO PRZYKŁADU NIENORMATYWNEGO BADANIA HISTORII NIENORMATYWNOCI ZOB. MAGDA SZCZEŚNIAK, *QUEEROWANIE HISTORII, CZYLI DLACZEGO WSPÓŁCZEŚNI GEJE NIE SĄ NICZYMI DZIEĆMI*, „TEKSTY DRUGIE” 2012, NR 5.

6 CZĘŚĆ ZBIORÓW KISIELA ZOSTAŁA RÓWNIEŻ PRZEDRUKOWANA I SKOMENTOWANA PRZEZ ICH WŁAŚCICIELA W MAGAZYNIE „DIK FAGAZINE”; ZOB. „DIK FAGAZINE” 2011, NR 8. SLAJDY KISIELA ORAZ WYIMKI Z JEGO ARCHIWUM BYŁY TEŻ PREZENTOWANE NA KILKU WYSTAWACH.

ZŁOŻONOŚĆ FILMU
KSIĄŻĘ **OBJAWIA**
SIĘ W MIARĘ JEGO
OGLĄDANIA, KIEDY
TO MNOŻĄ SIĘ
KOLEJNE WCIELE-
NIA POSTACI, PIĘTRZA
ŹRÓDŁOWE ELEMEN-
TY, DŹWIĘK OD-
CZEPIA SIĘ OD OBRA-
ZU, A SŁOWA OD CIA-
ŁA. POTENCJALNOŚĆ
ARCHIWUM, NOWE
ŻYCIE ZASTANYCH
NARRACJI, ZAPOMNIA-
NYCH DOKUMEN-
TÓW I KANONICZNYCH
UJEĆ NADAJE OPISY-
WANYM PROJEKTOM
WYMIAR WYPOWIE-
DZI AKTUALNYCH
I **POLITYCZNYCH.**

powiedzenia, albo, mimo wielu próśb, nie chcieli się spotkać z Radziszewskim. Ich odmowy same stawały się nowymi dokumentami w sprawie. Podobnie jak zdjęcia nie są one jednak jednoznaczne — mogą świadczyć przeciwko entuzjastycznej narracji Natalii LL, mogą być świadectwem wyrwykowego działania ludzkiej pamięci, jak również mogą nam nic nie mówić o pobycie artystki w Nowym Jorku w latach 70., wiele natomiast o dzisiejszych mechanizmach działania świata sztuki, w którym uznanego twórcę z Zachodu od młodego artysty ze Wschodu odgradza kordon marszandów, agentów i asystentów. Ostatecznie jedyną osobą ze słynnych zdjęć obecną w filmie Radziszewskiego jest feministyczna artystka wideo i performerka, Carolee Schneemann. Niemniej jej wspomnienia o Natalii również są nieprecyzyjne: nie pamięta, jak się poznały ani jakie dokładnie prace Natalii widziała (choć przypomina sobie, że Natalia znała jej filmy *Meat Joy* i *Fuses*). Tym, co pozwoliło jej zapamiętać polską artystkę, jest ich wspólna pozycja tożsamościowa — młodych kobiet („a nie było nas wcale tak wiele”) w męskim świecie sztuki. I choć pozostali rozmówcy Radziszewskie-

go — AA Bronson, Vito Acconci, Marina Abramović, Douglas Crimp, Antonio Homem — nie znali artystki osobiście, w filmie dają się wciągnąć w spekulatywne rozważania zmierzające do odpowiedzi na pytanie, czy Ameryka była gotowa na Natalię LL. Oczywiście odpowiedź ta nie będzie jednoznaczna. Abramović, gwiazda sztuki performans, sugeruje, że Natalia została przez Castellego nabrana, ponieważ nowojorski świat sztuki w latach 70. zdążył już przekroczyć wszelkie granice obsceniczności. Acconci zwraca tymczasem uwagę na radykalną różnicę pomiędzy sztuką wystawianą w galeriach komercyjnych a tą prawdziwie alternatywną. Z kolei Schneemann przypomina o wszechobecnym seksizmie oraz odmiennym traktowaniu artystek i artystów. Trudno stwierdzić, czy Ameryka była na to gotowa, skoro nie istniała ani jedna Ameryka, ani nawet jeden świat sztuki, tak jak nie istnieje pojedyncza narracja o Natalii LL.

Choć w filmie *Książę*, inaczej niż w *Kisielandzie* i *AINRFT*, nie oglądamy fizycznych archiwów czy też pojedynczych



KAROL RADZISZEWSKI, WIDOK WYSTAWY *THE PRINCE AND QUEENS. CIAŁO JAKO ARCHIWUM*
CSW Znaki Czasu w Toruniu, fot. W. Olech



dokumentów, to być może właśnie ta praca, zrealizowana wspólnie z autorką scenariusza, Dorotą Sajewską, badaczką z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, jest najmocniejszym komentarzem na temat mechanizmów wytwarzania i petryfikowania źródeł sztuki, w tym przypadku teatru. Spojrzenie Radziszewskiego i Sajewskiej na Cieślaka, ukochanego (do czasu) aktora Grotowskiego, pada jednak z nienormatywnej oraz, jak udowadniają reakcje niektórych widzów⁷, kontrowersyjnej perspektywy. Głównym źródłem wiedzy na temat tego zmarłego w 1990 roku aktora stają się bowiem po pierwsze wspomnienia Nawrot, kochanki Cieślaka, po drugie zaś cielesne ćwiczenia, powtórzenia elementów wykorzystywanych w technice aktorskiej Grotowskiego, wykonywane przez wybranych poprzez casting młodych mężczyzn oraz wcielającego się w rolę Cieślaka Pawła Tomaszewskiego. Złożoność filmu objawia się w miarę jego oglądania, kiedy to mnożą się kolejne wcielenia postaci, piętzą źródłowe elementy, dźwięk odczepia się od obrazu, a słowa od ciała. Oryginalne nagranie dźwiękowe spektaklu Grotowskiego *Księżę niezłomny* zostaje nałożone na obraz Tomaszewskiego powtarzającego ruchy Cieślaka, zaś ścieżka dźwiękowa z *Thanatosa polskiego* towarzyszy odtworzeniu nigdy niezarejestrowanego na wideo spektaklu przez statystów i aktorkę; głos Tomaszewskiego, który naśladuje niedoskonałą angielszczyznę Cieślaka, staje się ścieżką dźwiękową do wywiadu z aktorem Teatru Laboratorium; Podsiadlik odgrywająca Nawrot poprzedza tę ostatnią, która w tym wykonaniu sprawia wrażenie bardziej pogodzonej z przeszłością niż w oparciu na wcześniejszym wywiadzie fragmente z Podsiadlik.

7 ZOB. MAŁGORZATA SADOWSKA, *JAK DOBRAĆ SIĘ DO LEGENDY, CZYLI O „KSIĘCIU” KAROLA RADZISZEWSKIEGO I AWANTURZE NA NOWYCH HORYZONTACH* [ONLINE], <[HTTP://WWW.CANALPLUS.PL/FILM/BLOG-JAK-DOBRAC-SIE-DO-LEGENDY-CZYLI-O-KSIECIU-KAROLA-RADZISZEWSKIEGO-I-AWANTURZE-NA-NO-WYCH-HORYZONTACH_1577_11](http://www.canalplus.pl/film/blog-jak-dobrac-sie-do-legendy-czyli-o-ksieciu-karola-radziszewskiego-i-awanturze-na-nowych-horyzontach_1577_11)>, [DOSTĘP: 15 LUTEGO 2015]. O REAKCJI NA FILM OPOWIADA W WYWIADZIE RÓWNIEŻ SAM RADZISZEWSKI; ZOB. K. RADZISZEWSKI, *PRACUJĘ DŁUGOFALOWO, ROZM. PRZEPR. ŁUKASZ MUSIELAK* [ONLINE], <[HTTP://OBIEG.PL/PREZENTACJE/34019](http://obieg.pl/prezentacje/34019)>, [DOSTĘP: 15 LUTEGO 2015].

RADZISZEWSKI PO-SZUKUJE HISTORII W ARCHIWUM I W ROZMOWIE, W CIAŁACH SWOICH PRZYSZYWANYCH CIOTEK I WUJKÓW ORAZ W ARANŻOWANYCH POWTÓRZENIACH I PRZETWORZENIACH. WSZYSTKO PO TO, BY ZAMIAST WYPINAĆ PIERŚ, WCIAGAĆ BRZUCH CZY ZGINAĆ SZYJĘ, STWORZYĆ OPOWIEŚĆ ODMIENNĄ — POJEMNIEJSZĄ, BARDZIEJ OTWARTĄ, DZIWACZNĄ, QUEEROWĄ.

W przeciwieństwie do historii przedstawionych w *Kisielandzie* i *AINRFT* Radziszewski i Sajewska zasadniczo nie dążą do odkrycia „niczego nowego”, opierają się bowiem na znanych i ogólnodostępnych źródłach. Ożywianie archiwum w tym przypadku polega na opowiedzeniu źródeł na nowo oraz ich powtórzeniu w kontekście pozbawionym teatralnego namaszczenia. Zasadniczym pytaniem staje się więc nie to, jakie źródła są wykorzystywane, ale to, kto ma prawo z nich korzystać. Jaki jest status ćwiczeń inspirowanych techniką Grotowskiego, gdy wykonywane są nie przed Mistrzem, lecz dla oczu Radziszewskiego, nie przez wybranych aktorów, lecz przez wysportowanych chłopaków, którzy o Grotowskim mają mgliste wyobrażenie? Czy inny aktor może naśladować legendarne wykonanie Cieślaka z *Księcia niezłomnego*? I wreszcie: co zostanie z uniwersalnego mistycyzmu Grotowskiego, jeśli spojrzymy na niego kobiecymi oczami⁸?

POTENCJALNOŚĆ ARCHIWUM

W rozmowie *Ciało jako archiwum* Sajewska i Radziszewski — jakby przewidując falę oburzenia, którą wywoła *Księżę* — przytaczają raz jeszcze motywację stojącą za przearanżowaniem i rozbiciem archiwum Grotowskiego. „W tradycyjnym myśleniu o archiwum mamy dokument, który funkcjonuje jako trwała, ocalona rzecz poświadczająca faktyczność wydarzenia. Nagle okazuje się, że ona w ogóle nie jest niezmienna, że dysponuje szeregiem potencjalności do wypełnienia w rozmaity sposób, kiedy dostanie nowe ciało”, mówi Sajewska⁹. Potencjalność archiwum, nowe życie zastanych narracji,

8 PRÓBA TA ZAKŁADAŁABY ZARÓWNO ODDANIE GŁOSU KOBIECYM NARRACJOM O HISTORII PRAKTYK TEATRALNYCH GRO-TOWSKIEGO, TAK JAK W *KSIĘCIU* GŁOS ODDANY ZOSTAJE TERESIE NAWROT I AGNIESZCZE CIEŚLAK, CÓRCIE RYSZARDA CIEŚLAKA (W TEJ ROLI KLARA BIELAWKA), JAK I PRÓBĘ REINTERPRETACJI JEGO SPEKTAKLI PRZEZ PERSPEKTYWĘ FEMINISTYCZNĄ ORAZ GENDEROWĄ. NA TEN TEMAT ZOB. AGATA ADAMIECKA-SITEK, *GROTOWSKI, KOBIETY I HOMOSEKSUALIŚCI. NA MARGINESACH „CZŁOWIECZEGO DRAMATU”*, „DIDASKALIA” 2012, NR 112.

9 DOROTA SAJEWSKA, *KAROL RADZISZEWSKI, CIAŁO JAKO ARCHIWUM* [ONLINE], <[HTTP://WIDOK.IBL.WAW.PL/INDEX.PHP/ONE/ARTICLE/VIEW/183/279](http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/183/279)>, [DOSTĘP: 15 LUTEGO 2015].

zapomnianych dokumentów i kanonicznych ujęć nadaje opisywanym projektom wymiar wypowiedzi aktualnych i politycznych. W *Księciu* „nowe ciała” przybierają formę dosłowną — są ciałami młodych chłopców naśladowujących ćwiczenia Grotowskiego; ciałami wysportowanych piłkarzy rozciągających się na podestach (przypominających rekwizyt z *Księcia niezłomnego*) podczas otwarcia wystawy *The Prince and Queens*; rozszczepionym ciałem Agnieszki Podsiadlik i Teresy Nawrot¹⁰ i tak dalej. W dwóch pozostałych projektach wspomniana potencjalność wynika między innymi z powtórzeń i przetworzeń dokonywanych przez Radziszewskiego. I tak wytropiony na zdjęciach Natalii LL historyczny sojusz feministyczno-queerowy zostaje przypiętowany powtórzeniem performansu *Śnienie* (1978). Używając swojego ciała archiwum (zdjęcia z oryginalnego *Śnienia* oraz pisemna zgoda artystki na powtórzenie performansu wystawione były w jednej z gablot), ubrany w białą suknię i wianek na głowie Radziszewski, leżący pod kloszem podczas wernisażu, przespał pierwszy performans na żywo w swojej karierze artystycznej. W projekcie *Kisieland* artysta sięgnął z kolei po znaleziony w jednym z numerów „Filo” napis „AIDS”, ułożony z naklejek z Kaczorem Donaldem, i wielokrotnie go przetworzył, wprawiając w ruch ten dowcipny element queerowego archiwum. Kaczory pojawiają się na okładce ósmego numeru „DIK Fagazine” jako kolorowa tapeta na ścianach galerii. Niekiedy tapeta ta zestawiana bywa również z innymi obrazami, na przykład z po raz pierwszy zaprezentowanym w Polsce dziełem *AIDS Wallpaper* (1991) kanadyjskiej grupy General Idea, będącym przewrotnym przejęciem ikonicznej pracy Roberta Indiany *Love* (1964). Poza hołdem złożonym nestorom sztuki queerowej, których dzieła w oczywisty sposób stanowią dla Radziszewskiego inspirację, kaczory AIDS stawiają również pytania o zachodniocentryczność debaty o epidemii i pamięci o jej ofiarach. Jeśli członkowie General Idea walczyli z sentymentalizmem i heteronormatywnością kultury amerykańskiej, to swoim powtórzeniem Radziszewski podważa zachodnią ramę pamięci o wirusie, wprowadzając w pole widzialności wschodnioeuropejskich nienormatywnych seksualnie mężczyzn, którzy na przełomie lat 80. i 90. nie dysponowali takimi narzędziami oporu jak geje zachodni.

Choć pracę nad archiwami Radziszewski rozpoczął zaledwie kilka lat temu, a wybierane przez artystę obszary badawcze są niezwykle różnorodne, analiza *Kisielandu*, *AINRFT* i *Księcia* pozwala wydobyć spójną metodologię

i założenia stojące za jego najnowszymi pracami. Radziszewski uprawia queerową historiografię, której nienormatywność ujawnia się zarówno w formie, jak i w treści jego najnowszych dzieł. Nie tylko bowiem przyjmuje mniejszościowy punkt widzenia i pokazuje historie fragmentaryczne i niereprezentatywne — starszego nienormatywnego seksualnie mężczyzny sprzed ery gejowskiej emancypacji, wschodnioeuropejskiej artystki w centrum świata artystycznego, aktorki w świecie homospołecznego męskiego teatru — lecz także przetrąca i przegina formuły opowiadania o przeszłości. Reżyser *Księcia* poszukuje historii w archiwum i w rozmowie, w ciałach swoich przyszywanych ciotek i wujków oraz w aranżowanych powtórzeniach i przetworzeniach. Wszystko po to, by zamiast wypinać pierś, wciągać brzuch czy zginać szyję, próbując zmieścić się w sztywne formy zastanych narracji, stworzyć opowieść odmienną — pojemniejszą, bardziej otwartą, dziwaczną, queerową. ☒

10 O TECHNICIE AKTORSKIEJ PODSIADLIK W FILMIE *KSIĄŻĘ ZOB. TAMŻE.*

DO WIDZENIA

THE REAL THING

Witek Orski













Pierwsza publikacja
poświęcona twórczości
Magdaleny Starskiej



260
kolorowych
ilustracji

408
stron


STEREO


BWA ZIELONA GÓRA

CYKL
 WYSTAW
 WYKŁADÓW
 PROJEKCJI

TECHNIKI

WYZWALANIA

Gry z aparatem/czas przeszły dokonany_17.02. - 22.03.

ANNE COLLIER ^(US), DORA MAURER ^(HU), EWA PARTUM ^(PL)

Gender jako dokamerowy performance_27.03. - 3.05.

VERENA DENGLER ^(AT), TOMISLAV GOTOVAC ^(HR),
 JAKOB LENA KNEBL ^(AT), ANNEGRET SOLTAU ^(DE)

Ja/ty/on/ona/oni_12.05. - 7.06.

BOGNA BURSKA ^(PL), CHRISTINA DIMITRIADIS ^(GR), MARINA FAUST ^(AT),
 MATHILDE TER HEIJNE ^(NL), MICHAL PASHTAN ^(IL), SALVATORE VIVIANO ^(IT)

Postpolityka_16.06. - 19.07.

ANDREA PALASTI ^(RS)

Podwójny brak obecności_22.09. - 1.11.

SARA GLAXIA ^(MEX), ANJA MANFREDI ^(AT), SUZY LAKE ^(CA)

W Y
 S T A
 W Y

www.ckzamek.pl

kuratorki

KAROLINA MAJEWSKA-GÜDE
 DOROTA WALENTYNOWICZ

R

F

C

F

Z

Z

J

F



WADIM ZACHAROW, RESTAURACJA STATEK FILOZOFÓW, 2014
instalacja, fot. M. Krzyżanek

- S. 112 POSTĘP I HIGIENA**
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
tekst: Agata Pyzik
- S. 116 ABRAHAM CRUZVILLEGAS
AUTODESTRUCCIÓN6:
CHICHIMECA CHUBO:
MATZERATH@S13**
Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk
tekst: Katarzyna Szydlowska
- S.118 ANDRZEJ WRÓBLEWSKI,
RENÉ DANIËLS, LUC TUYMANS,
DE.FI.CIEN.CY [UŁOMNOŚĆ]**
Art Stations, Poznań
tekst: Katarzyna Szydlowska
- S. 120 EWA PARTUM,
NIC NIE ZATRZYMA IDEI SZTUKI**
Muzeum Sztuki, Łódź
tekst: Agata Pyzik
- S. 123 GREGOR SCHNEIDER, UNSUBSCRIBE**
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
tekst: Karolina Plinta
- S. 124 WITALNY REALIZM
GRUPY KOŁO KLIPSA**
Muzeum Sztuki, Łódź
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 127 NATALIA LL. SECRETUM ET TREMOR**
Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski, Warszawa
tekst: Karolina Plinta
- S. 131 NICOLA SAMORI, RELIGO**
Trafostacja Sztuki, Szczecin
tekst: Karolina Plinta
- S. 134 NIEMCY NIE PRZYSZLI**
Muzeum Współczesne Wrocław
tekst: Szymon Maliborski
- S. 138 MICHAŁ SLEZKIN, PAŃSTWO**
BWA Zielona Góra
tekst: Łukasz Musielak
- S. 141 PLICA POLONICA**
CSW Kronika, Bytom
tekst: Piotr Drewko
- S. 144 R.E.P. 10 LAT. O METODZIE**
Galeria Labirynt, Lublin
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 147 MATEUSZ CHORÓBSKI,
OPĘTAŁO MNIE SŁOŃCE
I MIAŁEM OCHOTĘ SIĘ ŚMIAĆ**
Galeria Arsenał, Białystok
- MATEUSZ CHORÓBSKI, NIEBIESKI PTAK**
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
tekst: Karolina Plinta
- S. 150 Z TĘSKNOTY DO PRZYNALEŻNOŚCI**
Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
tekst: Janek Owczarek
- S. 154 WOJCIECH WILCZYK, ŚWIĘTA WOJNA**
Atlas Sztuki, Łódź
Karakter, Atlas Sztuki, Kraków–Łódź 2014
tekst: Marta Skłodowska
- S. 157 ZAWÓD: KURATOR**
red. Marta Kosińska, Karolina Sikorska, Anna Czaban
Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014
tekst: Marta Kudelska
- S. 159 ANNA MITUŚ, PIOTR STASIOŃSKI,
AGRESYWNA NIEWINNOŚĆ
HISTORIA GRUPY LUXUS**
BWA Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2014
tekst: Marcin Ludwin
- S. 162 ZDZISŁAW BEKSIŃSKI.
LISTY DO JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO**
red. Olga Ptak
Czytelnia Sztuki, Gliwice 2015
tekst: Adam Mazur
- S. 165 ANNA DEMENKO, JAKUB DĄBROWSKI,
CENZURA W SZTUCE POLSKIEJ PO 1989 ROKU**
Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014
tekst: Mateusz Maria Bieczyński
- S. 168 JAN MIODUSZEWSKI. FABRYKA MEBLI**
red. Jan Mioduszewski, Agnieszka Rayzacher
lokal_30, Fundacja Lokal Sztuki, Warszawa 2015
tekst: Konrad Schiller
- S. 171 KRZYSZTOF NIEMCZYK
PRZYPADK TWÓRCZY**
red. Józef Chrobak
MOCAK, Kraków 2014
tekst: Wojciech Szymański

POSTĘP I HIGIENA

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
 kuratorka: Anda Rottenberg
 29 listopada 2014 – 15 lutego 2015

Co łączy ze sobą: mózg Piłsudskiego, postulaty przedwojennego Polskiego Towarzystwa Eugenicznego, budowę parków na przedmieściach Warszawy, modernistyczne meble Gerrita Rietvelda i koncepcje funkcjonalnego mieszkalnictwa Bauhausu, budowę Kanału Białomorskiego sfotografowaną przez Aleksandra Rodczenkę, filmy Leni Riefenstahl, *Universal Penis Expander* Zbigniewa Libery, uchodźców z uboższej Europy Wschodniej w Polsce i Palestyńczyków w Izraelu? Moim zdaniem niewiele, natomiast w zamyśle wystawy *Postęp i Higiena* Andy Rottenberg — wszystko. Pokaz jest ambitnym planem przesłania koncepcji postępu i modernizmu/modernizacji w całym XX wieku i ich wynaturzenia w rasizm, faszyzm i ludobójstwo, a także tego, jak te idee funkcjonują dziś w naszym myśleniu o społeczeństwie. Niestety plan pozostaje w sferze życzeniowej, grzęznąc w natłoku nie do końca spójnych, przypadkowo dobranych obiektów. Sam temat został ponadto potraktowany dość wybiórczo, ale o tym za chwilę. Wystawienniczo mamy do czynienia z ultraklasyką — żadnego eksperymentowania z przestrzenią, wielkie obiekty skłębione obok siebie na niewielkich powierzchniach, hit za hitem, znane nazwisko za znanym nazwiskiem, ale — co znaczące — najczęściej z drugorzędnymi pracami (prezentowani są: Santiago Sierra, Yael Bartana, Ahlam Shibli, Ciprian Mureșan, Mirosław Bałka, Zbigniew Libera, Joanna Rajkowska).

Trwa siódmy rok kryzysu finansowego, mamy wieloletnią zapaść lewicy, słychać coraz częstsze głosy na rzecz odrodzenia projektów utopijnych z XX wieku, wzrasta też ponownie zainteresowanie filozofią

marksistowską i dawnymi projektami socjalizmu. Mimo to Anda Rottenberg w *Postępie i higienie* mówi temu wszystkiemu „nie”. Albo: „nie tak łatwo”. Mówi: każde społeczeństwo zbudowane jest na mechanizmach tworzenia kozłów ofiarnych i represyjnego aparatu państwowego, przesładującego jednostki najslabsze. Co więcej, powtarza za krytykami modernistycznej utopii, wszystkie metody ulepszania, unowocześniania społeczeństwa w XX wieku winne są jego historycznych katastrof, komunizm na równi z faszyzmem; modernizm zakończył się fiaskiem.

Brzmi to jak postmodernistyczna, antymodernistyczna teoria z lat 80. XX wieku. Ale w Polsce mamy dziś takie właśnie lata 80., w postaci wojen kulturowych. Mamy też problem z prawicą, antysemityzmem i powrotem przedwojennych ideologii nacjonalistycznych, co pozostaje nie bez związku z kryzysem, podobnie jak w weimarskich Niemczech. Z tej przyczyny też początek wystawy jest znakomity, poczynając od zestawienia wydawnictw Polskiego Towarzystwa Eugenicznego i wspomnianej publikacji na temat mózgu Piłsudskiego (jakby badanie tego organu geniusza miało odkryć przed nami tajemnice jego wielkości), które natychmiast przywołały w mojej pamięci przykład skrajnie odmienny — analizę mózgu Ulrike Meinhof po jej nadal nieudowodnionym samobójstwie. Klinicznego horroru atmosfery sali dopełnia „rasowy” rysunek Cyganki z Auschwitz (autorstwa Diny Gottliebovej-Babbitt, Żydówki zatrudnionej przez doktora Josefa Mengelego; praca ta pozwoliła jej przetrwać) i wstrząsający model aryjskich szklanych oczu.

Jednak dalej zaczynają się wątpliwości. Kolejny pokój prezentuje wspomniane już zestawienie *Olimpiady* Riefenstahl i fotografii ze spartakiady Rodczenki z jego reportażem z budowy Kanału Białomorskiego, stalinowskiego gułagu, którą wielu współczesnych artystów, obok wyżej wspomnianego to Majakowski czy Jasieński, wspomagało swoją sztuką. Czy jest to postawienie znaku równości (również między dwoma totalitaryzmami)? A może to czysta manipulacja? O ile można próbować dostrzec paralełę między wczesnymi latami bolszewizmu, z jego apoteozą kultury fizycznej i piękna socjalistycznego człowieka, a jego degeneracją w stalinizm, o tyle sugerowanie podobieństw z faszystowską czystością rasy aryjskiej jest mocno dyskusyjne. W kulcie fizyczności pre- i post-stalinowskiego ZSRR nie chodziło bowiem o wyeliminowanie wszystkich innych, niedoskonałych ras. Czy w tym niebezpiecznym dążeniu do ideału mieszcza się też *Die neue Wohnung* Hansa Richtera, jego założenia funkcjonalnego życia i mieszkania, oraz abstrakcyjny fotel Rietvelda (czy jest on tu dlatego, że należy siedzieć na nim w określony sposób, przez co dyscyplinuje on ciało)? Czy fakt, że tak wielu artystów awangardowych było zasymilowanymi Żydami, którzy w socjalizmie i sztuce nowoczesnej widzieli drogę emancypacji i walki z antysemityzmem, pozostaje bez znaczenia? A przedwojenne mapy parków pod Warszawą, wykazy zanieczyszczeń przemysłowych i magazyny z lat 30., na kartach których roześmiane, opalone dziewczyny korzystają ze stołecznych basenów — czy to już prosta droga do myślenia „czystością rasy”? Za-

nieczyszczenia w mieście mogą i powinny być krytykowane i nie oznacza to od razu obskurantyzmu — po prostu miasto dla jednych jest przyjazne (klasa średnia, mieszczaństwo), dla innych zaś niekoniecznie (na przykład robotnicy na kolei). Na środku sali znajduje się wykonany z papieru *Żydowski szkielet* Ezeza Israeliego, z rasistowsko przerysowanymi cechami, który stanowi jasno sformułowane oskarżenie, dodatkowo poparte komiksowym obrazem Wilhelma Sasnała: za słowem „postęp” ciągnie się tu... mroczna smuga cienia. Widoczne są tu szlachetne podbudki, ale efekt trudno potraktować poważnie.

Zgromadzone w następnej sali dzieła ponownie nie mają nic wspólnego z poprzednimi. Praca Ahlam Shibli o palestyńskich *guerillas* — myślimy: konflikt w strefie Gazy, Izraelczycy przejmujący rolę prześladowców, ale to projekt wcale nie o tym. Nie wiem też, w jaki sposób łączy się z głównym tematem kwestia uchodźców przybywających do Polski z opanowanych konfliktami lub biedą krajów, zaprezentowana w pracy Anny Konik, wykorzystującej w filmie „efekt obcości”, w którym aktorzy odgrywają autentyczne historie spisane wcześniej przez artystkę. Jest tu również pokazana Białorusinka Marina Napruszkińska z projektem badającym działalność Fronteksu, wskutek której co roku giną tysiące marzących o przedostaniu się do Europy nielegalnych emigrantów. Problem z Europą nieprzyjmującą uchodźców jest poważny, ale ma on znacznie więcej wspólnego z obecną sytuacją ekonomiczną niż z ideologią perfekcyjnej rasy. Pewne rasizmy wiążą się z pojęciami higieny i rasy, inne już nie.

Kolejne sale utwierdzają widza w rozchwianiu i niepewności, czego właściwie wystawa ma dotyczyć, gdyż porzucają analizę rzeczywistych rasistowskich programów i stają się po prostu zgromadzeniem Wielu Bardzo Złych Rzeczy. Jest Mirosław

Bałka z odtworzeniem gigantycznej komory gazowej. Są też obrazy Luca Tuymansa ze zniekształconą podobizną Hansa Himmlera. Joanna Rajkowska prezentuje z kolei projekt, w którym angielskie nazwy kilku rodzajów broni ręcznej, odlanej przez artystkę, recytuje jej dwuletnia, dwujęzyczna córeczka — zbyt mała, aby poprawnie wymówić te słowa. Przypomniała mi się w tym kontekście piosenka zespołu Culture Club *War song*, nagrana w schyłkowej fazie zimnej wojny, w latach 80., znacznie bardziej niż obecne czasy pograżonych w militarnych konfliktach, w której pada sławetna fraza: „Wojna jest głupia i ludzie są głupi”, i doprawdy trudno się z tym nie zgodzić! Tutaj mści się wspomniana wybiórczość. To świetnie, że tak wiele przestrzeni poświęcono tematowi emigracji, islamofobii czy obecnej polityki Izraela, spychanej na margines w polskich mediach wobec na przykład konfliktu na Ukrainie. Ale skoro krytykujemy imperiaлизм, to dlaczego na całej wystawie pominięto rasizm w Ameryce, który miał bardzo silne podłoże eugeniczne i rasowe (albo eksterminację Indian, jeśli już jesteśmy przy ludobójstwie), zwłaszcza w kontekście niedawnego wzrostu liczby szokujących morderstw na Afroamerykanach, mam tu na myśli śmierć Micheala Browna w Ferguson czy Erica Garnera w Nowym Jorku? Co z głębokim rasizmem, który sprawców tych samych przestępstw karze inaczej, w zależności od koloru skóry? Gdzie dostrzeżenie faktu, że bycie Czarnym czyni człowieka automatycznie podejrzanym? Co z prześladowaniami emigrantów i rasizmem funkcjonariuszy w Wielkiej Brytanii, gdzie w 2011 roku zupełnie bezkarnie policja zamordowała czarnoskórego Marka Duggana, co spowodowało trwające tydzień zamieszki i plądrowanie sklepów, głównie przez zubożałą czarnoskórą klasę robotniczą? Co z rasistowską, antywschodnioeuropejską i antyemigrancką retoryką partii w Anglii,

na przykład UKIP (United Kingdom Independence Party) czy EDL (English Defence League), której ofiarą padają wyłącznie Polacy? Czy to ci sami, którzy wykazują często niechęć wobec „Paki” czy „Czarnuchów”? Co z faktem, że rasizm w Polsce nie jest uznawany za problem?

Zastanowienie się nad tymi kwestiami byłoby nieporównywalnie ciekawsze niż oglądanie po raz setny *Universal Penis Expander* Libery. Podobnie z zaprezentowaniem Sasnała — to nic więcej jak tylko znane nazwisko wepchnięte w ten *star show*, to obraz z typowym dla jego hiperrealistycznego stylu „logiem”. A jeśli już zajmujemy się przykładowo Polską lat 30., która miała autentyczny problem z rasizmem, to dlaczego nie drążyć tego tematu dalej i nie pokazać czegoś o prześladowaniu Ukraińców i Białorusinów na Kresach, więzionych w Brześciu razem z komunistami. Odnośnie zaś do Polskiego Towarzystwa Eugenicznego — każdy kraj posiadał wówczas takie stowarzyszenie, nie tylko, o zgrozo, Niemcy, lecz także Francja czy Wielka Brytania.

Trzeba zaznaczyć, że Anda Rottenberg wysoko wyśrubowała oczekiwania odbiorców. Jak mało kto swoimi problemowymi wystawami ukazywała najpodlejsze cechy polskiego społeczeństwa i momenty w naszej historii. Niedawna ekspozycja *Bez tytułu* Goshki Macugi w Zachęcie pokazała zaledwie niewielkie fragmenty mowy nienawiści, antysemityzmu i rasizmu, z jakimi kuratorka musiała się zmagać w najtrudniejszych chwilach dyrektorowania tej instytucji i konsekwentnego lansowania wywrotowych prac artystów krytycznych. Każdej jej wypowiedzi czy pokazowi towarzyszą historyczne reakcje, wciąż ujawniające głębokie psychozy polskiej wspólnoty narodowo-katolickiej.

Być może dlatego Rottenberg nie jest w stanie uwierzyć w moc utopii. Lata 80., kiedy osiągnęła dojrzałość jako krytyk i kurator i kiedy wykuwał

się jej intelektualny etos, to czasy opozycji, stanu wojennego, gorącej niechęci wobec zdegenerowanego, schyłkowego socrealizmu. Tym chyba należy tłumaczyć jej radykalne konkluzje. Sztuka promowana przez Rottenberg to zazwyczaj artyści, delikatnie mówiąc, sceptyczni wobec „wielkich narracji”, pragnący występować w obronie mniejszości (by wspomnieć tu tylko obecnych na wystawie Sierrę i Rajkowską). Mamy jednak 2015 rok, neoliberalizm zbiera w Polsce swoje żniwo, a reakcją na niego jest rozwój skrajnej prawicy. Na jaką głębię padają więc formułowane przez Rottenberg tezy?

Dla jej działań istotny jest kontekst lat 80. Krytyka modernizmu czy szerzej zakwestionowanie prawd wiary oświecenia jest doskonale znane w humanistyce i uprawiane co najmniej od czasu *Dialektyki oświecenia* Horkheimera i Adorna. O ile jednak szkoła frankfurcka starała się widzieć nowoczesność w sposób dialektyczny, o tyle Foucault w swojej *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* przedstawił bardziej wpływową koncepcję, oskarżając całą tradycję oświeceniową o wyparcie dyskursów odmienności i odmiennych ciał oraz o ich „dyscyplinowanie”. Tego typu reakcja na modernizm pojawiła

się w nurtach zarówno lewicowych (sytuacioniści), jak i prawicowych (neokonserwatyści w Stanach Zjednoczonych i wojny kulturowe). Za jednego z największych krytyków awangardy uważa się Borisa Groysa. W *Stalinie jako totalnym dziele sztuki* sugeruje on, że lepiej się stało, iż awangarda przegrała, ponieważ projektowana przez nią rzeczywistość kryła już w sobie załączki totalitaryzmu i mogła być równie opłakana w skutkach jak stalinizm. Tę niewiarygodną tezę powtarza Slavoj Žižek w tekście *W obronie spraw przegranych*. Twierdzi w nim, że stalinizm wręcz uratował (*sic!*) ludzkość przed awangardowym taylorizmem, mechanizacją życia codziennego i odczłowieczonym „kolektywizmem”, które oznaczały wprost biopolitykę. Antymodernizm zatriumfował zwłaszcza w postmodernistycznej filozofii lat 80., którą przepełniała obawa przed niosącym zagrożenia totalitaryzmu kolektywizmem i która opowiadała się za indywidualizmem — tak się składa, że ten doskonale współgrał z wprowadzeniem ekonomii neoliberalnej, thatcherystem i reaganizmem. Jean-François Lyotard w *L'économie libidinale* [Ekonomia libidinalna] pokazał, iż utracił wiarę w marksizm, jednak zamiast pełnego narzekania

postękiwania, typowego dla pozbawionego iluzji lewicowca, przeszedł na stronę neoliberalizmu i akcelerycjonizmu (teorii gloryfikującej kapitalistyczne „przyspieszenie” cywilizacyjne), sugerując, że masy tak naprawdę uwielbiają te najciemniejsze strony kapitalizmu i lewica powinna przestać z nimi walczyć.

Dziś ideologia lat 80. triumfuje. Jak powietrza potrzebujemy odrodzenia lewicy, a więc pozytywnej rewaluacji dawnych projektów. Niemniej obecna sytuacja, wzrost nacjonalizmów w całej Europie, może powodować strach. *Postęp i higiena* chce być wielkim memento, przypomnieniem pułapek nowoczesności, ma wyrażać przerażenie tym, że historia może się powtórzyć, jeśli wrzuci się wszystko do jednego worka. Dziś jednak trzeba nam odwagi — naszym zadaniem jest odzyskać nowoczesność z rąk prawicy, a stanie się to tylko wtedy, gdy uda nam się odrzec interpretację przeszłości z ideologii. *Postęp i higiena* w taką odwagę albo nie wierzy, albo wręcz uważa ją za szkodliwą, a jednocześnie nie pokazuje dla niej żadnej alternatywy.

Agata Pyzik

Jasanský / Polák
KOŚCIOŁY, KOŚCIOŁY

BWA Tarnów 14/5–14/6 2015

BWA Zielona Góra 6/11–29/11 2015





Abraham Cruzvillegas, Autodestrucción: Chichimecachub: Matzerati@S13, 2014, datai, Gdanska Galeria Miejska, fot. K. Olechnowicz

ABRAHAM CRUZVILLEGAS, AUTODESTRUCCIÓN6: CHICHIMECACHUBO: MATZERATH@S13

Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk
kuratorka: Patrycja Ryłko
5 grudnia 2014 – 1 lutego 2015

Co łączy meksykańskiego kompozytora Juliána Carrilla i bohatera książki Güntera Grassa *Blaszany Bębnek* Oskara Matzeratha? A londyńską Tate Modern i Gdańską Galerię Miejską? W projekcie wykonanym specjalnie na zaproszenie trójmiejskiej instytucji, zatytułowanym *Autodestrucción6: Chichimecachubo: Matzerath@S13*, Abraham Cruzvillegas, w charakterystyczny dla siebie sposób, splótł historie wspomnianych dwóch postaci, jednej rzeczywistej, drugiej fikcyjnej, w opowieść o braku zrozumienia i wyjątkowości dźwięku. Ale od początku.

Abraham Cruzvillegas (ur. 1968) to artysta meksykański, wychowany na przedmieściach stolicy. Dorastał w ubogiej, pełnej emigrantów dzielnicy. Jej charakter, a także nietrwąca zabudowa powodowały, że mieszkańcy musieli wykazywać się kreatywnością, by ze znalezionych materiałów odbudowywać i przebudowywać sobie domy. Prowizoryczna sytuacja sprzyjała kolektywnej pracy, samoorganizacji, jak również improwizacji architektonicznej. W końcu wszystko było tam tymczasowe. Doświadczenia artysty z młodości zdeterminowały jego twórczość. Wypracowana przez niego strategia to tak zwana *autoconstrucción* — autokonstrukcja, czyli tworzenie z obiektów znalezionych i nadawanie im form artystycznych. Nie są one jednak dziełami samymi w sobie, a jedynie impulsem do podjęcia wspólnej pracy, do rozmowy, a wszystko to w połączeniu z lokalną specyfiką miejsca.

Tak też było w Gdańsku. *Autodestrucción6: Chichimecachubo: Matzerath@S13* to wielka instalacja ze znalezionych przedmiotów, która

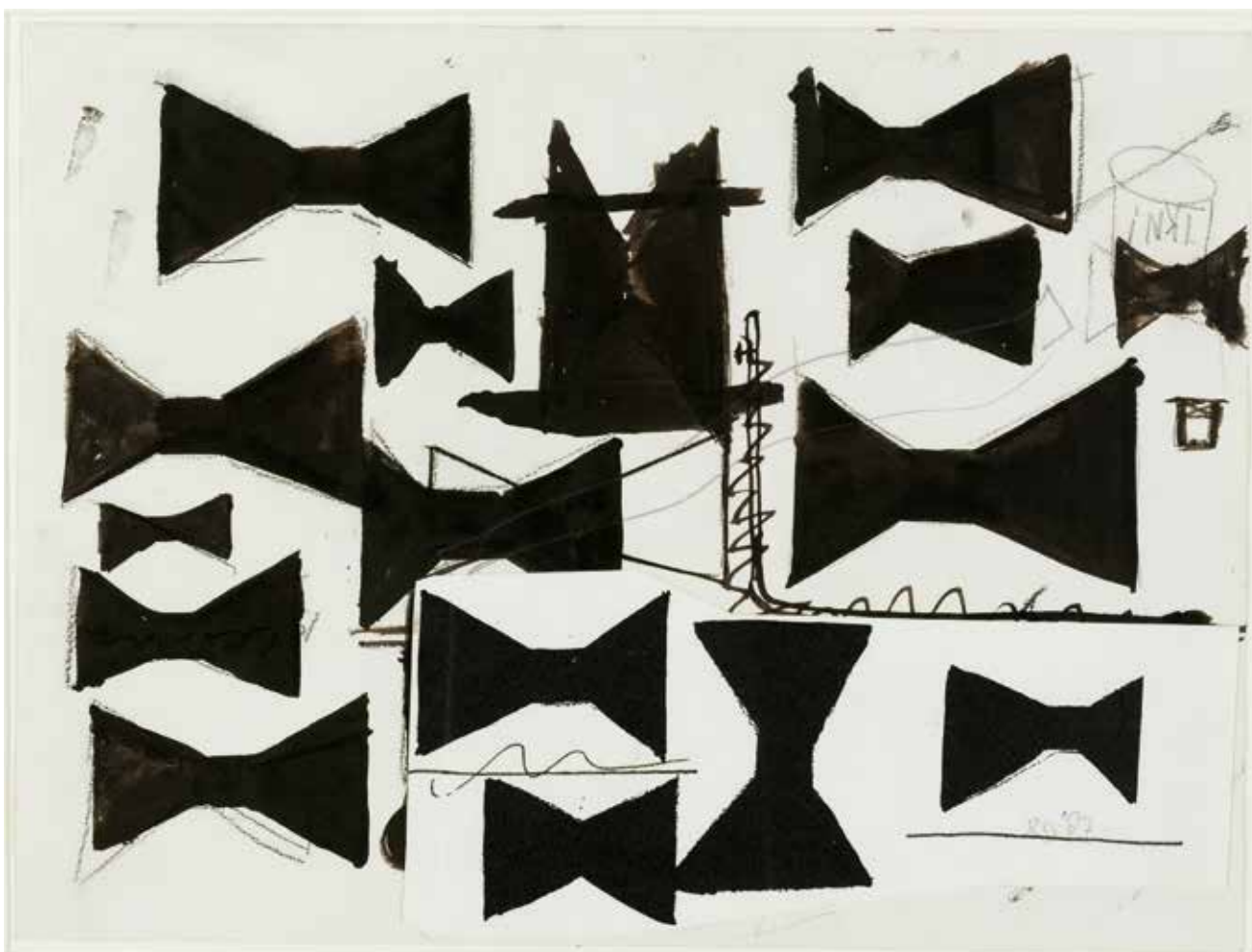
zajmuje całą powierzchnię galerii. Przy jej konstruowaniu pracował nie tylko artysta, lecz także, zgodnie z ideą kolektywizmu, studenci Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Jest to konstrukcja złożona z: fragmentów altan, starych okien, wózków, używanych tyżew, opon do traktora, przemysłowych szpul na kable, europalet, styropianu, niedziałających sprzętów elektronicznych, pustych butelek i wielu, wielu innych rzeczy. W galerii oprócz bodźców wizualnych do widza dociera również dźwięk. To on tworzy drugą, nadłożoną przez Cruzvillegasa, historię. Jest to wysokiej jakości nagranie odgłosów, które wydają zgromadzone sprzęty, kiedy są dotykane, poruszone, uderzane lub szarpane. Nagranie jest tak precyzyjne, że słysząc na nim, wcześniej bezgłośnie dla ucha, szeleszczenie waty szklanej. Obok w niewielkim pokoju zaaranżowano małe kino. W starych taczkach, z których wykonano fotele, można usiąść i obejrzeć film Cruzvillegasa o Juliánie Carrillo. Kompozytor ten urodził się w 1875 roku w niewielkiej miejscowości w Meksyku, w rodzinie o pochodzeniu rdzennie amerykańskim. Już jako małe dziecko grał na skrzypcach, śpiewał w chórze, był niezwykle utalentowany muzycznie. Szybko zaczął eksperymentować z instrumentem: zamiast palcami przyciskał struny do gryfu skrzypiec nożem. Z czasem został jednym z najbardziej wpływowych kompozytorów Ameryki Łacińskiej. Jego teoria o tonalności, zwana teorią trzynastego dźwięku, okazała się przełomowa dla muzyki sprzed ery komputerów. Carrillo zrozumiał, że można podzielić oktawę na nieskończoną liczbę interwałów. Wideo

Cruzvillegasa przedstawia współczesne zdjęcia z miejsca urodzenia kompozytora, a także wyjaśnia jego teorię muzyki mikrotonowej.

W przewrotnie napisanym tekście towarzyszącym wystawie Abraham Cruzvillegas przywołuje też związaną z Gdańskiem postać Oskara Matzeratha, chłopca z blaszanym bębniem, o głosie tak wysokim, że gdy krzyczał, pękały okna w katedrach. Powracając do historii Oskara, porównuje jego miłość do instrumentu, a także wielki dar, jakim był niewyobrażalnie mocny głos, do daru Juliána, chłopca ze skrzypcami, z odległej krainy, który potrafił wyobrazić sobie miliony pozornie nieodróżnialnych tonów, powstałych na skutek rozszczepienia dźwięków. Historia Oskara i Juliána to też opowieść o niezrozumieniu i braku komunikacji.

Gdańska Galeria Miejska od pewnego czasu prezentuje wystawy artystów światowej sławy. Wielka w tym zasługa kuratorki Patrycji Ryłko, dzięki której w galerii miejskiej organizowane są ekspozycje, jakich nie powstydzilyby się stołeczne instytucje. Tuż przed samym zakończeniem wystawy w Gdańsku Tate Modern wybrało artystę, który przygotuje instalację w prestiżowej Turbine Hall. Jest nim... Abraham Cruzvillegas. Kto nie miał okazji zapoznać się z jego twórczością na Pomorzcu, niech jedzie do Londynu. Pokaz otwiera się 13 października 2015 roku.

Katarzyna Szydłowska



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI, RENÉ DANIËLS, LUC TUYMANS, **DE.FI.CIEN.CY [UŁOMNOŚĆ]**

Art Stations, Poznań
kurator: Ulrich Loock
28 listopada 2014 – 28 lutego 2015

Wystawa *De.Fi.Cien.Cy* w galerii Art Stations w Starym Browarze jest wyjątkowa.

Przede wszystkim dlatego, że bardzo rzadko mamy szansę oglądać, i to w tak dużej liczbie, prace na papierze. Jako materiał kapryśny, delikatny, papier wymaga specjalnych warunków ekspozycyjnych: przyciemnionego światła, stałej wilgotności, zrównoważonej temperatury. Dzieła

artystów wybranych przez kuratora Ulricha Loocka łączy jednak nie tylko materiał, na którym są wykonane, lecz także tematyka, trudno uchwytana, raczej idea kryzysu obrazu, jego „ułomności”, wybrakowania. Loock wychodzi z założenia, że mimo odmiennych kontekstów kulturowych, czasu powstania w pracach tych artystów można odnaleźć zbieżność, którą jest kryzys przedstawiania.

Wystawę można zwiedzać, nie zwracając uwagi na zamysł kuratorski. Jeżeli jednak ktoś zdecyduje się zainteresować problematyką „ułomności” obrazu i koncepcją ekspozycji, nie zawiedzie się. Otworzy się przed nim nowa, inna perspektywa.

Wystawa *De.Fi.Cien.Cy* prezentuje prace trzech artystów z różnych krajów, różnych części Europy i różnych okresów. Wybrane na ekspozycję

dzieła Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957) pochodzą głównie z czasu odwilży, kiedy to artysta, zawiedziony komunizmem, zrezygnował z socrealistycznego przedstawiania, na rzecz powrotu do stylu z końca lat 40. XX wieku. W pracach Wróblewskiego z tego okresu przewijają się tematy: rozczłonkowania, ukrzesłowania, ciała z bliznami i szparami, bezgłowych ryb czy wreszcie szofera prowadzącego swój pojazd w pustkę. Pustka to przyszłość, nieokreślona — bo jak ułożyć sobie życie po traumie wojny? Wybór tematów świadczy o niemożności przedstawienia współczesności wobec tak bliskiej przeszłości.

Malarz jest obserwatorem, osobą biernie przyglądającą się rzeczywistości, jedyne, co mu pozostaje, to wykonanie egzekucji na materii obrazu. Prezentowane na wystawie prace Wróblewskiego, między innymi wyjątkowy *Szkic do Rozstrzelań nr 354*, są dowodem niemożliwości dania świadectwa, mówią o kryzysie przedstawienia.

René Daniëls (ur. 1950), artysta holenderski, zaczął tworzyć w latach 80. XX wieku, na fali ogólnoświatowego „powrotu do malarstwa”, reprezentowany jest na wystawie *De.Fi.Cien.Cy* pracami z lat 1984–1987. To czas, kiedy porzucił anegdotę i narracyjność na rzecz minimalistycznych, prawie abstrakcyjnych, przedstawień. Jego ulubionym tematem był uproszczony motyw sali wystawowej z obrazami. Figura ta z czasem ewoluowała, aż w końcu stała się abstrakcyjnym „znacznikiem”, galerią bez obrazów. Wtedy artysta za pomocą tytułów zaczął opisywać dzieła sztuki na jej nieistniejących ścianach. Tytułów wpisywanych w ściany abstrakcyjnej formy nieistniejącej galerii. W twórczości Daniëlsa niemożność zaprezentowania obrazu, jego brak, wynika z tezy o przemianie sztuki w towar i zamknięciu jej, jako zakładnika, w ścianach instytucji. W ten sposób

Daniëls wpisał się w dyskusję o krytyce instytucjonalnej.

Trzeciego artystę zaproszonego do udziału w wystawie, belgijskiego malarza Luca Tuymansa (ur. 1958), zazwyczaj kojarzymy z obrazami w brudnych barwach, przepracowującymi temat traumy i Zagłady. Jego dzieła, zwłaszcza te wczesne, wynikają z rozłamów w najbliższym otoczeniu artysty; podczas drugiej wojny światowej jedna część jego rodziny kolaborowała z Niemcami, druga zaś związana była z ruchem oporu. Stąd też na wielu obrazach Tuymansa widać postaci anonimowe, często bez twarzy, odwrócone plecami lub tak skadrowane, że nie sposób spojrzeć im w oczy. Zabieg ten podkreśla milczenie obrazu, jego niewypowiedzenie. Podobnie jak Wróblewski, Tuymans, odkrywając ogrom zagłady, nie jest w stanie tego pokazać. Pozostaje mu tylko malować fiasko takiego przedstawienia, malować niemożliwość obrazowania. Na ostatnim piętrze wystawy *De.Fi.Cien.Cy* artysta narysował kredą mural. Nawiązuje on do jego pracy *Correspondence* [Korespondencja] z 1985 roku. Przywołuje ona historię holenderskiego ambasadora w Niemczech (z około 1905 roku). Mężczyzna co dzień chodził do tej samej restauracji, jadł obiad, a potem kupował pocztówkę z jej wnętrzem, zaznaczał stolik, przy którym siedział, i wysyłał pocztówkę żonie. *Correspondence* to obraz wyrastający z tęsknoty za domem, domowego bezpieczeństwa (wyrażonego wzorem tapety) zestawionego z chłodnym otoczeniem stółki. Tuymans, często z rozmysłem, wybiera i podejmuje tematy nieprzedstawialne.

Na ekspozycji za sprawą oryginalnego doboru artystów dochodzi do dialogu prac. Jest to jednak dialog wyłącznie dwustronny. Mimo że obrazy Luca Tuymansa i Andrzeja Wróblewskiego mają ze sobą wiele wspólnego — wspólną traumę, wspólną niemoc i potrzebę wyrażenia tego poprzez sztukę — dużo

ciekawsza i mniej oczywista jest korespondencja dzieł Wróblewskiego i René Daniëlsa. Choć są one odległe w swojej ułomności i poruszają inne z pozoru tematy, to jednak wrażliwością, śladem pędzla na papierze oraz potrzebą i zrozumieniem koloru współgrają ze sobą. Tak jakby opowiadały tę samą historię. Prace Tuymansa, może z powodu innej kolorystyki, bijącego od nich chłodu i pewnego wyrachowania, plasują się w tej artystycznej triadzie nieco z boku.

Oglądanie wystawy *De.Fi.Cien.Cy* w Art Stations było wielką przyjemnością. Dawno nie widziałam pokazu tak oryginalnie wykuratorowanego i zaprezentowanego, a towarzysząca mu dwujęzyczna i barwnie ilustrowana ulotka z tekstem Ulricha Loocka ciekawie i wyczerpująco przybliżała odbiorcy założoną przez kuratora koncepcję.

Katarzyna Szydłowska



EWA PARTUM, NIC NIE ZATRZYMA IDEI SZTUKI

Muzeum Sztuki, Łódź

kuratorka: Maria Morzuch

21 listopada 2014 — 15 lutego 2015

Jednym z najciekawszych obiektów łódzkiej retrospektywy Ewy Partum jest telewizyjny dokument na jej temat, w którym artystka, ukazana w domu, z mamą i córką, opowiadając o swojej pracy, światopoglądzie, tworzeniu oraz sztuce, wplata je w sieć codziennych, całkowicie banalnych, a zarazem fascynujących czynności. Mówi o swojej niezależności, o niechęci do instytucji małżeństwa, a jednocześnie

podaje kilkuletniej córeczce Berenice śniadanie, pilnuje, by zjadła, a nawet nie wstydzi się zwrócić jej uwagi i zagrozić laniem, jeśli ta nie skończy swojej porcji. Nie chce być widziana jako miła i sympatyczna, jako „dobra matka”, nie stara się przypodobać, jest ubrana najzwyczajniej w świecie, bez makijażu, jej włosy swobodnie opadają na ramiona, bez owej platyny, która stała się jej znakiem rozpoznawczym.

Tak jakby właśnie doskonale oddzielała sztukę/pracę od życia codziennego i bycia matką, jednocześnie nie udając, że to ostatnie to szczyt jej marzeń. Jej nagość w performansach stanowi po prostu kolejny strój, jej „markę”, jej totem i fetysz, a nie coś, czym chce epatować w życiu, jakby na przekór feministycznej maksymie „prywatne jest publiczne”. Prywatne jest co najwyżej polityczne, i to jak.

Partum, dzisiaj już klasyczka odzyskiwanej powoli sztuki feministycznej PRL-u, objawiła mi się jako taka dopiero w owym mało znanym wideo. Wszystko zaczęło nagle mieć sens, a sposób, w jaki w tym krótkim filmie artystka mówi o braku solidarności kobiet, dialogu czy porozumienia między nimi, całkowitym podporządkowaniu ich zachowania i aspiracji podobaniu się mężczyznom, ma dziś jeszcze więcej sensu niż w latach 70. W pewnym momencie Partum wspomina o tym, jak odmiennie pojmuje się szczęście w zależności od płci: kobieta jest tą, od której oczekuje się, że będzie je dawać, mężczyzna ma je tylko otrzymywać. Czy kogoś w ogóle interesuje to, czy kobiety są szczęśliwe? Czyż nie o to chodzi w niekończących się debatach prawicy w sejmie, jak również w fakcie, że zaledwie minimalną liczbą głosów, i to po wielu perypetiach i protestach prawicy i Kościoła, udało się uchwalić bardzo skromną ustawę o przemocy domowej?

Nie byłam wielką fanką Partum, jej sztuka wydawała mi się zbyt doślowna, zbyt wykalkulowana, zbyt oczywista, zanadto powtarzająca zachodnie wzorce sztuki feministycznej, aby móc uderzyć w jakąś czułą strunę. Pokaz w Łodzi diametralnie to zmienił. Najważniejsze odkrycie, które tak znakomicie udaje się zaprezentować na tym przekrojowym, świetnie zaaranżowanym pokazie, to badania Partum nad *gender* w PRL-u — właśnie tak, drodzy Czytelnicy. Jakże bezcenny z dzisiejszego punktu widzenia, i to nie tylko dla badaczy socjologicznej spuścizny tego okresu, wydaje się jej „raport z seksualności” naszych matek. Sam fakt, że Polska Kronika Filmowa zainteresowała się performansem *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!*, jest znamienny — kąśliwy, sarkastyczny ton lektora opowiadającego o „naszych paniach” i ich „emancypowaniu się” mówi tu sam za siebie. Z długimi włosami, seksowną figurą, pełny-

mi piersiami i włosami *à la* Brigitte Bardot czy Anna Jantar, Ewa Partum przypomina mi moją matkę, która choć potrafiła wydać całą pensję na zagraniczny skórzany płaszcz i zawsze otoczona była gronem adoratorów, tak naprawdę niezbyt „lubiła” mężczyzn, przeszkadzali jej. Wydaje mi się, że w rzeczywistości wołała zostać kimś zupełnie innym niż żoną i matką, pracującą przez dwadzieścia pięć lat w tej samej firmie, co mąż i na niższym od niego stanowisku. Znacznie bardziej odpowiadało jej towarzystwo kobiet. PRL ze swoją polityką seksualną był, nie oszukujmy się tu, dość okropny. Wystarczy spojrzeć na jakikolwiek film z lat 70. czy 80., w którym mimo obecnych obowiązkowych niemal scen seksu on sam zdaje się najbardziej odpychającą czynnością na świecie. Mam wrażenie, że dziś możemy to dostrzec dzięki odwadze Partum — nie wahała się ona występować całkowicie nago obok uznanych tuzów świata polskiego konceptualizmu, widać to doskonale na filmach z jej performansów, w których stoi naga obok między innymi takich postaci jak Jan Świdziński, jeden z późniejszych „mistrzów” Zbigniewa Libery. Ciekawe, że nie było w tym cyklu żadnych „mistrzyń”.

Tę dezynwolturę oraz brak oczekiwań wobec wszystkiego widać w jednym z najlepszych jej performansów, czyli *Zmianie* (1974), który wykonała w założonej przez siebie Galerii Adres w Łodzi. Partum celowo „ubrzdza się” i postarza o kilkadziesiąt lat, i robi to zarówno z twarzą, jak i z całym ciałem. Od bimbo-blondyny do staruszki. Jej smutną, ale i zarazem zdeterminowaną i postarzoną postać cechuje szlachetność i piękno średniowiecznej piety. Rolą kobiety jest cierpieć. Ktoś powinien zestawić tę pracę artystki z autoportretami chorej na raka Aliny Szapocznikow. Inny performans, *Stupid woman* (1981–1983), to przypominająca Marinę Abramović, choć bez jej autoagresji, opowieść o stero-

wanym przez otoczenie narcyzmie kobiecym. Bliżej Ewie Partum do feminizmu Sanji Iveković i Yoko Ono, z ich sardonicznym humorem i niedopowiedzeniem.

Jak to prywatne w PRL-u natychmiast stawało się polityczne widać najlepiej w ikonicznych dziś niemal pracach *Legalność przestrzeni* oraz *Mój problem jest problemem kobiety*. Partum bada w nich najpierw wolność jednostki, ograniczaną miazmatami gierkowszczyzny, która, choć zapewniła płytki dobrobyt, oznaczała się też specyficzną miernotą, zamknięciem życia — pokazano ludziom, że możliwe są pewne rozwiązania, ale w nieznośnie limitowanym zakresie. Potem jednak artystka decyduje, że nie chodzi tu tylko o wolność jednostki, a o wolność jednostki zwanej kobietą.

Wiele performansów Partum, w których wykorzystuje ona swoje seksowne, ale wciąż jednak wywołujące skojarzenia z kruchością, delikatnością oraz podatnością na zranienie ciało, krąży wokół tematu przemocy. Choćby *Piruet* (1984), liryczny, poetycki, a zarazem brutalny performans, w którym ubrana w białą suknię ślubną i łyżwy Partum tak długo chodzi i depcze znajdujące się na podłodze lustro, aż rozbije się ono w drobny mak. Panna młoda w żalobie? Siedem lat miłości bez odwzajemnienia? Niszcząc lustro, artystka protestuje przeciwko wtłaczaniu jej w jakiegokolwiek ramy, jednocześnie zrywa też z polską przeszłością po tym, jak opuściła kraj zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego. W Berlinie Ewa Partum zaprzyjaźniła się z Wolfem Vostellem, który w 1992 roku, na swoje sześćdziesiąte urodziny, zaprosił ją do małego miasteczka w Hiszpanii. Tę rolę „dziewczyny na urodziny” Partum potraktuje ironicznie: odziana ponownie w suknię ślubną i szpilki będzie rozsypywać czerwone róże i tańczyć flamenco, a także ciąć sukienkę na kawałki, spod których wyłonią się cyfry sześć

i zero. Czy artystka podporządkowała się tutaj zachodniemu, słynniejszemu „mistrzowi”, czy wręcz przeciwnie, podyktowała swoje reguły sztuki?

Ten feministyczny motyw rozrywanej, ściąganej, niszczonej, ciętej na strzępy sukni ślubnej powraca u Partum z irytującą, ale godną podziwu konsekwencją. Co więcej, staje się on jej ulubionym motywem, a także jedynym obok, o ironio, stroju Ewy swoistym „logiem” artystki. Partum przypomina w tym twórców konceptualnych, którzy kreowali jakąś postać, personę, choć w gruncie rzeczy — sądząc po fenomenalnym, także finansowym, sukcesie tego rodzaju sztuki na Zachodzie — od samego początku działania te miały charakter budowania swojej „marki”. Artystka uprawia jednak konsekwentnie swoją sztukę bez jakiegoś wielkiego międzynarodowego rozgłosu. Pozostaje wierna sobie i tematowi kobiety. Dopomina się o jej miejsce w historii — w pracy *Perły* odnosi się na przykład do dziedzictwa kobiet Ameryki Łacińskiej, Rigoberty Menchú, Fridy Kahlo i Gabrieli Mistral.

Sztuka feministyczna i performans to najbardziej znane, jednak w żadnym wypadku nie jedyne zainteresowania Partum, która tyle samo miejsca poświęciła poezji konkretnej, co filmowi. Mam tu na myśli *Kino tautologiczne*, tworzone w latach 1973–1977, oraz na przykład akcję *Poezja aktywna*, w ramach której artystka rozsypywała swoje wiersze w przejściach podziemnych. Łódzka wystawa ma ambicje lepiej ukazać związki Partum z tym miastem — to tutaj przecież do 1977 roku dość heroicznie prowadziła ona Galerię Adres. Ekspozycja dokumentuje szerokie kontakty artystki z zachodnim światem sztuki, wysoce cenione przez samą Partum. Zaprezentowano tu między innymi zawsze bardzo staranne, doprowadzające minimalistyczny samizdat do perfekcji, druki, plakaty i zaproszenia Galerii Adres, prawdziwe arcydzieła typografii. Spośród

współpracujących z Ewą Partum artystów poczty i poezji konkretnej można wymienić Maurice'a Roqueta, Endrego Tóta czy fluksusistę Bena Vautiera. W Galerii Adres wystawiali Andrzej Dłużniewski i Zbigniew Warpechowski. Partum była też pionierką „filmu artystów” w Polsce — jedna ze zorganizowanych przez nią ekspozycji dotyczyła filmu jako idei. Jej poezję konkretną, upstrzoną dadaistycznymi kolażami i usteczkami (*Poem by Ewa, Nowy horyzont jest fał.*...) cechuje lekkość podszyta jednak kąśliwą goryczą. Świetne są też jej surrealistyczne obiekty-instalacje, takie jak fetyszystyczny *Koncert włosów* (1983), które poruszają się rytmicznie na kręcącej się płycie gramofonowej.

Irytująco za to wypada performans zainspirowany Solidarnością, *Hommage á Solidarność*, który Partum w pierw wykonowała w Polsce w 1982 roku, a rok później powtórzyła w Berlinie Zachodnim. Pacyfikowane przez policję demonstracje bez trudu zostają tu porównane do „dzieła sztuki”. Być może z dzisiejszej perspektywy łatwo spoglądać z ironią na artystów, którzy wówczas koniecznie chcieli jakoś włączyć się w zryw Solidarności i nie dostrzegali całkowitego braku porozumienia, irrelewantności sztuki oraz konserwatyizmu samych robotników. *Hommage...* nie jest również komentarzem na temat uciszania obecności kobiet w tej rewolucji — a tak, zanim zobaczyłam zapis filmowy wykonania berlińskiego, odczytywałam szminkę nad „logiem” Solidarności. Nie wiedziałam, że po uścisku nastąpiło zapalenie świec nad żalobnymi wiązkami i minuta ciszy. Sztuka może być polityczna, ale sztuka nie zatrzyma polityki, a polityka może się doskonale obejść bez sztuki. *Nic nie zatrzyma idei sztuki?* Brzmi to trochę jak pobożne życzenie. Tytuł wystawy wydaje się zainspirowany pracą z 2000 roku, *Polityka przemija, sztuka zostaje*, powstałej jako reakcja na artykuł w prasie o „wyższości kultury niemieckiej”.

Hasło o nieśmiertelności sztuki trzeba chyba ująć w ironiczny nawias, skoro swoimi działaniami artystka ciągle przekracza jej granice.

Pamiętajmy też, że Partum należała do tych kilku kobiet-artystek w Polsce, które żyły w cieniu mężów-artystów. We wspomnianym dokumencie, przy okazji i bez wymieniania jego nazwiska, artystka wyznaje swoją odrazę do małżeństwa z Andrzejem Partumem, który „zmusił ją do seksu” i od którego starała się uciec. Nie znam oczywiście prywatnej historii ich związku ani też nie powinna mieć ona wpływu na moją interpretację tej sztuki, ale wydaje mi się, że Partum przerosła swojego legendarnego męża. Niemniej jednak ugrzęzła w ikoniczności swoich działań, jej styl, raz zagrawszy, niewiele się potem zmienił. Do najciekawszych elementów pokazu należą mniej znane zdjęcia z performansów wykonanych w latach 60., kiedy to dwudziestolatnia Partum, wyglądająca jak dziewczę z okładki „Przekroju”, uprawiała przyjemną, ale typową dla tego pokolenia grzeczną sztukę. Pomiedzy działaniami z tych fotografii a *Legalnością przestrzeni* jest tylko rok czy dwa lata różnicy, a przeskok — olbrzymi. Partum podjęła ryzyko i zakwestionowała wszystkie oczekiwania wobec ładnej, młodej, obiecującej artystki. Skutki tego kroku nadal niosą ją w powietrzu.

Agata Pyzik

GREGOR SCHNEIDER, UNSUBSCRIBE

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
 kuratorka: Anda Rottenberg
 29 listopada 2014 – 15 lutego 2015

Spróbujcie wyobrazić sobie taką scenę — mężczyzna, blondyn, w wieku około czterdziestu lat, siedzi w kuchni i je zupę. W wąskim, lekko klaustrofobicznym pomieszczeniu znajduje się całkiem sam. Okno jest zasłonięte, a mężczyzna, jedząc, patrzy w ścianę, na której wisi kilka małych obrazków. Jedzenie jakoś mu nie idzie, połyka wolno, jakby z przymusu. Widać, że meble i sprzęty AGD nie są nowe, ale to wcale nie nadaje wnętrzu przytulności. Przeciwnie, epatuje ono martwicą. Zatopione w przeszłości, zdaje się coś ukrywać.

Samotnym mężczyzną jest Gregor Schneider. Mówi się o nim, że to artysta, ale w zasadzie robi on coś, co wydaje się wychodzić poza ramy sztuki. Swoją mikroświat zaczął tworzyć już wieku siedemnastu lat, przestępując próg domu Ur. Czy kiedy rozpoczynał tworzyć swoje najślawniejsze dzieło, myślał o nim jak o artystycznym projekcie? Podobne pytanie można zadać w przypadku jego decyzji, by kupić pewien niepozorny dom w niemieckiej miejscowości Rheydt. Znajdował się on ponoć kilka przecznic od jego własnego domu. Był zbudowany w podobnym stylu. Teoretycznie nieciekawy. Taki, jakich wiele, współtworzący typową scenerię niemieckiego życia rodzinnego. Tajemnicą poliszynela pozostaje to, że kiedyś mieszkała w nim rodzina Goebbelsów. Młody Joseph stawiał tam pierwsze swoje kroki. Po kilku latach wyprowadzili się oni, a ich miejsce zajęła inna rodzina. Po Goebbelsach nie została tam pewnie żadna pamiątka, ale nie chodzi o to, żeby odkrywać ślady ich istnienia. Kupując ten dom, Schneider spodziewał się, co tam zostanie — coś, co znał ze swojego dzieciństwa. Może dlatego postanowił ów dom zburzyć.

Najpierw jednak w nim zamieszkał, zapewne w geście introspekcji. Śpiąc, jedząc i przebywając w przeklętym domu, przyglądał się nie tylko swojej indywidualnej, lecz także swojej niemieckiej tożsamości. Dokumentacja tych samotnych chwil może powodować dreszcze. Na wystawie *Unsubscribe* artysta pokazał cztery filmy z domu Goebbelsa. Teoretycznie nic się w nich nie dzieje, a jednak ukryte w nich napięcie przytłacza; nawet wideo rejestrujące zniszczenie domu nie przynosi ulgi. Obserwując powolny proces destrukcji, chciałoby się go przyspieszyć, a robotników ponaglić. „Niech on wreszcie zniknie”, powiedział ponoć do artysty mieszkaniec sąsiedniej posesji, a my mimochodem wtórujemy jego prośbie podczas oglądania filmu.

Wystawę w Zachęcie zaczyna się jednak od przejścia przez salę wypełnioną przedmiotami ze zburzonego domu. Schneider umożliwił zwiedzającym przyjrzenie się tym obiektom z bliska. Ktoś, kto spodziewał się efektów niczym u Kuśmirowskiego, może poczuć się zawiedziony, pokazane w galerii przedmioty są niepozorne. Podobne znajdziemy w wielu innych domach, także w Polsce — doniczki z roślinami pnącymi, stare lalki, fragment poręczy schodów, mała plastikowa piaskownica. Schneider nie starał się odtworzyć klimatu domu przed zburzeniem. Przedmioty, uważnie wyselekcjonowane, zostały pokazane w Zachęcie niczym laboratoryjne próbki lub dowody w śledztwie. Najbardziej podejrzane obiekty, takie jak kranimetr, artysta zawiesił na linkach, jakby dla zaznaczenia, że to są właśnie ślady zbrodni. Na półkach z książkami wyeksponował literaturę romantyczną oraz eseje o rasie. Na

podłogę rzucił pendrive'a o nieznannej zawartości.

Dom, który kupił Schneider, krył w sobie wiele tajemnic. Rodzina Goebbelsów była jedynie epizodem, jedną z wielu rodzin, po niej przyszły kolejne, podobne. Decyzja o zburzeniu domu powinna być zatem traktowana jako chęć rozprawienia się nie tylko z konkretną postacią i obiektem, lecz także z całą formacją kulturową, która nie przestała istnieć wraz z zakończeniem drugiej wojny światowej. Resztki domu Schneider postanowił uczynić ruchomym muzeum — część ruin można było oglądać w ciężarówce, ale ta dzień po wernisażu odjechała na następną wystawę, tylko niewielki fragment gruzów pozostał w Zachęcie na dłużej. Ten niszczycielski gest trochę przypomina prace i akcje Gustava Metzgera — jest w nim radykalna niezgoda na przemoc i zło tkwiące w człowieku. W projekcie Schneidera jest ono głęboko ukryte i szczelnie owinięte zasłoną tabu, ale ciągle żywe, gotowe do wylęgu.

Wystawa artysty w Zachęcie została zaprezentowana po mistrzowsku i, jak mi się wydaje, wyszła dużo lepiej od spektakularnej ekspozycji *Postęp i higiena*. Przejmująca i pełna napięcia, mogłaby doskonale funkcjonować tam sama. Wszystko, co dało się powiedzieć na temat idei modernizacji w XX wieku, zostało ukazane właśnie w tych dwóch salach i za pomocą kilku zgrzebnych przedmiotów.

Karolina Plinta



WITALNY REALIZM GRUPY KOŁO KLIPSA

Muzeum Sztuki, Łódź

kurator: Jarosław Lubiak

12 grudnia 2014 – 1 marca 2015

Wystawa Koła Klipsa w łódzkim Muzeum Sztuki to kolejny z powrotów do lat 80., które następują już nie tylko w obszarze sztuk wizualnych, coraz więcej zainteresowania wzbudza na przykład niezależna muzyka tego czasu. W 2008 roku w Wałbrzyskiej Gallerii Sztuki BWA Zamek Książ otwarto przygotowaną przez Jolantę Ciesielską *Republikę bananową. Ekspresję lat 80.* (później pokazywaną w kilku innych miastach). Dwa lata później w Muzeum Sztuki Nowoczesnej można było oglądać wystawę *Mógłbym żyć w Afryce*, którą kuratorował Michał Woliński. W tym samym roku Muzeum Narodowe w Krakowie

przygotowało obszerną ekspozycję *Pokolenie '80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980–89*, kuratorowaną przez Tadeusza Borutę, na której zaprezentowano zarówno „sztukę w kruchcie”, jak i twórczość Grupy i Luxusu oraz działalność Pomarańczowej Alternatywy.

Pojawiły się też książki dotyczące tego okresu, między innymi: *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80-tych* autorstwa Krzysztofa Skiby, Jarosława Janiszewskiego i Pawła Końjo Konnaka (2010), *Świadomość Neue Bieriemienost* pod redakcją Katarzyny Redzisz i Karola Sienkiewicza

(2012) czy *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus* Anny Mituś i Piotra Stasiowskiego (2014). Zwrócono również uwagę na Koło Klipsa. W 2012 roku w dwóch galeriach warszawskich odbyły się wystawy *Knaf / Koło Klipsa / Dno* (Piktogram) oraz *Leszek Knaflewski. Rysunki (Koło Klipsa 1983–1990)* (Galeria Leto). W następnym roku w jednym tomie, zatytułowanym *Frofenia*, starannie wydano zbiór rysunków na papierze Knaflewskiego z lat 1983–1990.

Zrobiono wiele. Można nawet mówić o pewnej modzie. Mimo to twórczość z tamtego czasu nadal wydaje

się słabo znana (także w porównaniu z latami 70.). Powstaje zatem pytanie o przyczyny zarówno „zapomnienia” sztuki tamtych lat (celowo używam tu cudzysłowu), jak i obecnego zainteresowania tym okresem.

W 1989 roku wydawało się, że przyszedł dobry czas dla twórców zaangażowanych po wprowadzeniu stanu wojennego w tak zwaną kulturę niezależną. W nowej Polsce niemal od razu zorganizowano wielkie wystawy podsumowujące ten okres, choć też dość szybko doszło do znaczącej zmiany pokoleniowej, i to zarówno wśród artystów, jak i pośród krytyków. Oczywiście, w sztuce ostatniego ćwierćwiecza ważną rolę odegrali debiutanci z ostatniej dekady PRL-u: Mirosław Bałka, Grzegorz Klaman, Zbigniew Libera, Jarosław Modzelewski czy Leon Tarasewicz. Jednak głos należał przede wszystkim do młodszych.

Skąd te dzisiejsze powroty? Każda próba prostej odpowiedzi na to pytanie — moda na repetycje w kulturze (dobrze widoczna w muzyce) czy odkrycie rynkowego potencjału tej twórczości — będzie niepełna, banalizująca to zjawisko lub po prostu chybiona. Ciekawszy zdaje się proces mitologizacji lat 80. oraz budowanie — negatywnej — opozycji do następnej dekady. Gra, w której twórczość tego czasu bywa wykorzystywana bardzo przedmiotowo. Interesujące jest spostrzeżenie Jolanty Ciesielskiej, opublikowane w katalogu wystawy *Pokolenie '80.*: „W latach 90. retorykę spontaniczności i rewolucyjnego buntu zastąpiła agresywna, wywołująca szereg kontrowersji w mediach »sztuka krytyczna«. [...] pragnienie dostosowywania nowej estetyki do wymagań dyskursu międzynarodowego, w którym pragnęli uczestniczyć, skłaniało młodych do porzucenia wątków »lokalnych«. [...] [sztuka] pozbawiona inspiracji i siły wewnętrznych przeżyć straciła autentyczność”.

Być może należałoby mówić o najnowszej mitologizacji tego czasu.

Chociażby Anda Rottenberg w 1985 roku pisała, że polska sztuka nabrała „samoświadomości, nauczyła się przeciwstawiać modom lansowanym przez świat i znajduje wartości własne, wynikające z życia, jakie stało się udziałem wszystkich w tym kraju”. Chętnie wówczas przekonywano, że artyści — rezygnując z oficjalnego obiegu — uzyskali wolność. Funkcjonowali poza systemem władzy, ale zarazem nie podlegali reżimowi rynku i wiążącej się z nim komercjalizacji.

Koło Klipsa działało raczej obok systemu. Nie wpisywało się w nurt sztuki przykościelnej, nie pokazywało swoich prac w prywatnych mieszkaniach, ale też nie brało udziału w głównym nurcie oficjalnej sztuki ostatniej dekady PRL-u. Grupa wykorzystywała przestrzeń między tym, co oficjalne, a tym, co nieoficjalne, miejsca, które działały legalnie (takie jak uczelniane galerie), ale nie były bojkotowane przez środowiska niezależne.

Koło Klipsa zostało założone w 1983 roku przez absolwentów i studentów ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Jego trzon tworzyli Leszek Knaflewski, Mariusz Kruk, Wojciech Kujawski i Krzysztof Markowski. Poza nimi — krócej — należeli do grupy: Piotr Kurka, Mariusz Młodzianowski, Robert Moroń i Piotr Postaremczak. Koło Klipsa przetrwało do 1990 roku, ale od 1987 roku działało jako duet Knaflewski & Markowski.

Na ekspozycji w Muzeum Sztuki pokazano wszystkie zachowane do dziś dzieła oraz dokumentację głównych wystaw. Zaskakująco niewiele materiału dotrwało do naszych czasów. Nawet liczba zdjęć nie jest zbyt pokazna. Łódzka ekspozycja dobitnie ukazuje, jak mało materialnych śladów pozostało po wielu działaniach artystycznych doby PRL-u.

Dokumentacja fotograficzna wypełnia większą część każdej z sal, poświęconych kolejnym premierowym wystawom Koła Klipsa, które

zawsze organizowane były w działającej przy poznańskiej PWSSP Galerii Wielka 19. W sumie urządzono ich sześć. Pierwsze trzy odbyły się w 1984 roku, kolejne w latach 1985 i 1986, ostatnia w listopadzie 1989 roku. Większość tych ekspozycji podróżowała. I tak na przykład piątą wystawę zaprezentowano w krakowskich Krzysztoforach, następnie — jako część pokazu *Figury i przedmioty* — w BWA w Puławach, Olsztynie i Szczecinie. Była to zatem dość niewielka — pod względem rozmiarów — twórczość.

Jeśli chodzi o pierwszą i drugą wystawę, ograniczono się do zaprezentowania na *Witalnym realizmie grupy Koło Klipsa* niewielkich zdjęć w formie starych odbitek. Inaczej postąpiono w przypadku kolejnych ekspozycji. Całe ściany wyklejono powiększeniami fotografii. Tak jakby chciano, by gość znalazł się na nowo w Galerii Wielka 19, by zobaczyć prace Koła Klipsa w ich dawnej skali. Zdjęcia są czarno-białe, jedynie w przypadku trzeciej wystawy zachowano kolor. To ryzykowny pomysł, jednak bardziej przekonujący niż próby odtwarzania na nowo całych ekspozycji. Dodatkowo zaprezentowano zachowane plakaty, ulotki oraz „rysunki-schematy” wystaw, które, jak pisał Mariusz Rosiak, były inwentaryzacją „przestrzeni, kątów, obiektów, ścian, detali”. To na ich podstawie Koło Klipsa przygotowywało swoje ekspozycje.

Oprócz fotografii na wystawę składają się zachowane prace Koła Klipsa. Wszystkie zostały pozbawione autorstwa oraz datowania, chociaż to dane ogólnie znane (pokazano między innymi *Dzidy* Knaflewskiego ze zbiorów łódzkiego Muzeum Sztuki). Znajduje się tu: wielki czerwony kwiat, dom-pojazd, bawół z pyskiem wykonany ze starego wiadra, stara łódź ustawiona na sztorc i ubrana w wielki kapelusz, która przypomina wędrowca lub czarownika, znana ze zdjęć postać konia, krzyże wykonane

ze starych książek, które wyglądają jakby zapuszczały korzenie, a także krzyż wyrastający z gniazda. Układ prac zdaje się trochę przypadkowy, ale może w ten sposób chciano podkreślić, że zgromadzono tu jedynie resztki obiektów.

Brak podpisów nie jest tu przypadkowy. Od trzeciej wystawy Koło Klipsa rezygnuje z sygnowania poszczególnych dzieł. Według grupy wystawa ma być jednolitą pracą składającą się z indywidualnych obiektów, których samodzielność buduje odrębną całość, zawsze dostosowaną do konkretnej przestrzeni. „Praca zbiorowa pozwala nam na większy obiektywizm i krytycyzm w odniesieniu do prac indywidualnych” — ogłosiło Koło Klipsa w 1984 roku. Po latach Leszek Knaflewski w rozmowie z Honzą Zamojskim, opublikowaną na łamach „Dwutygodnika” (2014, nr 145), wspominał: „Na wspólnych posiedzeniach dyskutowaliśmy nad obszarem, który chcemy zbudować, potem każdy z nas przygotowywał indywidualne projekty, dalej grupa decydowała, które z obiektów wchodziły do realizacji. Każdy element indywidualny musiał wzmacniać działanie całości. W przypadku różnych wystaw zmieniały się stylistyki i język plastyczny naszych wspólnych wypowiedzi”.

Każda z kolejnych wystaw miała swój odrębny charakter. Trzecia została podporządkowana geometrii, z kilkoma dominującymi kolorami. Kolejne stawały się coraz bardziej bajkowe, fantastyczne. Koło Klipsa dystansowało się od neoawangardy, pozostawało w kontrze zwłaszcza do nurtu konceptualnego, silnego w Poznaniu. Odpowiedź grupy na sztukę lat 70. była inna niż twórców związanych z Kulturą Zrzuty. Członkowie Koła Klipsa nie zajęli się też malarstwem, co uczyniło wielu innych artystów z ich pokolenia (choć ukończyli wydziały malarstwa). Nieprzypadkowo Anda Rottenberg określiła ich sztukę — z racji szczególnej wrażliwości na kolor — mianem „rzeźby postmalarzkiej”. Tworzone przez nich *environment* przypominają chwilami obrazy przeniesione w trzeci wymiar.

Ich instalacje i obiekty, budowane z przedmiotów gotowych, zdegradowanych, przypadkowych, układają się w tajemnicze, trochę ironiczne opowiadania. „Nasze prace bań, fantazję wyprowadzają z rzeczywistości. Znoszą granice pomiędzy tym, co nazwane realnym i nierealnym, istniejącym i nieistniejącym. Łączą, a nie dzielą. Wskazują na względność istnienia realnego i realność fantazji w rzeczywistości”, ogłosiło Koło Klipsa w tekście z sierpnia 1986 roku. Ową

dziwność dopełniały pisane przez nich opowiadania. „Z jednej strony gdzieś przy drodze stoi słoń na jednej nodze. Z drugiej strony świńskie ryło, co się we własne ciało skryło. Patrząc w środek, wzroku siłą — samo sobie podpaliło”, oto fragment jednego z tekstów, który znalazł się na wystawie.

Ten element ironii, żartu, jak również bajkowości był zjawiskiem odrębnym w sztuce lat 80. Koło Klipsa sięgnęło po tradycję surrealistów i dadaistów (do których odwoływała się też Kultura Zrzuty), ale ze świadomością tego wszystkiego, co przydarzyło się w sztuce później (w tym Fluxusu). Wystawa w Muzeum Sztuki przypomina o strategii artystycznej, w której grupowe działanie było czymś więcej niż tylko przydatnym narzędziem budowy jednostkowej kariery. Jednak nie można zapominać o okolicznościach, w jakich Koło Klipsa działało. Mechaniczne przenoszenie tych doświadczeń w obecną rzeczywistość byłoby naiwnością albo manipulacją.

Piotr Kosiewski

Natalia LL, *Transfiguracja Odyna I*, 2009, trypik fotograficzny, 100 x 133 cm

NATALIA LL. SECRETUM ET TREMOR

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

kuratorka: Ewa Toniak

scenografia wystawy: Małgorzata Szcześniak

23 stycznia – 19 kwietnia 2015

Ktoś, kto spodziewał się zobaczyć w Zamku Ujazdowskim retrospektywną wystawę artystki, poczuje się zawiedziony. Kuratorka Ewa Toniak postanowiła skupić się na ostatnim etapie twórczości Natalii LL, z tego względu nie poznamy tutaj za bardzo Natalii jako konceptualistki z kręgu Permafo czy propagatorki feminizmu w Polsce, wygłaszającej odczyty o ru-

chu kobiecym na Zachodzie. Podczas wernisażu wystawy Toniak dość tajemniczo zapowiedziała, że ekspozycja ukazuje Natalię LL od zupełnie innej strony, mało znanej i być może zaskakującej. W istocie — wystawa ma przynajmniej jeszcze dwóch dodatkowych bohaterów. Ich historia, rozgrywająca się w zamkowych salach stołecznego CSW, może budzić

różne emocje. Kobiety będzie fascynować, za to mężczyźni mogą się przestraszyć.

Warto nadmienić, że nie jest to pierwszy raz, kiedy Ewa Toniak bierze na warsztat twórczość Natalii LL — była ona bohaterką wystawy *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum*, zorganizowanej w Zachęcie

w 2011 roku. Do współpracy kuratorka zaprosiła również Małgorzatę Szcześniak, z którą współpracowała przy innych wystawach, w tym też *Trzech kobietach*. Nawet twórca plakatu jest ten sam — znów Błażej Pindor. Tym razem jednak jego typopopowy projekt jakoś nie robi wrażenia i nie pasuje za bardzo do charakteru *Secretum et tremor*.

A pokaz w Zamku Ujazdowskim ma charakter, i to nie byle jaki. Zaplanowano go jako wystawę głośną, ciężką i barokową. Intensywnie kolory ścian sąsiadują tu ze szmaragdowymi kotarami, a nad wszystkim dominują germańskie brzmienia utworów Ryszarda Wagnera. Przypomnijmy — wielkiego kompozytora, ale także autora szowinistycznych pism, postaci otoczonej kultem przez nazistów, w tym przez samego Adolfa Hitlera. Jest to także ulubiony kompozytor Natalii LL, która w ostatnich latach z upodobaniem wciska się w kostium Brunhildy, mitologicznej boginki-wojowniczk, bohaterki opery *Walkiria*. Do przebieranek przekonała również swojego partnera, Andrzeja Lachowicza, artystę aktywnego w latach 70. i 80., współtwórcę grupy Permafo i pomysłodawcę teorii sztuki permanentnej.

Początek wystawy nie zwiastuje jednak tego eklektycznego przepychu form i treści. Swoją narrację o artystce Toniak zaczyna od cyklu *Sztuka konsumpcyjna* z 1972 roku. Wybór ten jest teoretycznie oczywisty (to najslawniejsza praca artystki), ale to tylko pozór. *Sztuka konsumpcyjna* jest w końcu cyklem, w którym Natalia Lach-Lachowicz zaczęła budować swoją artystyczną kreację. Zrezygnowała z podpisywania się pełnym nazwiskiem i zastąpiła je skrótem LL, a do współpracy zaprosiła modelkę, niejaką Elę M., która stała się jej sobowtórem, „medium” i podstawą drugiej tożsamości. Sama zaś skryła swoją twarz za ciemnymi okularami, z czasem stały się one jej znakiem rozpoznawczym. Na wystawie w Zamku Ujazdowskim zdjęcia

i wideo ze *Sztuki konsumpcyjnej* zostały powieszono w równym rzędzie, naprzeciwko siebie. Ściany pomalowano na szaro. Panuje tu nastrój kontemplacyjny. Jak w świątyni, tyle że wypełnionej wizerunkami medium artystki, które w egocentrycznym szale zdają się szeptać: „Natalia, Natalia, Natalia...”. Wraz z przekroczeniem progu wchodzimy w zupełnie inną rzeczywistość — żegnamy się z młodą twarzą medium, a poznajemy ją samą, jak również jej partnera. Oboje są już wiekowi, ale starość dotknęła ich w różny sposób. Natalia, niegdysiejsza domina z *Aksamitnego terroru*, zdaje się nie tracić fasonu pomimo upływu lat. Teraz jest boginką wojny — w dłoni dzierży miecz, czasem tarczę, a na głowie zawsze ma koronę z kwiatów (sztucznych). Na wystawie zobaczymy wszystkie zdjęcia „Brunhild”, zarówno te wykonane w latach 90., jak i te najnowsze. Mnie w pamięci została szczególnie *Brunhilda* z 1995 roku, na której artystka występuje w dziwnym kostiumie z siateczki i narciarskich goglach. Inną trudną do przeoczenia pracą jest *Chichot Odyna* — dyptryk i wideo. Widzimy na nich Natalię w plenerze, siedzi na tandetnym plastikowym krzeselku. Na plecach ma różowe skrzydła, twarz skrywa za pośmiertną maską; wokół niej ćwierkają małe ptaszki-Natalie, dopełniając tę absurdalną bukolikę. Andrzej Lachowicz występuje tutaj w charakterze biernego modela. Stary, schorowany, posłusznie pozuje do zdjęcia. Minę ma marsową, ciężko podpira się na młocie lub budyganie — dla niego bardziej niż symbolami władzy są one tu substytutem laski. W micie o Brunhildzie i Odynie to ona zostaje ukarana przez ojca za uczestnictwo w ziemskich potyczkach bez jego zgody. Tutaj jednak spotykamy się z odwrotnością tej historii — Brunhilda jest tą, która ostatecznie przejmuje władzę. Odyn zostaje zaś obnażony. Do ręki, żeby było ładniej, żona wciska mu kwiatka. Zastanawiać

może cel tych przebieranek. Wczytując się we fragmenty wypowiedzi artystki, załączone do niewielkiego przewodniczka po wystawie, można wydedukować, że jest to sposób na odczarowanie starości, która chwyciła w szpony parę artystów: „Odyn jest echem odwiecznych tęsknot ludzkości do nieśmiertelności, reinkarnacji i transfiguracji, czyli zjawisk ze sfery ducha, a nie materii. Zdeteminowana zasadą przyczyny i skutku materia, z której zbudowany jest człowiek, ciąży ołowiem dosłowności, a człowiecza materialna powłoka gnije po śmierci w oparach cuchnącego smrodu”.

Natalia LL, artystka bądź co bądź bardzo egocentryczna, w swoich działaniach skupiona przede wszystkim na wizerunku i cielesności, nie mogła nie dostrzec zmian, jakie z biegiem czasu zachodziły w niej i jej partnerze. Mitologiczny kostium jest tu więc czynnikiem energetycznym, ułatwiającym codzienne potyczki ze śmiercią. A ona *notabene* czai się w każdym zakamarku wystawy, ukryta pod postacią czaszek, bananów i storczyków. Z ich wizerunków ułożono nawet na ścianie tytuł ekspozycji — *Secretum et tremor*, który należy chyba rozumieć jako tajemnicę i drżenie. Wystawę kończą wczesne prace artystki, w tym pokazywane niedawno w galerii lokal_30 zdjęcia z cykli *Topologia ciała* i *Rejestracja intymna*. Rozumiem, że jest to rodzaj melancholijnego *memento*, zadumy nad tym, co już przeminęło.

Jednak śmierć, nawet jeśli pojawia się w pracach Natalii LL, zawsze łączy się z seksem. Jest to bezwzględnie ulubiony temat artystki, któremu poświęciła dużą część swoich prac, w tym sztandarową *Sztukę konsumpcyjną*, pomyślaną jako manifestacja kobiecej rozkoszy płynącej z seksu. Warto jednak zaznaczyć, że był to seks pojmowany tradycyjnie — banan trzymany przez modelkę w *Sztuce konsumpcyjnej* nijak się ma do banana trzymanego przez

MWW

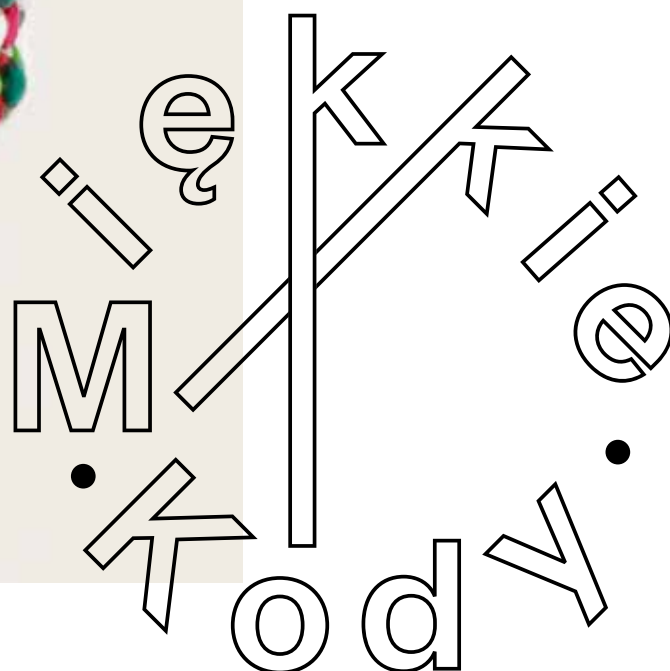
Muzeum Współczesne
Wrocław

20.3 — 18.5.2015

Muzeum Współczesne Wrocław

— schron przy pl. Strzegomskim 2A

Marek Kvetan, Król / King | 2010



Tendencje konceptualne w sztuce słowackiej

Kurator: Vladimír Beskid

Artyści: Marko Blažo, Cyril Blažo / Martin Kochan, Petra Feriancová, Stano Filko, Viktor Frešo, Aneta Mona Chisa / Lucia Tkáčová, Jozef Jankovič, Július Koller, Marek Kvetan, Denisa Lehocká, Roman Ondák, Boris Ondreička, Pavla Sceranková, Rudolf Sikora, Dezider Tóth, Jaro Varga, Ján Vasilko, grupa XYZ / Matej Gavula, Milan Tittel

Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

PATRONAT HONOROWY

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



PATRONAT MEDIALNY

SZ U M

NOTES
NA 6 TYGODNI

Wrocław
miasto spotkań

Gazeta
Wrocław

RADIO
WROCLAW



Maria Monteza w słynnym *Mario Banana* Andy'ego Warhola. Natalia LL co prawda wygłaszała odczyty o ruchu feministycznym, ale nie do końca identyfikowała się z tym nurtem. Niemniej została zawłaszczona przez zachodnie feministki, lecz czy to faktycznie sprawia, że można ją uznać za artystkę feministyczną? Niedawno w eseju *Unieruchomienie*, opublikowanym w szóstym numerze „Szumu”, Zofia Krawiec i Łukasz Ronduda dowodzili, że postać sadystycznej dominy, w którą chętnie wcielala się artystka, jest tak naprawdę figurą konserwatywną, utrwalającą zastane *status quo*. Trudno nie zauważyć, że wizerunek artystki, jaki wyłania się z wystawy przygotowanej przez Ewę Toniak, też jest konserwatywny. Natalia LL — wojowniczką wsłuchaną w Wagnera — jest artystką, która zbudowała bardzo silny wizerunek, ale posłużyła się w tym celu maskulinistycznymi wzorami, opartymi na przemocy i dominacji.

Na pierwszy rzut oka wystawa *Secretum et tremor* może napawać różnego rodzaju wątpliwościami. Przede wszystkim twórczość Natalii LL nie prezentuje się tutaj najlepiej. Nawet jeśli fascynuje pod kątem egzystencjalnym, sama w sobie wydaje się po prostu słaba i dość naiwna. Natalia LL przedstawia się tu jako — za przeproszeniem — podstarzała erotomanka, która wszędzie widzi banany i rysuje maniackalnie waginy. Efekt jej pracy z reguły jest komiczny i nawet kuratorka nie stara się tego ukryć, przemycając delikatne sugestie na ten temat w opisach części prac. I tak z tekstu o wideo *Ruchliwy kwiat* z 1994 roku dowiadujemy się, że nawiązuje ono do traumy z dzieciństwa artystki — podczas wojny odłamek bomby, która spadała nieopodal domu jej rodziców, zniszczył dwa porcelanowe koty znajdujące się w ich mieszkaniu. Dalej kuratorka pisze: „Mięsiste anturium, przypominające jednocześnie kobiece i męskie narządy płciowe, narzuca erotyczne

skojarzenia, które może rozładować jedynie śmiech. Kwiat filmowany jest niezdarnie, jak przez amatora, szukającego sławy na YouTube”.

Uderzające jest także to, jak kieszko wypadają prace, które nawiązują do aktualnych wydarzeń politycznych i społecznych. Cykl *Ptaki wolności*, przedstawiający artystkę w masce gazowej, ma rzekomo odnosić się do ataku terrorystycznego na WTC, dokonanego 11 września 2001 roku. Równie żenująca jest filmowa etiuda *Menego*, o wymownym podtytuł *Męka w sześciu konwulsjach na dnie suchego Jeziora Bystrzyckiego po powodzi 1987 r.* Praca, tak samo absurdalna jak tytuł, ukazuje artystkę zalewaną stopniowo błotem, w akcie solidarności z powodzianami. Wydaje mi się, że projekty te nie tyle dowodzą zaangażowania politycznego Natalii LL, ile dopełniają obrazu szalonej artystki, oderwanej od rzeczywistości i dokonującej zadziwiających decyzji, którym podporządkowuje innych.

Secretum et tremor jest tworem paradoksalnym. Prace, które tam zobaczymy, niekoniecznie zachwycają, co jednak nie działa na niekorzyść samego pokazu. Wręcz przeciwnie, jest to chyba jedna z lepszych wystaw „sztuki kobiet” ostatnich lat, będąca miłą odskocznią od takich ekspozycji jak *Zapisane na ciele* albo *Włosy*, otwartych niedawno. Błyskotliwa i konsekwentna, faktycznie pokazuje inną twarz Natalii LL i każe przemyśleć jej twórczość na nowo. Aranżacja wystawy jest majstersztykiem — zaprojektowano ją na wzór wnętrza barokowo-gotyckiego pałacu (znajduje się tu nawet kaplica), tym samym doskonale wykorzystuje kontekst miejsca. Można ją także potraktować jako rodzaj ironicznego kostiumu, w który ubrane zostały prace artystki. Kostium ten z jednej strony pozwala nam zdystansować się od postaci „szalonej Natalii”, z drugiej zaś dzięki niemu ta dosyć nędzna twórczość zaczyna prezentować się niezwykle interesująco. Zmusza nas

także do spojrzenia na Natalię LL jako na osobę z krwi i kości, pewien przypadek egzystencjalny, a nie konstrukt artystyczny, obudowany warstwami krytycznego dyskursu. Biorąc pod uwagę specyfikę twórczości artystki, wychodzącej z założeń teorii sztuki permanentnej, takie podejście do sprawy wydaje mi się nawet uzasadnione. W końcu sztuka permanentna w wykonaniu Natalii LL i Andrzeja Lachowicza dotyczyła zrównania sztuki z życiem. To jest właśnie powód, dla którego powstały takie prace jak *Rejestracja intymna* — para zakochanych w sobie artystów po prostu postanowiła udokumentować każdą chwilę wspólnego życia, które przecież nie może być mniej ważne od sztuki. Na swój sposób wystawa Ewy Toniak też jest o życiu — tyle że w jego schyłkowej fazie.

Karolina Plinta

NICOLA SAMORI, *RELIGO*

Trafostacja Sztuki, Szczecin
 kuratorka: Marie-Eve Lafontaine
 18 stycznia – 22 marca 2015

Trafostacja Sztuki, oceniana negatywnie przez część środowiska artystycznego i spotykająca się z głosami krytycznymi w prasie lokalnej, szuka sposobów, by przekonać do siebie publiczność i wzmocnić swoją pozycję. Po kilku wystawach opartych na formule *open call* w galerii zorganizowano pierwszą dużą ekspozycję artysty zagranicznego, i to takiego, który przyjąć może do gustu widzom o bardziej tradycyjnych upodobaniach. Postać Nicolò Samoriego ucieleśnia ideał artysty-geniusza, obdarzonego boskim natchnieniem. Ten włoski twórca pozostaje zafascynowany sztuką starych mistrzów. W swoich dziełach mówi o fundamentalnych chrześcijańskich wartościach — znajdujemy w nich zarówno egzystencjalną bojaźń, próbę zbliżenia się do *sacrum*, jak i przypomnienie o miślności doczesnego życia. Oddany w pełni temu, co robi, pochłonięty przez malarstwo i rzeźbę, całe dni spędza w swojej pracowni, którą urządził w nieczynnym kościele w Bagnacavallo koło Rawenny. Nic dziwnego, że docenia się go w rodzinnym kraju, a świadectwem tego jest jego udział w wystawie Pawilonu Włoskiego na 54. Biennale w Wenecji. Ten pokaz, kuratorowany przez Vittoria Sgarbiego, spotkał się jednak z ostrą krytyką międzynarodowej publiczności (na przykład Adam Mazur określał go na łamach „Dwutygodnika” jako „absurdalny śmietnik z pseudosztuką”).

Patrząc na tłumy podziwiające sztukę Samoriego podczas wernisażu, do głowy przyszedł mi inny artysta, który z upodobaniem sięgał do śródziemnomorskiej tradycji artystycznej i cieszył się niemającym powodzeniem. Chodzi oczywiście o Igora Mitoraja.

Ich sztuka w podobny sposób jest łatwa do zrozumienia i schlebia mieszczkańskiemu gustowi, choć oczywiście istnieją pomiędzy nimi pewne różnice. Warsztatowo Samori prezentuje się lepiej niż Polak, potrafi wprawnie naśladować dzieła włoskiego renesansu i sprawniej operuje dłutem. Odróżnia ich także duchowość — Mitoraj kojarzy mi się przede wszystkim z antykiem, zaś prace Samoriego najlepiej nadają się do kontemplacji w katolickiej kaplicy, wypełnionej relikwiami i z unoszącym się w powietrzu dymem kadzidła.

Na wystawie w Trafostacji znalazł się spory wybór prac artysty, umożliwiający obserwację głównych gałęzi twórczości Samoriego. Także architektura budynku galerii zagrała bardzo dobrze, nadając rzeźbom interesującą ramę. W wysokiej na trzy piętra hali głównej umieszczono mierzącą dwa lub trzy metry rzeźbę *La naissance des seins* (2014), która być może jako jedyna tutaj odwołuje się do wież antycznych i jest najbardziej prowokatorska. Ustawiony na wysokim postumencie posąg to portret postaci o zdeformowanej głowie, obciążonej po bokach licznymi obwisłymi piersiami, przypominającymi także zwiotczałe fallusy. Można ją również skojarzyć z wielopiersiastymi wizerunkami Artemidy — jeśli jednak ta była w tradycji antycznej symbolem płodności, boginka Samoriego stanowi jej przeciwieństwo. Trochę plugawa, zwiotczała, a mimo to budząca respekt, bo przerażająca. Dla pogłębienia ekspresji posąg ustawiono w specjalnym boksie, pomalowanym wewnątrz na czarno. Aby móc oglądać bóstwo, trzeba podejść do niego blisko i patrzeć na nie z zadartą

głową. Górująca nad zwiedzającymi pierwotna wiedźma jest najbardziej wyrazistym elementem wystawy, niepokojącym i naznaczonym dwuznaczną erotyką.

Tuż obok przez przeszkloną podłogę można przyglądać się innym rzeźbom artysty, ustawionym już piętro niżej. Jedną z nich — zdeformowany i zdekapitowany korpus — podwieszono tak, że z góry wygląda, jakby pływała, przypomina rozkładający się szczątek ludzki zanurzony w formalinie. Ekspresyjna deformacja to zresztą znak charakterystyczny prac rzeźbiarskich Samoriego. Artysta ten zwykle nawiązuje do dzieł z okresu renesansu lub antyku po to, by je następnie zniekształcić. Lubi także pracować z kamieniem, znajduje marmury ze skazami, które stają się potem integralną częścią rzeźby. Czasem efekty tego są spektakularne i bardzo estetyczne, tak jak w przypadku *Il vizio della Croce* — wykutego w marmurze Chrystusowego korpusu, przez który przebiega krwawa smuga. Innym razem, tak jak w przypadku główek niby to renesansowych dożów, powstaje coś wstrętne. Pozbawione nosów główki przypominają tu maski pośmiertne, wykonane już jednak w momencie zaawansowanego rozkładu zwłok.

Malując, Samori używa trochę innych środków w celu nadania swoim dziełom dramatycznego wyrazu. W pierwszym etapie tworzenia artysta najpierw starannie maluje wizerunek inspirowany barokowym malarstwem religijnym (a właściwie odtwarza sceny z obrazów włoskich mistrzów, takich jak Caravaggio czy Philippe de Champaigne, choć bliskie jest mu także malarstwo flamandzkie



i wanitatywne motywy holenderskie). Tworzy na modłę sprzed wieków, gustuje także w złocie, dzięki czemu jego obrazy zyskują sakralną aurę charakterystyczną dla sztuki późnośredniowiecznej. Gdy wizerunek jest gotowy, artysta sięga po szpachlę i zaczyna zdzierać z niego farbę, odsłaniając „mięso” obrazu. Czasem stara się zedrzeć ją tak, by kładła się na obrazie niczym zwisająca skóra, innym razem czyni to pojedynczymi liniami w taki sposób, by na dziele powstała splątana pajęczyna smug. Dopiero w takiej postaci wizerunki stają się prawdziwie sugestywne — bohaterowie obrazów Samoriego nie mają twarzy, ale i tak zdają się krzyczeć, emanuje z nich podniosłość. Czasem artysta ogranicza się do prostych, ale bardzo emocjonalnych gestów. Uszkadzając zamalowaną na grubo powierzchnię obrazu, tworzy na niej fałdy układające się w twarz tajemniczego świętego, innym razem, naruszając lekko zaschniętą farbę, jednym ruchem palców komponuje ikonę. Barokowość prac Samoriego podkreśliła dodatkowo aranżacja

wystawy — ściany galerii zostały pomalowane na mocne kolory, punktowe światło stworzyło teatralny efekt.

Ostatnim akcentem *Religo* jest obraz olejny wykonany przez Samoriego specjalnie dla kościoła pod wezwaniem św. Jana Ewangelisty. Znajduje się on w sąsiedztwie Trafostacji i jest jednym z najstarszych tego typu obiektów w Szczecinie. Obraz przedstawia pokutującą Marię Magdalenę ze — podobnie jak w przypadku innych prac tego artysty — zdartą twarzą; trudno o bardziej wyraziste ukazanie pokuty. Jak wieść niesie, ofiarowanie dzieła to pierwszy krok w stronę planowanej współpracy Trafostacji z Kościołem. Dzień po wernisżu odbyło się nawet poświęcenie budynku galerii, co — jeśli chodzi o tę instytucję artystyczną — jest faktycznie wydarzeniem znaczącym. I nie chciałabym od razu krytykować tego pomysłu, który przecież nie jest zupełnie bezsensowny. Kościół św. Jana Ewangelisty znajduje się w końcu kilka kroków od Trafostacji i trudno ignorować takiego sąsiada, który ponadto nie może pochwalić

się posiadaniem dobrych dzieł sztuki (wyjątkiem są tu zachowane w stanie szczątkowym średniowieczne freski). Maria Magdalena Samoriego jest więc pozytywną alternatywą dla pokracznej rzeźby papieża Polaka i koślawych wizerunków siostry Faustyny Kowalskiej. Dzisiejszy Kościół Katolicki w Polsce pozostaje z reguły na bakier ze sztuką współczesną, taki delikatny gest pojednania wydaje się więc w porządku. Szkoda tylko, że rozpoczęto tę współpracę od pokazu sztuki właściwie dewocyjnej, naznaczonej dodatkowo podejrzaniem komercyjnym piętnem. Nie wiadomo także, co z niej na dłuższą metę wyniknie. Trafostacja Sztuki jest w końcu instytucją zarządzaną chaotycznie, bez określonego programu. Jej poprzednia dyrektorka, Constanze Kleiner, opuściła nagle swoje stanowisko, które przejął po niej Mikołaj Sekutowicz, właściciel spółki Baltic Contemporary. O tym, czy pod jego rządami sytuacja się unormuje, dopiero się przekonamy.

Karolina Plinta



NIEMCY NIE PRZYSZLI

Muzeum Współczesne Wrocław
 kurator: Michał Bieniek
 19 grudnia 2014 – 23 lutego 2015

Gdyby zastanowić się nad tym, gdzie znajduje się najwięcej materialnych pozostałości po zburzonym w trakcie wojny Wrocławiu, być może okazałoby się, że tkwią one wkomponowane w tkanę Warszawy. Miliony przywiezionych z Zachodu, gotyckich cegieł stanowiłyby wkład tego dolnośląskiego miasta w akcję „Cały naród buduje swoją stolicę”, jak również metaforę odbudowy polskości za cenę zniszczenia tego, co niemieckie, co trzeba rozebrać i ponownie użyć. Gest swoistego recyklingu, przejścia i zagospodarowania pozostałości po Obcych, łączy się przeważnie z procesem szybkiego przerabiania pa-

mięci i jest możliwy dzięki wyparciu historii, która jak gdyby zaczyna się od nowa. Takie doświadczenie stanowi ważną część polskiej powojennej tożsamości i dotyczy nie tylko tego, co „poniemieckie”, lecz także tego, co „pożydowskie”, a odnosi się to do sporej liczby polskich miast i miasteczek. Chyba dlatego miałem przecucie, że oglądając wystawę *Niemcy nie przyszli*, spotkam się z czymś znajomym, zapoznanym przez odpowiednie terminy, z aurą czegoś, z czym miałem już do czynienia.

Ekspozycja przygotowana przez Michała Bieńka stara się rozpoznać naszkicowaną powyżej sytuację na

przykładzie Wrocławia jako części Ziemi Odzyskanych, przestrzeni szczególnie ciekawej, którą po powrocie do macierzy trzeba było jeszcze odzyskać w wymiarze symbolicznym. Jest to spojrzenie na siedemdziesiąt lat zmagania z niezbyt wygodną historią, która wyrzucona drzwiami, wraca w niespodziewanym momencie w kłopotliwych detalach czy fragmentach napisów, przytrafia się podczas doświadczania miasta czy w trakcie rozmowy z osobami pamiętającymi początki tych dziejów. W ponad dwudziestu pracach zgromadzonych na wystawie odbijają się rozmaite narracje kształtujące

wyobrażenie o Ziemiach Odzyskanych jako o kolebce Piastów, „Dzikim Zachodzie” dopiero zdobywanym przez nowych osadników czy przestroni nieznaną, obcą, gdzie można tylko tęsknić za kresowym krajobrazem z rodzinnych stron sprzed repatriacji. Na te typowo polskie klisze, wytwarzane przy udziale państwa, nakładają się próby wczucia się w Niemców, pierwotnych mieszkańców, dla których Dolny Śląsk to przestrzeń utraconej sielanki, traumy i wydziedziczenia z ojcowizny. Po szczególne wątki, wzajemnie się uzupełniając czy też podważając obraz historii jako prostej i bezbolesnej, obnażają zabiegi wykonywane w celu jej ideologicznego zawłaszczenia.

Wstępem do wystawy są obiekty Jerzego Kosalki — artystycznego patrona ekspozycji, frywolnie odwracające działania władz PRL-u, które wszelkimi możliwymi drogami starały się udowodnić polskość ziem nad Odrą. W serii prac *Niemcy już przyszli* (tytuł ekspozycji to parafraza nazwy tego cyklu) artysta w sposób dosłowny gra z historią, inscenizując za pomocą niewielkich figurek nasz lęk przed powrotem niechcianych sąsiadów. W jego projektach Wer-macht pojawia się ponownie, by bez zbędnych uprzejmości zająć się niszczeniem polskich monumentów, które dopiero co zastąpiły te niemieckie. Tak to bywa, że pierwszą ofiarą zmian władzy padają pomniki. Najpierw, co oczywiste, pod nóż idzie wrocławska Iglica. Wysoka na 100 metrów stalowa konstrukcja stanowi pozostałość po *Wystawie Ziemi Odzyskanych* z 1948 roku, pokazie, który był nie tylko paradygmatycznym przykładem polityki kulturalnej państwa, lecz także wydarzeniem na tyle doniosłym, że stworzył własną legendę, podatną na rozbrojenie. Stała się ona jednym z najistotniejszych faktów konstytuujących nową tożsamość miasta, a jej stawką była prezentacja osiągnięć poszczególnych dziedzin życia narodu, jak również zbudowanie

wspólnoty niepamięci, która nie musi dokonywać żadnego istotnego aktu przepracowania. Otwierające przestrzeń wystawy kompozycje Kosalki przywodzą na myśl beztroską zabawę żołnierzykami, która przypomina nam, że każdą bitwę można rozegrać inaczej, a skoro to gra, historie można resetować. Co więcej, gra ta nie przebiega linearnie. Podkreśla to już sama architektura budynku: tymczasowa siedziba MWW ulokowana jest w kolistym schronie przeciwlotniczym z lat 40. Ciekawie koresponduje z tą sytuacją praca Piotra Kmity *Było*. Choć może niezbyt głęboka, stanowi w tym kontekście interesujące wizualnie uzupełnienie projektów Kosalki i przykład udanego nawiązania do tekstowych interwencji Stanisława Drózdza. Po pozytywnym wstępie dalej bywa już różnie. Przyjmując uproszczony podział, można pokusić się o stwierdzenie, że ekspozycja koncentruje się z jednej strony na tym, co minione — *Wystawa Ziemi Odzyskanych*, przywołanie wybranych projektów z Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 — a z drugiej na współczesnych reakcjach artystów na to, co mogą tylko tropić na podstawie śladów.

Przykładem dosyć ambiwalentnym jest dla mnie instalacja Doroty Nieznalskiej *Heimatvertriebene (Wypędzeni z ziem ojczystych)*. Składa się ona z drzwi znalezionych w różnych ponemieckich miejscowościach. Obiekty te, pamiętające prawdopodobnie dawnych właścicieli, zostały zebrane i przeprute żelaznymi kolcami. Nanizane na nie jak korale, choć złośliwi pomyśleliby pewnie o kebabie, „[...] przebite i nadziane, przywodzą na myśl szafot bądź włócznię, stają się symbolem dramatycznej utraty domu i przynależności”. Instalacji towarzyszy film będący montażem archiwalnych materiałów wideo, które przedstawiają wypędzenia ludności niemieckiej, dokonywane na mocy traktatów z Jałty. Praca cechuje się pewną ciężkością — rzekłbym kla-

manowską — co niekoniecznie jest tu pozytywnym stwierdzeniem. Jej monumentalna i złowroga forma wzmaga tylko patos i nawet jeśli wskazuje na cierpienie Innego, które nie mieści się w granicach naszych narodowych martyrologii, to z powodzeniem przy nieznacznej zmianie sytuacji mogłoby doskonale z nimi współgrać. Na przykładzie tej pracy widać, jak znalezione przedmioty, nośniki ciekawej i być może nawet radykalnie innej pamięci, są mimowolnie włączane w ramy, w których nie mogą ujawnić swojego subwersywnego charakteru. Stają się jak gdyby zapisem prostych przeciwstawięń; ich cierpienie kontra nasze cierpienie. Nie jest to niestety jedyny przykład, gdy interesujące mikronarracje obracane są w dosyć zapoznane i trochę banalne metafory wizualne.

W jakimś sensie *Niemcy nie przyszli* to propozycja oczywista w tym miejscu i instytucji i byłoby dziwne, gdyby tam nie zaistniała. Wystawa próbuje mierzyć się z tożsamością muzeum, chociaż czasami przypomina studenckie wprawki improwizowane na Survivalu. „Po przeczytaniu książki o Wrocławiu artysta zrobił pracę o trudnej historii miasta”, tak można by streścić niektóre zaprezentowane tu projekty. Mój problem z ekspozycją dotyczy jednak również czegoś innego. Ostatnimi czasy w humanistyce i sztukach wizualnych dało się zaobserwować wzrost zainteresowania kwestiami pamięci, historii, przeciw-historii i tym podobne. Studia nad kulturami pamięci są równie popularne jak te nad kulturą wizualną. Redefiniowanie, przepisywanie to gesty stale obecne zarówno w praktyce artystycznej, jak i w poczynaniach instytucji. Problem w tym, że dotarliśmy do punktu, w którym pewne pojęcia, terminy oraz metafory używane do opisu zagadnień stały się przezroczyście. Myślenie w kategoriach pustki, wymazywania, pamięci, nie-pamięci, obecności, nie-obecności, o ile nie pociągają za sobą

redefinicji tych terminów i nie konkretyzuje ich sensu, jest poruszaniem się po wytartych szlakach i przypomina używanie słów wytrychów. Jak mawiał Piotr Piotrowski, sztuka potrzebuje czasami desantu radykalnych akademików. Związek z myśleniem akademickim nie zawsze bowiem prowadzi do akademizmu, czasami pomaga na nowo skonceptualizować problemy i postawiać odmienne pytania. Wystawie *Niemcy nie przyszli*, stety czy też niestety, takie ambicje raczej nie przyświecały. Na jej plus da się jednak policzyć nie tyle merytoryczny wkład w rozwiązywanie na nowo problemów, ile swoistą lekkość i poczucie humoru, które balansuje koturnowość niektórych realizacji.

Właściwie to, co w ekspozycji wydaje mi się najciekawsze, wyrzmięwa trochę mimochodem na jej obrzeżach. Instalacja Krzysztofa Wałaszka *Pamiętka* i pokrewna jej w duchu *Iglica* Oskara Zięty są przykładami projektów z pogranicza dizajnu i sztuki, produkcji rzeczy użytkowych dla masowego odbiorcy. Obydwaj biorą na warsztat wspomniane wcześniej obiekty: stalową konstrukcję oraz dawny schron. Historia zmienia

się tu w zabawę, w coś, co można potraktować wybiórczo i sprowadzić do roli gadżetu, a także w coś, co niweluje podziały i w jakimś sensie produkuje mniej antagonistyczne odczytanie przeszłości, którą z dzisiejszego punktu widzenia wszyscy możemy się ekscytować. Zdrobnienie historii przyjmuje postać pamiętki, turystycznego kubka w kształcie tymczasowego budynku muzeum, w kolorach od zieleni po róż. I jak tu nie mówić, że można napełnić go treścią według własnego pomysłu? Przeszłość staje się drukowaną trójwymiarowo statuetką, wprost do ustawienia na półce. We współczesnym — rzadkim — wykorzystaniu tego tematu, nieodwołującym się do kategorii postpamięci, traumy i tak dalej, przeszłość Wrocławia i jego niemieckość staje się przedmiotem turystyki, swoistym impulsem do wypraw w nieco inną rzeczywistość, która przecież już tu była i którą łatwo można sobie wyobrazić jako obiekt konsumpcji.

Pod koniec 1947 roku Bolesław Bierut z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu ogłosił pakt niepamięci dla polskiego społeczeństwa. Był to pakt o charakterze libidinalnym, mają-

cy wyzwolić energię po to, by wypracować polityczne strategie organizowania społecznej niepamięci. W jego centrum znalazła się wizja wspólnoty, która nie musi dokonać żadnego istotnego aktu przepracowania (zob. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 187–188). Niemcy nie przyszli, pokolenia się zmieniają, pakt stracił na sile oddziaływania i być może współcześni mieszkańcy Wrocławia nie muszą tak usilnie bronić się przed pamięcią, co nie znaczy, że nie ma niczego do zrobienia w tym zakresie. W tej perspektywie tytuł wystawy staje się dla mnie przesłaniem mówiącym o wyczerpywaniu się afektu, na podstawie którego budowano wspólnotę. Strach czy wyparcie nie stanowią już osi konstruującej, a historia przekształca się w jedną z rzeczy możliwych do spróbowania. To spostrzeżenie okazało się dla mnie poznawczo nowe. Te opierające się na traumie od lat są już bowiem rutyną.

Szymon Maliborski

PLACE | called | L SPACE

www.placecalledspace.org



**PROGRAM
REGIONALNY**
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI



Małopolska

UNIA EUROPEJSKA
EUROPEJSKI FUNDUSZ
ROZWOJU REGIONALNEGO



c/o careof docva:



bétonsalon
Centre d'art et de recherche



SOKOŁ
Małopolskie Centrum Kultury



Michał Slezkin, *Tęcza. Państwo*, Bohdan / Michał Slezkinowie, 2014
papier, tusz, tempera, styrodur, szpilki, odlewy aluminiowe, klepka drewniana, 58 x 130 cm, fot. M. Slezkin



MICHAŁ SLEZKIN, PAŃSTWO

BWA Zielona Góra

kurator: Krzysztof Gutfrański

14 listopada – 7 grudnia 2014

W zielonogórskim BWA mieliśmy okazję zobaczyć nową odsłonę *Państwa* Michała Slezkina. Rozwój tego projektu możemy obserwować już od jakiegoś czasu. W 2009 roku spotkaliśmy się z nim w ramach wystawy zbiorowej *Piekło rzeczy* w bytomskiej galerii Kronika, a ponad rok temu w warszawskim Piktogramie. Praca ta swoją wyjątkowością zwróciła uwagę krytyków, a wystawę w stolicy uznano za ważne wydarzenie.

Historia *Państwa* Slezkina jest już dość dobrze znana. Jako że często powiela się ją w informacjach i recenzjach, zaczęła przypominać kosmogoniczny mit, który nabiera sensu wraz

z liczbą powtórzeń. Ale skoro robią tak między innymi Karol Sienkiewicz i Piotr Bazylko, to może tak trzeba. Proszę mnie źle nie zrozumieć. Nie będę tutaj dowodził, że projekt Slezkina jest słaby i niewarty większej uwagi. Myślę bowiem całkiem przeciwnie. Niemniej wszystkich tych, którzy nie mieli jeszcze okazji spotkać się z historią tej pracy, pozwolę sobie odesłać — ale na chwilę tylko — do wyszukiwarki Google.

Tak się składa, że BWA w Zielonej Górze ma na wernisażach wystaw świetną frekwencję. Aby doświadczyć przede wszystkim sztuki, a nie widowni trzeba udać się tam w in-

nym terminie. Choć lubię publikę na koncertach, w galeriach wzbudza moją irytację. A *Państwo* Slezkina chciałem szczególnie zobaczyć w samotności. To bowiem praca wieloelementowa, bardzo złożona, z wyczuwalną sugestią wieloaspektowości i ukrytych pokładów treści. Długo można chodzić wokół stołu i przyglądać się różnym elementom, poszukując kolejnych kontekstów, relacji i odniesień. Dzięki temu projektowi ponownie odkrywamy znaczenie koncepcji dzieła otwartego. Dość banalne już dzisiaj stwierdzenie Ingardena, Eco, Gadamera, Pareysóna i innych o tym, że dzieło sztuki — jego

treść, znaczenie — powstaje w relacji z odbiorcą, w tym przypadku narzuca się samo.

Z jednej strony niestety, z drugiej bardzo miło — w galerii spotkałem samego autora, który swoim miniaturowym postaciom robił właśnie zdjęcia. Rzecz jasna wywiązała się między nami rozmowa. Slezkin zaciekawiony moim zainteresowaniem chętnie opowiadał o swoim projekcie i odpowiadał na moje pytania, a jego specyficzne zdolności interpersonalne oraz pozawerbalna bezpośredniość trochę mnie onieśmiały. Opowiadał o tym, jak to się wszystko zaczęło w latach 40. w komunalnym mieszkaniu w Warszawie, o relacji z ojcem i ich wspólnych intrygach politycznych, o preparowaniu not dyplomatycznych, odwiedzinach u przyjaciół i miłosnych podbojach... Byłem w lekkim szoku. Niesamowita i piękna historia rodziny Slezkinów; piękna w klasycznym tego słowa znaczeniu, gdzie dobro i prawda z pięknem wzajemnie się dopełniają. Oczywiście pytałem też o inne konteksty, w tym o te współczesne: politykę, społeczeństwo, sztukę, popkulturę. Slezkin opowiadał więc o wątku „ukraińskim”, o niezmiennej aktualności starych strategii politycznych, o naszym popkulturowym muzeum wyobraźni, o angażowaniu się w projekt innych artystów i w ogóle o próbie wyjścia z nim w sferę publiczną. Zawsze jednak powracał do wątków osobistych, głównie do relacji z ojcem.

Uświadomiłem sobie wówczas, że *Państwo* jest przede wszystkim formą gry autora z samym sobą, która — jak możemy się tylko domyślać, stosując utarte tropy — zasadza się na dialektyce zrywania i kontynuacji, przypominania i przewartościowywania, detronizacji i koronacji, przyjmowania odpowiedzialności i proklamowania niezależności. Stanowiąc kontynuację relacji z ojcem, projekt jest złożonym mu publicznie hołdem na miarę ich wspólnej zabawy, to wyraz szacunku i tęsknoty, a zarazem ogłoszenie

zamiany ról: pokaz siły, prowokacja, zamach stanu i przejęcie władzy.

Na wystawie w Zielonej Górze przeważa zdecydowanie aspekt archiwalny i dokumentacyjny. Zwróćmy uwagę na plan stołu nawiązujący do układu mieszkania z dzieciństwa, gdzie odbywała się zabawa w państwo (wydzielone przestrzenie na stole odpowiadają tym w mieszkaniu: pokój, łazienka, korytarz), na wyraźne wyeksponowanie „archiwaliów” czy też na obiekty towarzyszące głównej pracy, na przykład przypominający abstrakcję geometryczną *Plan Imperium Odrobotii*, który okazuje się planem mieszkania, lub spory „fragment” skrzydła samolotu, *Bombami pozdrawiamy Niam Niam, kampania w Caflinii*, który nawiązuje do czasów świetności zabawy i umieszcza nas w kontekście jakby muzealnym. Znaczenie tego aspektu projektu podkreśla także dołączona do wystawy ciekawa publikacja *Stwórz sobie państwo!*. Michał Slezkin, tak w tekście odautorskim, jak i w wywiadzie z Krzysztofem Gutfrąńskim, skupia się właśnie przede wszystkim na historii, archiwum, na kontekście osobistym, biograficznym.

Slezkin odnosi się do samego siebie oczywiście także w polu praktyki artystycznej. Uprawia sztukę krążącą wokół stałych motywów i środków wyrazu, oddziałującą „energetycznie”, tak jak u Marka Rothki, opierającą się na łączeniu treści psychicznych z „doświadczeniem metafizycznym” — jak to się popularnie określa — a więc z poznaniem, które sięga poza sferę zmysłowości i subiektywności oraz prowadzi do doświadczenia „integralności z całością bytu”. *Państwo* jest w tym kontekście z pewnością odrębnym projektem, pracą wyjątkową, niepozbawioną jednak artystycznych samoodniesień. Jej konwencja pozwoliła Slezkinowi dystansować się od siebie, wydobyć tkwiącą w nim ironię i skierować jej ostrze w swoją stronę. Mam tu na myśli przede wszystkim charakterystyczny obiekt

przypominający Obcego z Nostromo, który wynurza się spod stołu w centralnej części pracy. To bardzo ważny motyw jego wyobraźni artystycznej — mogliśmy się już z nim spotkać podczas takich wystaw jak: *Biosfera* w Fabryce Trzciny (2003), *Skitoma* w Galerii Promocyjnej (2005) czy *Jeden* w BWA Zielona Góra (2007). Decyzja o umieszczeniu tego obiektu w kontekście *Państwa* i całej związanej z nim historii kieruje nas ku kolejnym tropom i odniesieniom, o których długo moglibyśmy dyskutować.

Wychodząc z galerii, czułem, że nie tylko ja zyskałem na tym spotkaniu. Miałem dziwne wrażenie, że zostałem wykorzystany do czegoś, o czym nie mam pojęcia. Tak, Michał Slezkin urządził sobie na naszych oczach w państwowej galerii prywatną zabawę. Niczego nieświadomi, podziwiający kunszt wykonania i tropiący kulturowe odniesienia, zostajemy postawieni w roli świadków, może nawet podglądaczy (*voyeurs*) osobistej wielopoziomowej gry, którą autor prowadzi z samym sobą, a także z własną przeszłością. Gdyby spojrzenia innych nie były potrzebne do konstituowania się tożsamości, heglowski duch obiektywny nie musiałby zadawać sobie trudu przebycia całej tej dialektycznej drogi zwanej dziejami. A jednak zrobił to, czego jesteśmy najlepszym dowodem.

Slezkin od początku pracy nad *Państwem* przelamuje jednak osobisty kontekst i wkracza w przestrzeń wspólną, chociaż wydaje mi się, że czyni to z pewnym trudem i z pobudek raczej egocentrycznych. Od początku też współpracuje z Gutfrąńskim, inicjatorem pracy nad archiwum, a do współtworzenia zaprasza także innych twórców, którzy wnoszą do projektu własną wrażliwość, wyobraźnię i osobiste skojarzenia, by wymienić tu choćby Zofię Dzierżawską i Monikę Powalisz (autorki komiksu *Przypadek Alvareza*, dołączonego do publikacji towarzyszącej wystawie), Szymona Rogińskiego czy

Pawła Althamera. Jeśli chodzi o tego ostatniego, to na jednej z plansz znajduje się model jego złotego samolotu z akcji *Wspólna sprawa*, przy którym kręcą się podejrzane postaci z różnych bajek, na przykład Myszka Miki (jak wyjaśniał Slezkin, są to postaci ważne dla wyobraźni Althamera). Znajduje się tu również słynna tęcza Julity Wójcik, a pod nią nowi obywatele *Państwa*, którzy ujawnili się podczas akcji *Spis Powszechny Obywateli Imperium Odrobinii*. Artysta poprosił na Facebooku, aby ludzie przesłali mu swoje zdjęcia, a następnie wykonał z nich miniaturowe figurki i umieścił je na wystawie koło siebie. Ta akcja, angażująca w projekt osoby niezwiązane dotychczas z *Państwem*, prowadzi do najważniejszego, moim zdaniem, aspektu tej pracy — jej ogromnego potencjału krytycznego.

Zabawa miniaturowymi postaciami o mniej lub bardziej określonej tożsamości daje w zasadzie nieograniczone możliwości kreowania publicznych kontekstów i relacji. Możemy zmieniać ustroje polityczne, eksperymentować z regułami rynkowymi, obalać rządy, sterować migracjami, projektować formy oporu społecznego, tworzyć ideologie i mieszać w oby-

czajowości. Możliwość banalna, bo dobrze znana i w świecie symulacji oczywista, ale zarazem też niezmiernie inspirująca, bo w świecie zwanym TINA (*There Is No Alternative*) rzadko brana poważnie pod uwagę w niekomercyjnych celach. Wyobraźmy sobie, że takie gry, dotyczące różnych aspektów naszej rzeczywistości, prowadzone są całkiem serio na szeroką skalę w przestrzeni publicznej przez różne grupy społeczne jako forma testowania możliwych światów. Konsekwencje tego rodzaju gier mogłyby być bardzo ciekawe. Zapewne plasowałyby się gdzieś pomiędzy całkowitym wycofaniem w rzeczywistość zastępczą a niespotykaną dotąd formą dojrzałości i zaangażowania obywatelskiego, które miałyby moc uczynienia danej każdemu z nas (przy wszystkich tu zastrzeżeniach i ograniczeniach) wolności *de jure* wolnością *de facto*.

Trochę tutaj sobie fantazuję, ale robię to na temat poruszony przez Michała Slezkina. Zresztą sam artysta uczynił krok w tym kierunku. Otworzył prywatne archiwum i wyszedł z nim w przestrzeń publiczną. Spory potencjał krytyczny, zawarty w jego dziele, nie został jeszcze jednak wykorzy-

stany. Relacje pozostają tutaj nadal zbyt osobiste, a artysta za bardzo skupiony na sobie. Wprawdzie mamy do czynienia z kontekstualną reinscenizacją prywatnego archiwum, Slezkin proponuje bowiem ciekawe konteksty, pokazuje ogromny potencjał zabawy w *Państwo*, inspiruje, ale nie otwiera dyskusji, wskazuje możliwości, ale nie podąża ich tropem. Zasadniczo skupia się na samej pracy z archiwum, co nadaje jego projektowi wymiar przede wszystkim dokumentacyjno-autokreacyjny. Takie też były chyba intencje twórcy. Oczywiście, artysta „niczego” nie musi. Wiemy jednak, że dużo może, dlatego też szkoda, gdy tych możliwości nie wykorzystuje. *Państwo* ma charakter otwarty i wierzę, że Slezkin, rozwijając w przyszłości ten projekt, podąży także za jego krytycznym potencjałem. Stąd też wystawę w Zielonej Górze traktuję jako formę osobistego rozliczenia się z przeszłością, dekonstruowanie prywatnych relacji, a zarazem też jako testowanie możliwości, badanie oddziaływania i zapowiedź tego, co w przyszłości może stać się z *Państwem*.

Łukasz Musielak

PLICA POLONICA

CSW Kronika, Bytom

kuratorzy: Stanisław Ruksza, Agata Cukierska

29 listopada 2014 – 31 stycznia 2015

Kuratorzy wystawy *Plica polonica* w bytomskim CSW podjęli temat rewizji współczesnych przejawów polskiej kultury, czyli określonych schematów zachowań, wierzeń i sposobów myślenia, które można podsumować, używając pojęć takich jak: zacofanie, wsteczność, ciemnogród, zaściankowość, prowincjonalność. Warstwa językowa jest w tym kontekście bardzo silnie wspierana przez szeroki i mało chwalebny zbiór postaw społecznych i przypadłości: nietolerancja, przesądność, szowinizm, ignorancję, hipokryzję. Wszystkie te elementy stanowią część polskiego imaginarium, a więc zdefiniowanego pola świadomości i nieświadomości społecznej. Nie jest to dokładnie sprecyzowany zbiór idei funkcjonujących wewnątrz określonych grup społecznych, a raczej to, co umożliwiłaby praktyki społeczne dzięki nadaniu sensu owym zestawom. Według Charlesa Taylora proces lub gest „nadawania sensu” oznacza również to, by „sposób istnienia rzeczy ustalał dla nas [...] normy i standardy”. Idąc tym tropem, wybrane przez kuratorów dzieła artystyczne traktujemy jako figury określające zbiorowo przeżywane stany emocjonalne i intelektualne, charakterystyczne dla wspólnoty o tym samym rdzeniu historycznym. Tworzone w ramach naszego imaginarium historie stają się podstawą symbolicznego pola, w którym istnieje sprecyzowana moralna topografia, a każde działanie ma swój stały sens. Taki wyrazisty szkielet był przez lata pożywką literackich, poetyckich i wizualnych prac wielu twórców, w tym między innymi Zapolskiej, Boya-Zeleńskiego, Dudy-Gracza. Wystawa *Plica polonica* konty-

nuuje tę tradycję, obnażając często złożone i niewygodne kwestie, które stanowią jeden z wątków aktualnej debaty społecznej.

Tytuł wystawy to łacińska nazwa kołtuna polskiego, czyli sklejonego łojem i wydzieloną wysiękową pęku włosów. W szesnastowiecznej i siedemnastowiecznej Europie traktowano go jako talizman ochraniający przed chorobami i diabłem, dzięki czemu występował w wielu krajach, jednak nigdzie w takim stopniu jak na terenach dawnej Rzeczypospolitej, co szybko sprawiło, że zaczęto go postrzegać jako zjawisko typowe dla naszego społeczeństwa. Taki pogląd podtrzymywany był w szczególności przez Niemców, którzy kołtuna nazywali *Weichselzopf*, warkoczem znad Wisły. Zabieg kuratorski, opierając się na tytułowym zjawisku oraz nawiązując do wykształconego w XIX wieku pejoratywnego znaczenia tego pojęcia, ukazuje obecną sytuację Polski w kontekście efektów procesów modernizacyjnych, które zachodziły w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat, jak również towarzyszących im porażek i sukcesów.

Początkowym i silnym wizualnie motywem wystawy jest olbrzymie zdjęcie dokumentujące zakonserwowany na Uniwersytecie Jagiellońskim kołtun. Z pełnym przekonaniem o fizyczności i obecności narodowego kołtunstwa wchodzimy zatem w przestrzeń, gdzie głosem artystów opowiada się o współczesnej Polsce i jej problemach z nowoczesnością, których rezultatem jest określony porządek społeczno-polityczny, w jakim przyszło nam żyć. Pomijając kilka prac, w tym między innymi *Marynarki* Libery, będące całkowicie zbędnym

i mało znaczącym elementem wystawy, wybór Rukszy i Cukierskiej porządkuje, w sposób dosyć oczywisty i dla większości widzów przewidywalny, palące problemy społecznej debaty, podkreślając przy tym żywą obecność sylwetki polskiego filistra w naszej nowoczesnej zbiorowej świadomości. *Plica polonica* nie tylko piętnuje określone postawy społeczne, związane choćby z bezmyślną agresją, zaściankowością, nietolerancją, czyli, jednym słowem, kołtuniarstwem, lecz także stanowi bardzo skrupulatny zbiór małych narracji, klarownie punktujących rzeczy historycznie istotne w kontekście polskiej transformacji ustrojowej.

Bogna Burska w pracy *Bitwa pod Grunwaldem* poddaje analizie jeden z największych polskich mitów narodowych. Poprzez zestawienie ze sobą fragmentów sekwencji filmowych, reklam, gier komputerowych i animacji tworzy nową narrację, stawiającą przed widzami pytanie o znaczenie patetycznych i silnie zakorzenionych narodowych dyskursów w kontekście kształtowania i ideologizowania postaw patriotycznych. Zbudowana tak mozaika znalezionych obrazów stanowi wymowny gest przeciwko pompowaniu patosu w historię, gest podający w wątpliwość konieczność zbiorowej celebracji ważnych kulturowych narracji.

Istotny z perspektywy rewizji społeczeństwa posttransformacyjnego jest projekt Jacka Niegody. *Nie męcz się* to zapis relaksacyjnych ćwiczeń fizycznych przeznaczonych dla osób, które odczuwają rozczarowanie obecną kondycją społeczno-polityczną kraju. Należy tutaj wspomnieć, iż film powstał w 2004 roku, czyli

Wystawa Płca polonica, CSW Kronika, Bytom
Michał Kordnowicz, ... dla ekonomii najlepsza jest pańszczyzna i szubienica ... 2014, instalacja, fot. M. Wysocki



w dwudziestą czwartą rocznicę skoku Lecha Wałęsy przez mur Stoczni Gdańskiej (1980). Artysta, wykonując szereg ćwiczeń w miejscu historycznego gestu działacza Solidarności, stwierdza, iż „pozwalają one każdemu spróbować raz jeszcze. Powoli, ale bardzo dokładnie dokonać historycznego i mentalnego *reply*”. Podobny charakter rozpracowywania ważnych dziejowo wątków poruszał we wcześniejszych pracach, na przykład takich jak *Balet żurawi*, w którym angażował ruch stoczniowych dźwigów do muzyki skomponowanej przez Jacka i Maćka Sienkiewiczów.

Z kolei projekt Huberta Czerepoka prezentuje obraz w pewnym sensie kłopotliwy. To kolejne dzieło traktujące o relacji fikcji i prawdy historycznej oraz tego, w jaki sposób zapisane w przeszłości i naszej zbiorowej pamięci zdarzenia ulegają przekształceniom. Praca Czerepoka odnosi się do wydarzenia z 1987 roku, kiedy to Jan Paweł II w trakcie swojej trzeciej pielgrzymki do Polski składał hołd poległym w 1970 roku stoczniowcom. Zebrani pod pomnikiem, przebrani w cywilne ubrania wojskowi bezpardonowo odwrócili się wtedy od modlącego się papieża. Czerepok, odtwarzając współcześnie to wydarzenie, wykonuje symboliczny gest, którym stara się zaprotestować przeciwko manipulowaniu historią. Reżyserując taką sytuację, wydobywa, i to

nie tylko z zaproszonych do wspólnej manifestacji osób, lecz także z każdego z nas, poczucie zbiorowej jedności. W tym przypadku oprócz wyrażenia wskazania kolejnego przykładu naszej koltunerii artysta swoją pracą prowokuje rozmowę o współczesnym sposobie prowadzenia dyskursu politycznego, który często wykorzystuje i zawłaszcza przeszłość historyczną związaną z kultem i symboliczną wartością danego miejsca lub wydarzenia.

Głównym dziełem rewidującym kondycję naszego współczesnego społeczeństwa oraz jego światopogląd jest projekt Piotra Wysockiego *Transeuro 2012*. Dokumentacja happeningu artystycznego odbyła się w ramach festiwalu Artboom w Krakowie. Na jednym z tamtejszych stadionów zorganizowano mecz piłkarski środowisk LGBT z całą oprawą: kibicami, profesjonalnymi strojami, sędziami, trenerami, a nawet sportowym komentatorem. Związana z piłką nożną, a szczególnie z jej wielkim europejskim świętem, czyli turniejem Euro, atmosfera otwartości i jednoczenia się wszystkich Polaków została wywrócona do góry nogami, uświadamiając nam, jak bardzo szowinistyczna, ksenofobiczna i heteroseksualna jest społeczność związana z tym sportem.

Pracą, która rozładowuje stosunkowo trudną historyczną narrację o za-

barwieniu społeczno-politycznym, jest nadal rozwijany, fantastyczny cykl fotografii Andrzeja Tobisa A–Z (*Ga-bloty edukacyjne*), będący lingwistyczno-wizualną podróżą przez Polskę. Ikonograficzny zapis rodzimego pejzażu z jednej strony stanowi ilustrację haseł z niemieckiego słownika z pierwszej połowy lat 50., a z drugiej staje się koherentnym i zarazem pełnym dziwności kompendium, które ukazuje obraz naszego kraju ze wszystkimi jego architektonicznymi i językowymi absurdami.

Wystawa *Plica polonica* dobitnie wskazuje, iż percepcja jest historycznie zmienna i nie dokonuje się jedynie w znanym i oswojonym zakresie fluktuacji upodobań i ocen. Potwierdza również dosyć przykry fakt, choć z historycznego punktu widzenia jak najbardziej trafny i zrozumiały, iż zbyt szybko nie pozbedziemy się polskiego koltuna, i to nie ze strachu przed chorobą czy diabłem, tylko z niemożliwej na chwilę obecnej drastycznej zmiany światopoglądu. Szorstki i dobitny głos artystów zebranych przez Rukszą i Cukierską jest w tym kontekście ledwie słyszalny, wręcz marginalizowany, co nie znaczy, że nie powinien być systematycznie i donośnie eksponowany.

Piotr Drewko



R.E.P. 10 LAT. O METODZIE

Galeria Labirynt, Lublin
 kuratorzy: R.E.P., Waldemar Tatarczuk
 21 listopad 2014 – 11 stycznia 2015

Ramy wystawy wyznaczają dwie ukraińskie rewolucje: pomarańczowa w 2004 roku oraz godności z przełomu 2013 i 2014 roku. Pierwsza z nich — jak podkreślają twórcy tej ekspozycji — „z perspektywy czasu okazała się czymś więcej niż polityczną manifestacją, bojkotem za fałszowanych wyników głosowania. Zapoczątkowała ruchy społeczne i artystyczne”. Wtedy też powstała grupa R.E.P., czyli Rewolucyjna Przestrzeń Eksperymentalna (*Rewolucyjny Eksperymentalny Prostir*).

Wystawa w Galerii Labirynt stanowi podsumowanie dekady R.E.P.-u i jednocześnie jest pierwszą tak obszerną w Polsce prezentacją tej grupy ukraińskich artystów. Przy czym działania formacji i poszczególnych jej członków — Łesi Chomenko, Kseni Hnytyckiej, Nikity Kadana, Żanny Kadyro-

wej, Wołodymyra Kuzniecowa i Łady Nakonecznej — nieraz już były w naszym kraju prezentowane.

R.E.P. to jedna z pierwszych, obok między innymi SOSki, grup artystycznych powstałych na Ukrainie. Pomarańczowa rewolucja, czas, kiedy, jak to określił Jurij Andruchowycz, „Ukraina miała *drive*”, była istotnym impulsem do jej powołania. Nie jedynym jednak. Przyszli członkowie R.E.P.-u urodzili się w pierwszej połowie lat 80. ubiegłego stulecia (z wyjątkiem starszego o zaledwie kilka lat Kuzniecowa), dorastali w niepodległej Ukrainie, a czasy ZSRR przypadły na ich wczesne dzieciństwo. Wszyscy ukończyli studia artystyczne (większość Narodową Akademię Sztuki i Architektury w Kijowie) i zderzyli się z bardzo konserwatywnym systemem instytucjonalnym,

w znacznej mierze ukształtowanym w czasach ZSRR. Nieliczne nowe instytucje nie stanowiły dla niego realnej alternatywy, dzieląc często niechęć większości środowiska artystycznego wobec wszelkich zaangażowań społecznych czy politycznych.

Członkowie R.E.P.-u szybko zostali dostrzeżeni przez te nowe instytucje, powstające w większości również po pomarańczowej rewolucji. Wystawiali w Centrum Sztuki Współczesnej przy NaUKMA, Mysteckim Arsenale czy PinchukArtCentre, krytykując nie tylko dominujący, dawny system sztuki z jego akademiami i instytucjami związkowymi (na wystawie w Lublinie znalazły się dwie prace wideo: *R.E.P. Korespondent. Akademia sztuki* i *R.E.P. Korespondent. Związek Artystów*), lecz także owe nowo powstałe podmioty,

jednak przede wszystkim stwarzali dla jednych i drugich alternatywę. „To oni pierwsi realizowali inny model obecności w sztuce — budowę oddolnych, enigmatycznych instytucji, platform współpracy i forów wymiany myśli”, podkreśla Anna Łazar w tekście towarzyszącym lubelskiej wystawie. Co ważne, obrany model działania zapewnił repowcom obecność tak w ukraińskim życiu artystycznym, jak i w międzynarodowym obiegu (między innymi wspomniani zostali w głośnym w swoim czasie zastawieniu najciekawszych artystów młodego pokolenia, *Younger than Jesus*, przygotowanym przez nowojorskie New Museum).

R.E.P. zaproponował odmienny sposób działania, ze strukturą formacji pozbawioną hierarchii oraz lidera (liderów), przy czym, co trzeba dodać, owe działania grupowe nie przeszkadzały w indywidualnej twórczości artystów, którzy znacznie różnili się od siebie, sięgali też po odmienne media, od malarstwa po wideo. Co więcej, R.E.P. postawił pytanie o relację sztuki i społeczeństwa, przyglądając się rzeczywistości społecznej (inaczej niż większość twórców starszego pokolenia), a także analizując aktualne napięcia, konflikty i spory.

„W tym okresie życia ukraińskiego [pomarańczowej rewolucji — przyp. P.K.] sytuacja obywatela, normalnego obywatela, i sytuacja działacza stały się sobie bardzo bliskie. Bycie świadomym obywatelem oznaczało bycie działaczem społeczno-politycznym — podkreślał Nikita Kadan w rozmowie z kuratorem Björnem Geldhofem i dodawał: — Wyciągaliśmy z tego stanu wnioski dla naszej praktyki artystycznej”.

W latach 2005–2006 powstały *Interwencje*, projekt, w którym artyści wyszli ze swoją sztuką w przestrzeń publiczną. W akcji *We will R.E.P. you!* z 2005 roku, ubrani w białe kombinezony i wielkie, szpiczaste kapelusze, podobne do tych nakładanych niegdyś ofiarom inkwizycji,

pojawił się w centrum Kijowa. Stanęli w pobliżu odbywających się w tym czasie demonstracji Komunistycznej Partii Ukrainy i organizacji nacjonalistycznych. W rękach trzymali portrety Josepha Beuysa i Andy'ego Warhola oraz transparenty z takimi hasłami jak „Každy człowiek — artysta” czy „*Oh, when I will be famous, when it will happen?*”. W trakcie akcji przekonywali przechodniów do dokonania innego wyboru: nie ukraińskiego polityka, tylko artysty. W tym samym czasie zmontowali też na Majdanie namiot agitacyjny „Partia R.E.P.”. Nie był to jedynie akt przekory, ironiczny komentarz do bieżącej walki politycznej, lecz także postawienie pytania o miejsce sztuki i artystów w życiu publicznym.

Do wskazanych pytań często będą zresztą powracać. Podczas akcji *Fast Art* (2005), przeprowadzonej w nadmorskim kurorcie Koktebel na Krymie, przygotowali własny stragan i ustawili go w jednym rzędzie z innymi stoiskami, na których można było kupić pamiątki oraz napoje i jedzenie. Proponowali nabycie współczesnego dzieła sztuki w niskiej cenie.

Repowcy w swoich działaniach punktowali bolączki współczesnej Ukrainy: korupcję, łamanie praw człowieka i nadużycia władzy. O ich pracach pisze się, że są rodzajem artystycznego komentarza do rzeczywistości Ukrainy i jej obywateli. Na wystawie można zobaczyć *Superpropozycję* z 2008 roku — jedno-minutowe spoty reklamowe, które miały być pokazywane w sieci supermarketów Carrefour w Polsce. Przedstawiały one zalety zatrudniania nielegalnych pracowników z kraju repowców: budowlanka i pomocy domowej. „Super oferta! Nielegalny, nisko opłacany Ukrainiec!”, zachwalano. Z kolei klip *Ukraińska ziemia* z 2010 roku — utrzymany w patetycznej, patriotycznej tonacji — był reklamą ziemi wystawionej na sprzedaż.

Członkowie R.E.P.-u zaproponowali pewien model zaangażowanej

sztuki, ale ich polityczność — jak celnie zauważył Paweł Brożyński na łamach „Dwutygodnika” (2012, nr 84) — „ma zupełnie inny charakter niż w Polsce. Często nie jest wynikiem dobrowolnej decyzji o zaangażowaniu w procesy polityczne, a konieczną odpowiedzią na daleko posuniętą uwikłania w skomplikowaną, często niewyobrażalnie trudną z naszej perspektywy sytuację społeczną i administracyjną”. To działania, które wkraczają w tamtejszą codzienność, z jej wszystkimi bolączkami. Sztuka nie tyle jest dla nich narzędziem zmiany rzeczywistości (choć nie są wolni od takich roszczeń), ile przede wszystkim służy obnażeniu jej skomplikowania, ujawnieniu jej politycznych i ekonomicznych uwikłań.

W ramach realizowanego od 2006 roku projektu *Patriotyzm* stworzyli specjalny słownik, rodzaj kodu czy też zbioru uniwersalnych i zrozumiałych dla wszystkich piktogramów, z których każdy stanowi wizualny odpowiednik wybranego pojęcia. I tak: łabędź to „piękno”, pudło telewizora — „mass media”, cukierek — „korupcja, łapówka”, megafon — „propaganda”, plemnik — „konkurencja”. Za pomocą tych znaków repowcy budują swoje opowieści (w Lublinie stworzyli mural *O metodzie*), które mają być czytelne dla każdego odbiorcy. Jak przekonują, chcą mówić dosłownie, unikając nieporozumień czy nawet drobnych zmian znaczeń, nieuchronnych podczas przekładu. Trochę zapominają jednak przy tym, że język wizualny nie jest „przezroczysty”, a naznaczony kulturowymi i historycznymi kontekstami. O samym projekcie repowcy pisali: „Chcielibyśmy przyszłemu pokoleniu przekazać Ukrainę nie zaskorupało-tradycyjną, tylko otwartą na nowe manipulacje”. Jednocześnie jednak grupa ujawniała swoje utopijne myślenie: „Wobec braku jednej, dominującej tożsamości wśród Ukraińców czujemy w sobie potencjał tworzenia nowych tożsamości, które zaczynają się od projektów

artystycznych, ale zawierają w sobie możliwość przekształcenia się w rzeczywistość”.

R.E.P. przede wszystkim zwraca uwagę na współczesność, co nie oznacza braku odniesień do przeszłości, także w sztuce poszczególnych członków formacji. Wystawa *R.E.P. 10 lat. O metodzie* pokazuje ich zresztą w podwójnej perspektywie: indywidualnej twórczości i działań grupowych.

Na Ukrainie współistnieją dwie ideologie: dawna, która ma swoje korzenie w czasach ZSRR, i nowa, czyli neoliberalny kapitalizm. Od 1991 roku trwa też tam swoiste „sztukowanie rzeczywistości” — do sowieckich opowieści dodaje się przeciwstawne im ideologicznie elementy, takie jak pamięć o wielkim głodzie z lat 30. XX wieku. Przeszłość przypomina tu puzzle, w których poszczególne elementy z trudem do siebie przystają, tym samym próby znalezienia „całościowej ukraińskiej pamięci” kończą się niepowodzeniem. Zapewne nie da się tego uniknąć, biorąc pod uwagę silne podziały panujące w tym kraju. W tej sytuacji, jak przekonywał Wołodimir Maslijczuk, reprezentujący młode pokolenie tamtejszych historyków, być może trzeba pogodzić się z wielością pamięci oraz z próbami tworzenia „czegoś na kształt »pamięci użytkowej«”. A to, według badacza, dzieje się już teraz: „stawia się pomniki Bandery, które jako żywo przypominają pomniki Lenina”. Formy pozostają zatem stare, nadaje się im tylko nowe znaczenie.

Członków R.E.P.-u interesuje nie tyle tworzenie nowej pamięci, ile przyglądanie się próbom jej formowania lub przekształcania oraz temu, jak historia, przede wszystkim ta dwudziestowieczna, wpływa na współczesność. Łesia Chomenko w swojej malarskiej instalacji *Stepan Repin* (2009–2011) sięgnęła po historię swojego dziadka, który podczas drugiej wojny światowej tra-

fił na front. Na jednym z jej obrazów młody chłopak chowa się w okopach, na innym strzela do ryb lub wymienia koło w... luksusowym samochodzie. Chomenko na swoich monumentalnych płótnach, utrzymanych w socrealistycznej stylistyce, wykorzystuje stereotypy, obiegowe wyobrażenia o wielkiej wojnie ojczyźnianej, najważniejszym do dziś micie, który jedno czy większość postsowieckich społeczeństw. Artystka przekształca owe klisze, manipuluje nimi. „Mitologizując ostatecznie żywą historię, ukazując siłę maszyny interpretacyjnej”, podkreśla. Dodatkowo zestawia ona swoje obrazy z wierszowanymi tekstami, naiwnymi, ale też kontrastującymi z oficjalną narracją o tamtych latach. „Było mi ciężko w tych godzinach trudnych / W dzień i w nocy tyrałem przy czynnościach złudnych / Bywało nie spałem z rządu po trzy noce / Wtedy nikt nie pytał czy mam na to ochotę”.

Na wystawie pokazano *Obiekt. Nierozłączne* (2014) Nikity Kadana, idealny prostopadłościan ustawiony na ozdobnym, profilowanym cokole. Pozostaje niejasne, czy to obiekt muzealny, czy też pomnik lub inna forma upamiętnienia. Zaprezentowano tu także *Pomnik nowego pomnika* (2007–2009/2014) Żanny Kadyrowej, wielkoformatowe zdjęcie jej rzeźby eksponowanej w Szarogrodzie. Na postumencie ustawiona jest figura. Nie możemy jednak jej rozpoznać, widzimy tylko zarysy postaci okrytej tkaniną. Kadyrowa w swojej pracy uchwyciła chwilę przed odsłonięciem pomnika, w rzeczywistości niemożliwym, bo wszystko — i postać, i zasłaniająca ją materia — zostało wykonane z płyt ceramicznych. Artystka tworzy modelowy projekt pomnika, uniwersalny, gdyż można go nasycić własnymi znaczeniami. Jednocześnie odwołuje się też, podobnie jak inni członkowie R.E.P.-u, do niedawnych tradycji artystycznych, do estetyki doby Chruszczowowskiej i Breżnie-

wowskiej. Sięga po pozostałości, po zgliszcząca modernizmu w jego późnym wydaniu, a więc po dobrze znane wszystkim kody kulturowe.

Jednak — co równie istotne — członkowie R.E.P.-u, przyglądają się także procesom zachodzącym w ostatnim ćwierćwieczu: komercjalizacji przestrzeni publicznej, jej prywatyzacji, zalewowi kiczem i komicznym często powrotom do dawnych tradycji artystycznych. Na wystawie znalazł się film *Euroremont* (2010—2013), który prezentuje „najnowsze trendy” w ukraińskiej architekturze wnętrz. Ekstrawaganckie połączenia stylów, epatowanie bogactwem, brak umiaru. Warto dodać, że słowo „euroremont” stało się na całym obszarze postsowieckim synonimem europeizacji, realizacją dążeń zarówno oligarchów, jak i zwykłych obywateli. „Tak naprawdę — pisała Łada Nakoneczna — nasze społeczeństwo nie odkrywa idei Europy, ale jej rzeczywistość i sposób, w jaki jest ona widziana i doświadczana (od problemów z przekraczaniem granicy po warunki pracy imigrantów)”.

R.E.P. 10 lat. O metodzie to swoisty raport z dekady działań grupy. A druga rewolucja? Wystawę otwiera instalacja *Okno na Majdan* Wołodymira Kuzniecowa i grupy Linia Prosta. To próba analizy zajęć na Ukrainie z indywidualnej perspektywy, uczestnika wydarzeń na Majdanie w 2004 roku oraz rewolucji godności z przełomu 2013 i 2014 roku (na Majdanie przebywał od listopada 2013 roku), to przyjrzenie się mechanizmowi tego protestu, jego uniwersalizmowi i lokalnej specyfice, jak również jego oddziaływaniu, czyli temu, co od dawna fascynuje grupę R.E.P. Czy formacja ta przetrwa w nowej ukraińskiej rzeczywistości? To już zupełnie inne pytanie.

Piotr Kosiewski

MATEUSZ CHORÓBSKI, **OPĘTAŁO MNIE SŁOŃCE I MIAŁEM OCHOTĘ SIĘ ŚMIAĆ**

Galeria Arsenał, Białystok
kuratorka: Monika Szewczyk
9 stycznia – 5 lutego 2015

MATEUSZ CHORÓBSKI, NIEBIESKI PTAK

Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
kuratorka: Aurelia Nowak
15 stycznia – 14 lutego 2015

Katalogowanie to niebezpieczny nawyk, ale za to bardzo przyjemny. Bywa i tak, że nieunikniony, szczególnie gdy sami artyści proszą się o to, by umieścić ich w drzewku genealogicznym. Ostatnio taką możliwość dały mi dwie wystawy Mateusza Choróbskiego, w szczecińskiej Zonie Sztuki Aktualnej i białostockiej Gallerii Arsenał.

Jego pokaz w tej ostatniej instytucji zbiegł się dodatkowo z wystawą *Ńce* Justyny Kisielewskiej; porównanie tych dwóch osobowości twórczych wyszło zabawnie. Oboje są w podobnym wieku, zaczynają dopiero karierę i zdają się wzorować na swoich nauczycielach akademickich, jednak temperamenty twórcze mają zupełnie inne. Ona jest minimalistką i neurotyczką, on uwielbia anegdotki i popada w gadulstwo. Każde z nich ma w swojej edukacji epizod poznański, ale Choróbski uczył się później u Krzysztofa Wodiczki i w pracowni Mirosława Bałki, co zresztą zostało dumnie podkreślone w opisie wystawy pióra Jakuba Świrca. Wpływy te można było zresztą zauważyć na jego wystawie w Arsenale, mieszającej różne strategie; trochę tu: performansu, pojazdów na kółkach, minimalizmu budowanego w odniesieniu do ciała, refleksji o sztuce i odwołań do własnej przeszłości. W tle leciała jeszcze muzyczka i głos recytujący *Niebieskiego ptaka* Maurice'a Mae-

terlincka. Podobnie jak u Kisielewskiej, tak i w tytule wystawy Choróbskiego znajdziemy nawiązanie do słońca, jednak tutaj ma ono dłuższą formę: *Opętało mnie słońce i miałem ochotę się śmiać*.

Wymyślny tytuł wystawy zapowiada równie zawikłaną narrację, z którą zresztą artysta nie zmieścił się w jednej galerii — jej druga część została pokazana w szczecińskiej Zonie Sztuki Aktualnej. Mamy tu dwa główne wątki łączące się ze sobą o tyle, że dotyczą postaci artysty i tworzenia sztuki. Jednym z nich jest wyjazd Choróbskiego do Nowego Jorku, gdzie spędził kilka miesięcy, ale niewiele wskórawszy w tej amerykańskiej stolicy sztuki, w końcu zawiedziony niedawno wrócił do kraju. Pojawiający się na obu wystawach motyw niebieskiego ptaka nawiązuje do tej historii oraz do wspomnień artysty z dzieciństwa. Ojciec Choróbskiego miał kiedyś nissana bluebird, który w oczach malca stał się ucieleśnieniem amerykańskiego snu.

Na wernisażu w Zonie artysta zaangażował performerkę do odczytania poematu Maeterlincka. Później był on puszcany z nagrania, w obu galeriach. Śladem po performansie miały być niewielkie postumenty. W Szczecinie osoba pilnująca galerii została zobligowana do wchodzenia na postument, gdy ktoś zwiedzał eks-

pozycję — co było bez sensu, biorąc pod uwagę fakt, że nic nie recytowała, miała za to uczyć się tekstu, tak by móc wygłosić go na finisażu wystawy. W Arsenale puszczone ponadto raz projekcję *online* mówiącej ze Szczecina performerki. Innym nawiązaniem do nowojorskiej wyprawy był plan pokoju, w którym artysta mieszkał podczas rezydencji. W Białymstoku Choróbski skonstruował drewnianą platformę w kształcie tego planu. Wyposażona ona była w kółka (symbol mobilności) i miała dokładnie taką wysokość jak leżące na ziemi ciało artysty (około piętnastu–dwudziestu centymetrów). W Szczecinie plan pokoju został rzucony z projektora na podłogę w formie wirującej niebieskiej plamy.

No właśnie, niebieski. Ten kolor był spoiwem łączącym różne wątki wystawy. Niebieski to bowiem odniesienie zarówno do lekkomyślności artysty, jak i do samochodu jego ojca. Niebieski jest plan mieszkania Choróbskiego, jak również kolor jego oczu na sfotoszopowanym portrecie, wywieszonym i w Arsenale, i w Zonie. Niebieskie były wodne tatuaże rozdawane gościom w Szczecinie (oczywiście miały formę ptaszków). Na niebiesko podświetlono także lekką, drucikową rzeźbę, która przedstawia portret artysty (również w Szczecinie). Niebieski to dobry kolor, symbolizuje

sztukę. Kojarzy się z Derekiem Jarnem, Yves'em Kleinem czy Edwardem Krasińskim, przywołuje smutek i melancholię. Rozumiem fascynację Choróbskiego tą barwą, ale zarazem wydaje mi się to mało odkrywczym. Ilu to już artystów odnosiło się do tego kontekstu, i to nie tylko klasyków, lecz także młodych twórców? Takich projektów mamy mnóstwo, rynek zagraniczny jest nimi wręcz zalany. Z tego też powodu, widząc kolor niebieski na wodnym tatuażu, który mam sobie przykleić na rękę, żeby poczuć więź z nieszczęśliwym, zaczynam rozumieć, dlaczego Choróbski jest kolejnym polskim artystą, na którego „Ameryka nie była gotowa”. To nie tylko kopiowanie modnego powszechnie zagrania, ale na dodatek jego trywializacja. Yves Klein i Félix González-Torres robili to jednak lepiej...

Temat sztuki powraca na *Opętało mnie słońce...* w jeszcze inny sposób. Przed wystawą w Białymstoku artysta odwiedził Muzeum Pergamońskie w Berlinie, gdzie trafił na moment, kiedy Oltarz Pergamoński był przygotowywany do transportu przed remontem instytucji. Fragmenty starożytnych rzeźb postawione na

paletach miały ponoć bardzo zainspirować artystę — stąd też na ekspozycji znajdziemy różne nawiązania do owej sytuacji, czy to w formie postumentów dla performerów, czy platformy na kółkach (wykonanej ze sklejk, tak bliskiej przecież drewnu z palety). Ciekawie zaprezentowała się jedna z instalacji, złożona z masywnej rzeźby z kamienia i ustawiona na sklejkowym postumencie. Rzeźba pochodzi z pracowni Adama Myjaka i przedstawia tęgiego mężczyznę z wydętym brzuchem. Jego głowa została pokryta ciekłym aluminium. Teoretycznie można więc było się w niej przejrzeć i chyba ten motyw odbicia, zobaczenia własnej twarzy w miejscu głowy tragikomicznego monstrum, był dla artysty istotny. Po drugiej stronie stała oparta o ścianę minimalistyczna rzeźba, wyjęta jakby z wystawy Kisielewskiej. Czytelne zestawienie — sztuka klasyczna kontra sztuka współczesna. Zmumifikowana, trochę śmieszna tradycja kontra modernizm. Sam Choróbski znajduje się gdzieś pomiędzy tymi światami. Jest artystą współczesnym, ale także romantykiem, właśnie owym melancholijnym niebieskim ptakiem. Obie

prace mówią więc coś o nim, są jakby jego psychicznym autoportretem. Jest w nim miejsce nawet na odrobinę autoironii, chyba po raz pierwszy i jedyny na obu wystawach.

Twórczość Mateusza Choróbskiego poznałam wcześniej. Dwa lata temu widziałam jego wystawę *Zero* w warszawskiej Asymetrii, słyszałam także o jego najślawniejszej pracy — locie odrzutowcem nad ulicą Piotrkowską. Gdyby jednak ktoś kazał mi powiedzieć, co robi Mateusz Choróbski, miałabym z tym spory problem. Dotąd nie kojarzył mi się z niczym konkretnym i nie dostrzegałam żadnej myśli przewodniej w jego projektach. Teraz jednak już wiem, że tematy przewodnie są co najmniej dwa — on sam i szeroko pojęta romantyczność. Mateusz Choróbski to artysta, który lubi wykonywać romantyczne gesty. Te zaś przybierają formę artystycznych kalamburów, w których metoda skojarzeń i zapożyczeń doprowadzona została do perfekcji. Choróbski robi sztukę tak, jakby układał krzyżówkę. Gratuluję erudycji, ale to wciąż jeszcze za mało.

Karolina Plinta





Z TĘSKNOTY DO PRZYNALEŻNOŚCI

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
 kuratorki: Ying Kwok, Jolanta Woszczenko
 27 listopada 2014 – 1 lutego 2015

Taka sytuacja sprzed kilku lat: na sejmową mównicę wchodzi poseł Piotr Gadzinowski i próbuje wypowiedzieć się na temat Hongkongu. Problem w tym, że Hongkong zmienia się u niego w „Hąkąg”. Polski parlament nie wybacza takich gaf, dlatego łatwo przewidzieć efekt — śmiech na sali, a samo wystąpienie zapisuje się w annałach pociesznych poselskich przemówień. Nie będę ukrywał, że jest to moje pierwsze skojarzenie z Hongkongiem. Wiem, nie ma się

czym chwalić. Ale są przecież takie sprawy, które na co dzień człowieka ani ziębią, ani grzeją.

W takim właśnie obojętnym nastroju — co nie znaczy, że niezaciekawiony — udałem się na wystawę *Z tęsknoty do przynależności* w gdańskim CSW Łaźnia, na której to swoje prace pokazało trzech artystów ze wspomnianego wcześniej chińskiego miasta: Leung Chi Wo, Tsang Kin-Wah oraz Tse Yim On. Nie byli oni jednak osamotnieni na ekspozycji, towarzyszyli im Honorata Martin i Michał Szłaga, jedni z najbardziej ostatnio popularnych i dyskusyjnych artystów związanych z Gdańskiem — Szłaga za sprawą opastej publikacji *Stocznia Szłaga* (2013), a Martin w wyniku prezentacji projektu *Wyjście w Polskę* (2013), pracy pokazanej w zmodyfikowanej wersji także na tej wystawie (*O wyjściu w Polskę*, 2014).

Ekspozycja została podzielona dostownie na dwie części. Prace

Anna Baumgart, Łukasz Błażejewski, Bogna Burska, Maciej Chodziński, Kuba Dąbrowski, Mikołaj Długosz, Magda Fabiańczyk, Giuseppe Fanizza, Marek Glinkowski, Frederik Gruyaert, Erla S. Haraldsdóttir, Paul Philipp Heinze,

www.projektmetropolis.pl

KURATOR
Stanisław Ruksza

SCENOGRAFIA
Łukasz Błażejewski

Program *Projekt Metropolis* współorganizowany jest przez Fundację Imago Mundi, CSW Kronika w Bytomiu i Muzeum Śląskie w Katowicach.



Lars Holdhus, Rafał Jakubowicz, Grzegorz Kłaman, Barbora Klimova, Paweł Kulczyński, Darri Lorenzen, Bartek Materka, Krzysztof Miękus, Rafał Milach, Patrycja Orzechowska, Jan Pfeiffer, P.O.L.E., Natalia Romik, Maciej Salamón, Łukasz Skąpski oraz Ayuta,

Rafał Bujnowski, Paweł Jarodzki, Łukasz Jastrubczak, Tomek Kowalski, Piotr Kurka, Kamil Kusowski, Mikołaj Małek, Malwina Rzonca, Wilhelm Sasnal, Grzegorz Sztwiertnia, Małgorzata Szymankiewicz, Kristian Skylstad, Łukasz Surowiec, Matteo Terzaghi, Magda Tothova, Łukasz Trzciński, Matej Vakula, Aleksandra Wasilkowska, Marco Zürcher

PROJEKT METROPOLIS

27 LUTEGO –
19 KWIETNIA 2015

Muzeum Śląskie
w Katowicach

CSW Kronika w Bytomiu

Kopalnia Guido w Zabrze

przestrzeń publiczna
miasta Tychy

Czytelnia Sztuki w Gliwicach

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego • Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

PARTNERZY WYSTAWY:



MECENAS TOWARZYSZĄCEGO PROGRAMU EDUKACYJNEGO:



PARTNERZY:



WSPÓŁPRACA:

Careof/DOOVA, Czytelnia Sztuki w Gliwicach, FUTURA Centre for Contemporary Art, Kopalnia Guido w Zabrze, Muzeum Miejskie w Tychach, Icelandic Art Center, MDK Batory, Fundacja Brama Cukermana, Miasto Chorzów, Kunsthaus Dresden, Miasto Sosnowiec, Kunsthall Grenland, Miasto Piekary Śląskie, Miasto Tychy, Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, Narodowe Centrum Kultury, Reykjavik Art Museum, Narodowy Instytut Audiowizualny, Muzeum Historii Polski, Szwajcarska Fundacja dla Kultury Pro Helvetia, NoPlace, Fundusz Wyszehradzki.

PATRONATY:



Da Vinci Team, KZK GOP, BezGranic, Stych

SLUM OBIEG

chińskich artystów sąsiadują ze sobą, zaś na przeciwległej ścianie — jakby wszystko od linijki — prezentowani są twórcy z Gdańska. Chciałbym odczytywać ten gest jako świadomy: zamiast usilnego poszukiwania punktów stykowych kuratorki Jolanta Woszczenko oraz Ying Kwok zdecydowały się na celowe rozbicie dwóch różnych środowisk, miejsc i stojących za nimi problematyk. Potencjalnie taka konfrontacja może wzniecić iskrę. Sęk jednak w tym, że poszczególne realizacje rozjeżdżają się zbyt szeroko i w żaden sposób nie znajdują się na kursie kolizyjnym. Być może stąd pomysł kuratorek na sięgnięcie po niezawodny w sztuce współczesnej rodzaj spoiwa, czyli tak zwany temat samograj. Wybór padł tu na zagadnienie przynależności, w końcu każdy skądś pochodzi.

Tytuł ekspozycji sugeruje, że za przynależnością możemy na przykład zatęsknić, co wiąże się z tym, że pewnych rzeczy w swoim szeroko pojętym środowisku nie akceptujemy. Trudno się z tym nie zgodzić, chyba że jesteśmy jakimś hardcore'owym narodowcem albo stoikiem. I chociaż jestem niemal pewny, że nie potrzeba sztuki, aby przekonać się, że ludzie przeżywają swoją przynależność na różne sposoby, miło popatrzeć na wystawę, która rozpatruje ten problem w zupełnie różnych skalach. Prac na pokazie nie ma wielu, śmiało więc możemy przeanalizować je po kolei.

Leung Chi Wo porusza sprawy ściśle związane z przeszłością Hongkongu. Punktem wyjścia dla artysty są w zasadzie małe impulsy; szczególnie, z których wyprowadza bardziej uniwersalne przesłania. W filmie *Mam na imię Victoria* (2011) słyszemy monolog młodej dziewczyny przytaczającej historię, które stoją za wyborem jej tytułowego imienia. Za każdym razem wersja opowiadki ulega zmianie — w rezultacie mamy do czynienia z kilkudziesięcioma różnymi motywacjami. Są to, by wymienić kilka: standardowa procedura

nadawania imienia przez rodziców, przezwiska rodzeństwa, zainteresowanie znaczeniem łańciskim imienia, fascynacja Victorią ze Spice Girls czy Davidem Beckhamem (w sumie wychodzi na to samo). Na początku podejrzewałem, że Leung Chi Wo sam wymyślił te wszystkie anegdoty, ale — jak się okazało — ich autorami są prawdziwe osoby, których świadectwa artysta pozbierał. Zatrzymując się na tym etapie, można dojść do wniosku, że dobrze mieć imię obciążone taką liczbą odniesień. No bo co na przykład ma powiedzieć taki Kajtek? Jednak gdzieś pomiędzy tymi wszystkimi opowieściami pojawia się motyw królowej Wiktorii, co od razu nasuwa skojarzenie z kolonialną przeszłością Hongkongu. Artysta oczywiście draży ten temat — wypowiedź dziewczyny okrasza statycznymi kadrami z okolic Victoria Road, miejsca, gdzie po raz pierwszy przybili Brytyjczycy. W rezultacie tworzy się błędne koło, trudno wyłapać tu jednoznaczne relacje. Teraźniejszość miesza się z ciągłym przypomnianiem o przeszłości, a wszystko to napędza zaledwie jedno imię. To ciekawe posunięcie. Bardziej problematyczny — w sumie bezsensowny — jest sposób prezentacji filmu. Nie wiem, dlaczego przetłumaczony tekst był wyświetlany na osobnym ekranie. Czy chodziło tu o postkolonialne smaczki? Zabieg ten nie udał się, powstał jedynie dyskomfort w odbiorze.

Leung Chi Wo pokazuje jeszcze jedną pracę — *Tylko czas może powiedzieć* (2010). Jeśli jednak w poprzedniej realizacji można było przynajmniej intuicyjnie skojarzyć ze sobą poszczególne elementy (na przykład imię królowej i kolonialną specyfikę miasta), to w tym przypadku — bez precyzyjnych informacji — pozostaje rozłożyć bezradnie ręce. Fotografie śladów po kulach w murze artysta podświetlił w taki sposób, że dziury wydają się świecić. To przyciąga uwagę, ale sens tego projektu ulokowany jest poza wizualną przyjem-

nością. Podobno chodzi o to, że nie wiadomo, kto i kiedy ostrzelał ten hongkoński budynek, mieszkańcy mówią po prostu, że to sprawka „wroga”. Znaków zapytania jest tu jednak nieco za dużo — z pracy nie dowiemy się ani tego, co to za obiekt, ani tego, czemu służą i kto jest autorem nadrukowanych na zdjęciach tytułowych słów. Artysta wabi formą, ale szybko odsyła na poziom jakichś anegdot, które przeważnie pozostają nieczytelne. Przeciwnieństwem takiego podejścia są trzy obrazy Tse Yim Ona z 2014 roku. Tworzą one razem coś w rodzaju społeczno-mentalnego portretu mieszkańców Hongkongu. To w zasadzie „obrazy do czytania”. Ich ikonografia jest na tyle bogata, że słusznie postanowiono dołączyć do prac kartki z dokładnymi wyjaśnieniami poszczególnych elementów. Artysta upycha na płótnach mnóstwo aktualnych treści (związanych głównie z ostatnimi obywatelskimi protestami), a w klarownym komponowaniu figuratywnych motywów pomaga mu komiksowa estetyka. Chociaż nigdy nie byłem fanem podobnych stylistyk w malarstwie, muszę przyznać, że obrazy Tse Yim Ona wypadają dość świeżo i atrakcyjnie — być może za sprawą nieszablonowego spojrzenia na najbliższe otoczenie, z którego artysta wybiera różnorodne tematy: od skompromitowanych polityków przez syna Godzilli po społeczne urojenia o samolocie ratującym Układ Słoneczny przed zagładą.

Ostatnim z pokazanych chińskich twórców jest Tsang Kin-Wah (w bieżącym roku reprezentant Hongkongu na biennale w Wenecji) ze swoim *Bez tytułu* (2011). Do tej pory artysta ten dał się poznać jako autor tekstowych obrazów, murali oraz instalacji, które niemal zawsze przybierają organiczne kształty. Nie inaczej jest w przypadku realizacji pokazanej w Gdańsku — przy wejściu do sali artysta wykleił ciągi zdań, które z pewnej odległości faktycznie przywodzą na myśl roślinne kłącza.

Dopiero podchodząc bliżej, można rozszyfrować, co kryje się za tą plątaniną. Wymowa projektu jest nader humanistyczna, skupiona na przeciwstawieniu jednostki i społeczeństwa, biednych i bogatych, mniejszości i większości. Pod tymi hasłami trudno się nie podpisać, lecz ogólnikowość oraz uniwersalizm owej pracy niechybnie zniża ją do poziomu niezajmujących truizmów.

Co natomiast proponują artyści z Gdańska? Z pozoru nic nowego. Michał Szlaga? Wiadomo, Stocznia Gdańska. Honorata Martin? Po raz kolejny *Wyjście w Polskę*. Warto jednak pochylić się nad oboma nazwiskami, a zwłaszcza nad pierwszym z nich. Szlaga to bowiem twórca od kilkunastu lat nieprzerwanie dokumentujący dzieje stoczni. W wielu przypadkach tego rodzaju przywiązanie z biegiem czasu skutkuje coraz bardziej nużącymi realizacjami, które dają się zbyć zdawkowym komentarzem „stare, było”. A jednak projekt Szlagi nie nudzi. Pokazane na wystawie różnej wielkości odbitki trudno ułożyć w porządku chronologicznym, mimo to zdaje się, że co najmniej parę z nich pochodzi z ostatniego, kilkuletniego etapu wyburzania stoczniowej infrastruktury — hal, budynków oraz żurawi. Obserwujemy ruiny albo

prawie ruiny, lecz nie wydaje mi się, aby za dokumentacyjną pasją artysty stała jedynie chęć upamiętnienia. Dla mnie fotografie Szlagi są również celnym komentarzem polskiej transformacji, na którą w tym kontekście składa się zawłaszczanie zarówno kolejnych poprzemysłowych terenów przez inwestorów, jak i politycznego dyskursu wokół stoczni. Na wystawie artysta nie ogranicza się wyłącznie do zdjęć, ukazuje także pokaźny zbiór archiwaliów związanych ze stocznia (pocztówki, znaczki, albumy i tym podobne). Daje się więc poznać jako kolekcjoner oraz — nie boję się tego określenia — prawdziwy znawca tematu. Jednym słowem, wykonuje kawał dobrej roboty na poziomie tak artystycznym, jak i społecznym.

Jeśli Szlaga równa się Stocznia Gdańska, to Martin równa się *Wyjście w Polskę* (2013). Chyba niewiele jest osób, które nie widziały lub nie słyszały o tej pracy. W Łaźni pokazano ją w okrojonej wersji, będącej filmową syntezą wspomnień, komentarzy oraz zdjęć i rysunków z wędrowki artystki po Polsce. Zdecydowanie lepiej funkcjonuje ta realizacja w pełnej okazałości, z poszczególnymi elementami rozwieszonymi gęsto na ścianach (tak została pokazana na przykład w 2014 roku w Ra-

strze). Zredukowana do wideo traci sporo ze swojej totalności, ale być może właściwie akcentuje istotne dla artystki wątki. O ile wcześniej zwracałem uwagę na wyłaniający się z pracy niewymuszony, utrwalony jakby „przy okazji” portret Polski — z perspektywy miejskiej — peryferyjnej, o tyle teraz przyglądając się wspomnieniom Martin, trudno było mi oprzeć się wrażeniu, że podróż artystki miała przede wszystkim charakter mentalny i emocjonalny, a nie społeczny.

Przykładanie do powyższych prac kategorii przynależności, akcentowanej przez kuratorki, jest tyleż potrzebne, co oczywiste. To prawda: zebrane prace mniej lub bardziej mierzą się z tym problemem i — co najlepsze — robią to na różnych poziomach. Na upartego można nawet wykazać paralelę pomiędzy historycznym statusem Gdańska (Wolne Miasto) a współczesną autonomią Hongkongu (obecnie wprawdzie kwestionowaną). Niemniej ostatecznie mamy do czynienia z dwoma odrębnymi ośrodkami, między którymi trudno zbudować jakiś przekonujący pomost, także za pomocą sztuki. Zdecydowane rozdzielenie wystawy na dwie części jest tego najlepszym przykładem.

Janek Owczarek



WOJCIECH WILCZYK, ŚWIĘTA WOJNA

Atlas Sztuki, Łódź

kurator: Jacek Michalak

5 grudnia 2014 – 18 stycznia 2015

Wydawnictwo Karakter, Atlas Sztuki, Kraków–Łódź 2014, s. 240

Wkraczając w przestrzeń najnowszych fotografii Wojciecha Wilczyka z cyklu *Święta wojna*, czujemy pewien poznawczy dysonans — zostajemy otoczeni niczym innym jak tylko tym, co doskonale znamy. Pejzażem, który jako mieszkańcy „tego kraju” i „tych dużych miast” (Krakowa, Zabrza, Bytomia, Chorzowa, Katowic, Łodzi...) postrzegamy jako swojski, mimo że pozostaje on bardzo odległy od wizji drogi wiodącej przez falujące złotym zbożem pola.

W zastępstwie otrzymujemy smutną, niezgrabną brzydotę — kubityczne układanki szarych budynków (bloków, kamienic, pawilonów sklepowych, wiat, komórek i garaży), na których pustych ścianach toczy się wojna na malowane sprayem litery, napisy, hasła i wielkoformatowe murale, walka z *horror vacui* tradycyjnej estetyki, opartej na harmonii i porządku. Pojawiają się tam nazwy drużyn, jak również cały system znaków i symboli, którym porozumiewają się kibice Cracovii i Wisły Kraków, Wi-

dzewa Łódź i ŁKS-u, a także innych drużyn, na przykład trzeciroligowej Husarii Pabianice. System ten został wyjaśniony w książce stanowiącej istotne dopełnienie wystawy, opublikowanej przez Wydawnictwo Karakter we współpracy z galerią Atlas Sztuki.

Mimo skierowania przez Wojciecha Wilczyka uwagi na to zjawisko w określonym celu (o tym dalej w tekście) zaprezentowany projekt nie byłby chyba możliwy, gdyby nie fascynacja owym autonomicznym, nieoglądającym się na sztukę, jej historię i świadomość, językiem wizualnym. Wyrasta on z ogromnej miłości do swojego klubu i z równie silnej nienawiści do klubów konkurencyjnych, z fascynacji przemocą i częstym zagrożeniem śmiercią. Jest blisko spokrewniony z etnicznymi motywami używanymi przez ludy pierwotne, znakami apotropicznymi, które odwracają złe spojrzenie (rywali) i zarazem same rzucają je na osoby wkraczające na nie „swój” teren.

Kolory są tu niemal neoplastyczne (krwiste, „flagowe” czerwony i biały, żółty i niebieski, biały, szary i czarny) — kształtują nasze otoczenie, tak więc kibicom udaje się osiągnąć to, czego nie udało się neoplastycyzmowi. Poprzez ukazane zjawisko widać, że ludzi ci przenoszą walkę ze stadionów w codzienną przestrzeń, nie stawiają granicy między tamtymi emocjami a normalnym życiem, wierzają w swoje racje nie tylko od święta, wierzą, że agresją ich dowiodą.

Fotografie Wilczyka, wykonane na przestrzeni kilku lat (2009–2014), koncentrują uwagę widza na tym kluczowym dla współczesnych miast zjawisku, *punctum*, w którym przecina się kilka problemów polskiej rzeczywistości: brak poszanowania dla publicznej przestrzeni, brak perspektyw, przemoc, terytorialnie rozumiany patriotyzm, szaleństwo przemocy, kult siły, agresja, bieda, wykluczenie, a w dodatku pytanie o to, czy zjawisko to nie odgrywa roli mało chwalebnej, ale wyrastającej z rzeczywistej

potrzeby ekspresji polskiej sztuki ludowej lub narodowej.

Neutralna, niemal przezroczyista narracja sprawia jednak, iż wydaje się, że artysta ze swoim materiałem nie robi nic, nie odwraca znaczeń, nie zagląda pod podszewkę zjawiska, nie szuka struktur antropologicznych za nie odpowiedzialnych, że ogranicza się wyłącznie do jego spostrzeżenia, rejestracji, do niezbędnego, ale tylko pierwszego kroku. Kluczem do otwarcia drzwi, za którymi już „coś się dzieje”, był dla mnie poprzedni projekt fotograficzny Wojciecha Wilczyka, *Niewinne oko nie istnieje* (2009), również powstały we współpracy z Atlasem Sztuki, poświęcony synagogom, które do dziś znajdują się w polskich miastach, ale które zamienione zostały w sklepy, hurtownie dywanów czy kina. Wilczyk uwidocznił wtedy to, co niewidzialne, zapomniane i wyparte, smutne świadectwo braku osób niegdyś tworzących wielokulturowe społeczeństwo, pustkę pozostawioną po ich zagładzie, ich pamięć zwyciężoną przez drobną ekonomię.

Tym razem, wychodząc od tego, co widzialne, jaskrawych napisów i rywalizacji kibiców dwóch drużyn piłkarskich, Wilczyk sięga także do tego, co niewidzialne, do zagadnień tożsamości wspólnoty (wnikliwe eseje w katalogu wystawy i książce zarazem poświęcają temu problemowi Joanna Tokarska-Bakir, Anna Zawadzka i Adam Mazur). Motywy, które znalazły się w obiektywie artysty, są cierpliwie eksponowane przez mury i — poza rzadkimi akcjami typu „Kolorowa tolerancja” — ignorowane przez mieszkańców. A przecież ich przekaz jest daleki od neutralności. Na powierzchni murów z głębin świadomości i nieświadomości wydobywa się nienawiść, której pośrednim odbiorcą jest Żyd. Pośrednim, bo „chodzi przecież o inną drużynę piłkarską i jej kibiców”. Jednak Władze stają się Żydzewem, ŁKS to Jude, nazwie

klubu pisanej przez inny, wrogi klub towarzyszy gwiazda Dawida, „Treblinka — domem ŁKS”, dopisuje ktoś na pomniku-tablicy na terenie łódzkiego getta.

Wilczyk fotografuje, pytając, czemu nie widzimy tego przekazu, zastanawia się, jak to się dzieje, że można się do niego przyzwyczaić. Pozornie bez emocji rejestruje słownik języka nienawiści, dzięki czemu pokazuje, jak głęboko zakorzeniony jest on w naszej świadomości. Obcy, niebezpieczny i pogardzany staje się w nim Żydem, Żyd staje się Obcym, niebezpiecznym i pogardzanym. To świat bez nadziei, świat, gdzie wroga trzeba znaleźć na zewnątrz, aby nie dostrzec go w sobie, a przez to zdjąć z siebie ciężar odpowiedzialności. To świat bez refleksji i bez litości nawiązujący do najtragiczniejszych wydarzeń z dziejów ludzkości, zatem uaktualniający je, dający im drugie, karykaturalne życie. Dokumentacja tego zjawiska staje się unaocznieniem znajdującego się w nas poziomu czerni, tej czerni, która wciąż nie chce przejść do historii.

Marta Skłodowska

platform (for contemporary art)

Ostrava

PLATO

Listening Eyes I

Kateřina Vincourov

19 03 — 05 04 2015

Hall of the Multifunctional auditorium Gong

Exhibition

09 04 — 21 06 2015

Exhibition opening 8/4/2015

Gallery of the Multifunction auditorium Gong

Project designer: **Linda Dostlkov**

PLATOvideo03

Back to front and upside down

16 04 — 30 06 2015

Exhibition opening 15/4/2015

Trojhal Karolina, basement

Ostrava City Gallery

Gallery of the Multifunctional
auditorium Gong

Doln Vtkovice, Rusk 2993

706 02, Ostrava – Vtkovice

Mon–Sun, 10 a.m.–6 p.m.

Free entrance

www.plato-ostrava.cz

The project is supported by the City of Ostrava





ZAWÓD: KURATOR

red. Marta Kosińska, Karolina Sikorska, Anna Czaban, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2014, s. 648

Tytuł wydanej przez Arsenal książki, *Zawód: kurator*, da się interpretować dwojako. Z jednej strony można go rozumieć jako opis profesji kuratora, a wówczas książka staje się dla nas czymś na wzór przewodnika, z drugiej można odebrać go jako opowieść o poczuciu zawodu, frustracji i niespełnienia. Choć publikacja pojawiła się praktycznie równocześnie z wystawą poświęconą zagadnieniom krytyki instytucjonalnej pokazaną w poznańskiej galerii, jest pozycją autonomiczną. Zgodnie z założeniami redakterek, Marty Kosińskiej, Karoliny Sikorskiej i Anny Czaban, książka miała pokazać, jak wyglądają praktyki kuratorskie w Polsce. Niby proste, ale czy realne? Czy uwidoczniiony w tytule zawód jest tylko pozorny?

Redaktorki podzieliły książkę na trzy części. Na pierwszą składają się teks-

ty i wywiady problematyzujące specyfikę pracy wykonywanej przez kuratora. Część druga kreśli mapę bardzo popularnych ostatnimi czasy postaw społecznych, charakterystycznych zarówno dla artystów, jak i dla kuratorów. Trzecia część skupia się z kolei na praktykach kuratorskich wychodzących poza obręb sztuk wizualnych.

Opierając się na tych popularnych kategoriach, niejednokrotnie już analizowano zjawiska w sztuce XX i XXI wieku. Można nawet stwierdzić, że ich powstanie doprowadziło do poszerzenia zakresu pracy kuratora. To już nie tylko zajmowanie się sztuką, lecz także aktywność na pograniczu działań lokalnych i miejskich, a nawet produkcja wiedzy. Problematyka ta bardzo wyraźnie wybrzmiewa w tekście Sebastiana Cichockiego *Przypadek Muzeum Sztuki Nowoczesnej*

w Warszawie: krajobraz po „nowym instytucjonalizmie”, który doskonale wpisuje się w popularną ostatnimi czasy retorykę kuratorów, polegającą na odchodzeniu od tradycyjnego medium wystawy i skupianiu się na wytwarzaniu wiedzy. Być może jednym z powodów tego odchodzenia od materialności doświadczenia kontaktu ze sztuką przez samych kuratorów jest nienormalność ich aktywności. Ostatecznie bowiem chyba lepiej zakreślać szeroki krąg swoich działań, gdyż ich odgrywanie i animowanie czyni z nich kolejny spektakl i dynamiczne wydarzenie. To właśnie w tym obszarze rysuje się nowa perspektywa zawodu kuratora. To już nie tyle opiekun artysty czy tłumacz, ile ktoś, kto posiada moc zmieniania reguł gry.

Zawód: kurator to jednak książka przede wszystkim o współczesnej

polskiej kondycji tej profesji. Jaka jest siła oddziaływania kuratorów na pole sztuki i czy naprawdę muszą się oni silić na podtrzymywanie jego statusu? Temat uwikłania kuratora w mechanizmy świata sztuki stanowi jeden z ciekawszych wątków książki. Charakterystykę tej zależności przedstawia w swoim tekście *Go West (albo giń)! Praktyki kuratorskie galerii prywatnych w peryferyjnym polu sztuki* Jakub Banasiak. Zaproponował on bardzo wnikliwą analizę pracy kuratora, choć uczynił to z perspektywy Polski jako kraju wciąż peryferyjnego, jeśli idzie o rolę samego rynku sztuki. Koncentrując się na dwóch przeciwstawnych, ale przełomowych modelach galerii — Rastra i Galerii Foksal — Banasiak przestudiował i prześledził zmiany w sposobie kształtowania się języka kuratorskiego. Podobne wątki pojawiają się również w tekście *Bluźnierczy kurator i wierny galerzysta. Status kuratora w prywatnych galeriach sztuki w Polsce* Magdaleny Radomskiej. Autorka stawia tu ważne pytanie o pozycję kuratora w prywatnych galeriach. Czy możliwe jest jego funkcjonowanie jako podmiotu bardziej społecznego, pozbawionego kontekstu rynkowego? Czy w ogóle możemy mówić o niezależności w tego typu działaniach? Pytanie, czy kurator — zgodnie ze swoim łacińskim źródłosłowem — może pozwolić sobie na altruizm, pojawia się samo.

Napięcie pomiędzy oczekiwaniami publiczności a systemem sztuki doprowadziło do swoistego kryzysu samoświadomości kuratorów. Zostali oni poniekąd uwikłani w praktycznie niemożliwy do rozwiązania konflikt świata sztuki i kultury masowej. Z jednej strony to oni określają to, co pokazuje się widzom, z drugiej ciągle wymaga się od nich zmian w sposobie komunikacji. We współczesnej kulturze szczególnie ważne stają się role kuratora-mediatora oraz kuratora-edukatora, o czym przypominają w rozmowie z Marią Kosińską

Maria Parczewska i Janusz Byszewski z Laboratorium Edukacji Twórczej w CSW Zamek Ujazdowski.

Wszystkie dociekania i interpretacje odnośnie do kuratorstwa zostały potraktowane w książce z różnych stron: artystów wykorzystujących podobny warsztat, teoretyków parających się co jakiś czas robieniem wystaw, krytyków czy wspomnianych już wcześniej edukatorów i animatorów. Jak bardzo ważna i inna jest to perspektywa, można się przekonać, przeglądając wcześniejsze publikacje, na przykład te, które traktują o nowym muzealnictwie — rozdziały o samej figurze kuratora i jego roli można w nich policzyć na palcach. Trzeba to przyznać: poznańska książka jest pierwszą na tak wielką skalę próbą chociażby częściowego uchwycenia tematu.

Czytając *Zawód: kurator*, należy przede wszystkim zapytać, czy faktycznie przedstawia się tu wszystkie aspekty tej profesji w świecie sztuki. Odpowiedź jest oczywista — nie, ale na całe szczęście redaktorki mają tego świadomość. Mnogość postaw, modeli, kwestii spornych ujawnia się już w samych tekstach, które raczej prowokują do dalszych pytań, niż umożliwiają wygłaszanie jednoznacznych opinii. Ta wielowątkowość i różnorodność prezentowanych sylwetek pozwala jednak stwierdzić, że udało się w tym przypadku uniknąć podstawowego błędu, jaki cechuje podobne publikacje. *Zawód: kurator* to wydawnictwo uniwersalne, a nie specjalistyczne, co oznacza, że sprawdzi się zarówno w przypadku osób zainteresowanych tematem, jak i jako książka godna polecenia laikom.

To właśnie w punkcie zderzenia dwóch logik, odbiorcy i wytwórcy, widać największe wyzwanie dla współczesnych kuratorów. Interesującym zagadnieniem jest także kwestia tych kuratorów, którzy nie działają, opierając się na powszechnie znanych nam praktykach, a funkcjonują na przykład w obrębie tradycyjnych instytucji. Właśnie

takie lokalne placówki, znajdujące się na marginesach, stanowią kolejne wyzwanie dla tego typu publikacji. Czy książka ta zadziała w mniejszych ośrodkach? Czy może ona stanowić płaszczyznę dialogu?

Obok teoretycznej zawartości w publikacji pojawiają się też ilustracje z dobrze znanej *Kroniki towarzyskiej* rysowanej przez Polę Dwurnik, obrazy z cyklu *Wystawy niezaistniałe* Szymona Kobylarza, jak również ankiety odnośnie do statusu kuratora przeprowadzone w najróżniejszych instytucjach kultury. Pomysł o tyle ciekawy, że aż prosi się o rozwinięcie w formie wyczerpujących wywiadów. Osobiście nie mam bowiem wątpliwości, że to właśnie rozmowy powinny stanowić podstawę tego typu publikacji. Po przebrnięciu przez napisane z wyraźnym zacięciem akademickim teksty Marty Kosińskiej, Anny Markowskiej czy Pawła Leszkowicza z wielką przyjemnością wertuje się te krótkie ankiety. Z jednej strony mamy więc w książce teoretyków i kuratorów poszukujących modeli swojej pracy, a z drugiej postępującą refleksję, że podstawę ich działań i pamięci o nich stanowi właśnie rozmowa. Nie chcę przez to powiedzieć, iż są to przeciwstawne bieguny, jednak to te napięcia odnoszą się najlepiej do tytułu książki. Już w jej wstępie przywołana zostaje historia Lucy Lippard, która podczas wywiadu przeprowadzonego przez Hansa Ulricha Obrista stwierdziła, że wśród kuratorów panuje pewien rodzaj amnezji. Jej zdaniem większość z nich nie dysponowała nigdy dokumentacjami swoich praktyk, jedyne, co mieli, to wspomnienia oraz historia mówiona. I tu ukrywa się sens tytułowego zawodu, choć tak rozumiane porażki są niezwykle krzepiące.

Marta Kudelska



Anna Mituś, Piotr Stasiowski, *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, projekt okładki: Maciej Lizak

ANNA MITUŚ, PIOTR STASIOWSKI, **AGRESYWNA NIEWINNOŚĆ. HISTORIA GRUPY LUXUS**

BWA Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2014, s. 478

„Powstali w stanie wojennym, ale nie chcieli walczyć o wolność. Chcieli z niej korzystać”. Te znajdujące się z tyłu okładki książki *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus* słowa oznajmują dobitnie — przed nami publikacja mierząca się z legendą artystycznego bandu, w skład którego wchodziły jedne z najbarwniejszych postaci wrocławskiego życia kulturalnego lat 80. i 90. Chwytiliwe hasło o „formacji artystycznej tak znanej, że dziwi, jak mało o nich dotąd napisano” postawiło poprzeczkę bardzo wysoko autorom owego opracowania — Annie Mituś oraz Piotrowi Stasiowskiemu.

Książka została wydana w dobrym czasie. Luxus ma więcej wspólnego

z modnymi ostatnio trendami, niż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. Członkowie grupy wzięli sprawy w swoje ręce i stworzyli własny wymiar luksusu — towaru deficytowego w latach 80. Korzystali ze środków artystycznych, na których aktualnie opiera się kultura czerpiąca z doświadczenia internetu przez społeczeństwo. Bynajmniej nie chodzi tu o luksusowe obrazy *Kotków o głupim wyrazie twarzy*, chociaż symbolika obydwu zjawisk także wykazuje pewne zbieżności: pacyfki, coca-cola, znaki towarowe „zepsutego” Zachodu czy też motywy zaczerpnięte ze świata celebrytów.

Lektura książki przede wszystkim odkrywa przed nami świat pewnej

komitowy — silnych indywidualności, które dla wspólnego celu potrafiły zapomnieć o własnych dążeniach. Doskonale podkreśla to rozdział *Paint pride*, w którym Piotr Stasiowski z akademicką cierpliwością, analizując twórczość malarską poszczególnych członków Luxusu, wskazuje na postmodernistyczny charakter grupy. Tym samym autor już na wstępie uznaje porażkę postawionego sobie zadania. Na pierwszy plan wysuwa się bowiem anonimowość członków grupy, niwelowana jednak niespotykaną wcześniej potężną dawką optymizmu.

Właśnie w tym miejscu wracamy do pytania o to, co łączy naszą rzeczywistość z grupą Luxus. Wydaje

się, że ironiczny potencjał bijący z ich prac oraz lekkość, z jaką poruszali najdrażliwsze tematy, to punkty wspólne z aktualną „kulturą beki”. Jak powiedziała Ewa Ciepielewska: „byliśmy niezależni, bo nam nie zależało”. Postępowanie zgodnie z tym postulatem umożliwiało tworzenie pod sztandarem grupy, która dawała swoim członkom wolność wypowiedzi poprzez iluzoryczną anonimowość, objawiającą się w dużej mierze w stawianiu cudzysłowu. Cytat jest jednym z głównych fundamentów grupy Luxus, podobnie zresztą jak działań w internecie. Niemniej dopiero upadek autora na rzecz anonimowości (nawet iluzorycznej) wyzwala w obydwu przypadkach strumień niczym nieskrępowanej kreatywności.

Dokąd ta niepoohamowana fala prowadzi? W przypadku grupy Luxus do analizy ówczesnych mechanizmów społeczno-ekonomicznych. Jeśli zaś chodzi o kulturę postinternetową, w tej chwili możemy jedynie przewidywać, dokąd ona zmierza. Być może analiza działalności luksusowców ma potencjał przybliżenia nam tego celu. Tematykę produkcji masowej oraz tworzenia artystyki opierali oni na duchampowskim przewrocie i warholowskiej reprodukcji. Luxus często podkreślał to w wydawanym przez siebie magazynie. Nawet w najnowszej odsłonie ich twórczości, na wystawie *Magazyn Luxus* (2013) w Muzeum Współczesnym Wrocław, Jerzy Koszałka przedstawił gest powieszenia pisuaru-fontanny na ścianie.

Książka bardzo mocno sytuuje Luxus w kontekście lat 80. i 90., silnie akcentując zmianę, jaka zaszła po 1989 roku. Jakby ludzie tworzący pod sztandarem tej grupy w ogóle się nie zmienili, tylko kontekst czasu zupełnie odmienił recepcję ich działań.

Anna Mituś w pierwszych rozdziałach publikacji przedstawia towarzyskie początki grupy Luxus na tle Wrocławia lat 80. Naszym oczom ukazuje się szare miasto skrywające niezwykle barwne życie — świat,

który przecież jeszcze nie tak dawno temu istniał. Sztuka dzieje się tutaj między słowami, a proste gesty urastają do rangi niebываłego wydarzenia. W tym kontekście można przywołać jedną z pierwszych akcji grupy, która polegała na wrzuceniu do koszy na śmieci odpadów świata zachodniego — opakowań produktów niedostępnych wtedy na polskim rynku.

Takie działanie nie odniosłoby żadnego skutku w latach 90. Sam Jerzy Koszałka, w jednym z wywiadów opublikowanych w książce (wszystkie zostały przeprowadzone przez Piotra Rypsona), skonstatował porażkę grupy na rzecz sztuki krytycznej. Potencjał ironicznego gestu nagle stracił na wartości. Śmieci przedstawione jako jeden z wymiarów luksusu zaczęły nieprzyjemnie kuć w oczy ludzi, którzy po latach nijakości zostali zalani kolorową „chińszczyzną”. Ożywiająca amerykański sen na polskiej ziemi grupa Luxus przestała produkować nowe doświadczenia. Artyści tego już przestarzałego mechanizmu bardzo świadomie brnęli w to, co wcześniej zapoczątkowali, poddając swoją spuściznę totalnej nadprodukcji.

Od połowy lat 80. powstawał cykl portretów *Kotków o głupim wyrazie twarzy*, powoli ewoluując w chyba najbardziej monumentalne dzieło grupy Luxus — *33 strażników 33 wartości*. Luksusowcy ogłosili zakończenie działalności pod koniec lat 90., jednak koty o pustym spojrzeniu do dziś stoją niewzruszone na straży new-age'owych reminiscencji.

Podróż przez dekady urozmaica ogromny zbiór ilustracji zamieszczonych w książce. Poza reprodukcjami poszczególnych stron z kolejnych numerów „Magazynu Luxus”, prac malarskich oraz fotografii wystaw na łamach publikacji można podziwiać również prywatne zdjęcia członków grupy. Oprawa wizualna książki tworzy barwną podróż po Polsce i Wrocławiu lat 80. i 90. Zresztą same zdjęcia zostały wybrane z przymrużeniem oka, czego dowodem może

być datowana na 1978 rok fotografia przedstawiająca działkę Jerzego Koszałki. Widać na niej, że grupa Luxus nie potrzebowała alkoholu, aby dobrze się bawić (Jerzy Koszałka w otoczeniu krzaków marihuany).

Czy luksusowców można postrześć jako pominiętych pionierów zmian zachodzących w danym momencie historycznym, już po zawieszeniu przez nich działalności? Czy, zgodnie z głównym zamysłem książki *Agresywna niewinność*, byli oni jednak bardziej wnikliwymi obserwatorami „wielkiej zmiany — politycznej, gospodarczej i kulturowej”? Raczej to drugie, choć zastanawiająca jest tu zbieżność między tym, co robiła grupa Luxus, a aktualnymi tendencjami.

Artystów z Wrocławia można zaliczyć do trzeciego sektora kultury lat 80., powstającego poza bądź na granicy ówczesnych działań instytucjonalnych oraz przykościelnych. Luksusowcy nie wybrali strony konfliktu, dzięki czemu ich aktywność nabrała uniwersalnego wymiaru. Ironię i poczucie humoru przekuli zaś w broń przeciwko szarej rzeczywistości. Autorzy książki *Agresywna niewinność* stworzyli publikację, która czerpie z bezpośrednich doświadczeń tamtych lat, równocześnie systematyzując dotąd niezbadaną wiedzę na ten temat.

Anna Mituś i Piotr Stasiowski zmieniają luksusowy żart w rzetelne opracowanie, które udowadnia, że wydarzenia owych lat nie powinny być rozliczane tylko na podstawie teczek. Kultura współczesna nie może budować własnego dyskursu bez refleksji poświęconej trudnym latom 80. oraz niepoprawnie optymistycznym 90. Ta świadomość może nas przygotować na naszą własną „wielką zmianę”. Jej kształtu jeszcze nie znamy.

Marcin Ludwin



GILAD RATMAN **CZTERY PRACE**

14.06-28.08.2015

WERNISAŻ: **SOBOTA, 13.06.2015 O GODZ. 18:00**

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
UL. ŚWIĘTEGO DUCHA 4

PARTNERZY:



Szczecin



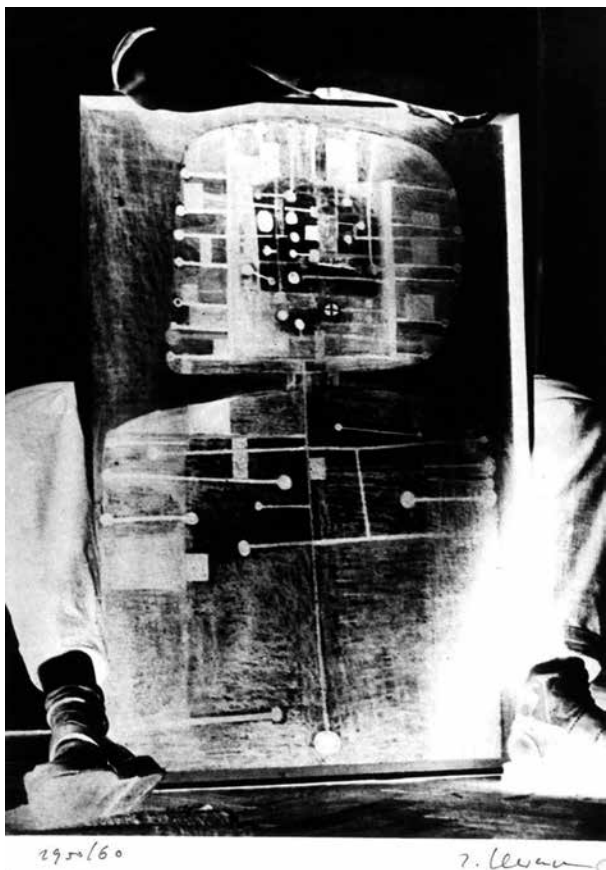
AMBASADA IZRAELA
W WARSZAWIE

TRAF0

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

WWW.TRAFO.ORG

Jerzy Lewczyński, portret Zdzisława Beksińskiego, 1959, zbiory Muzeum w Gliwicach



Zdzisław Beksiński, Gorset sadysty, XIII-2032, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu



ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

LISTY DO JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO

red. Olga Ptak, Czytelnia Sztuki, Gliwice 2015 s. 744

Jeszcze do niedawna przyznanie się do fascynacji postacią Zdzisława Beksińskiego uchodziło w świecie sztuki współczesnej co najmniej za nietakt. Sytuację zmieniła książka Magdaleny Grzebałkowskiej *Beksińscy. Portret podwójny*, którą bez cienia przesady nazwać można jedną z najlepszych biografii w historii polskiej sztuki najnowszej. Autorce wprawdzie nie udało się odczarować surrealistycznego i katastroficznego malarstwa, ale przywróciła zainteresowanie życiem artysty, a to — jak wiemy od czasu *Żywotów najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* pióra Giorgia Vasariego — pierwszy krok

do stałej obecności w historii sztuki. Sukces familijnego thrillera psychologicznego, jakim jest wspomniana tu publikacja, poprzedza wydanie przez Muzeum w Gliwicach tomu pod redakcją Olgi Ptak. Nieprzypadkowo licząca 744 strony książka *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego* formatem, a nawet projektem graficznym przywodzi na myśl *Beksińskich. Portret podwójny*. Ustawione obok siebie na półce tomy świetnie ze sobą korespondują, sugerując istnienie serii wydawniczej poświęconej artyście. Nic jednak bardziej mylnego. Badania biograficzne Grzebałkowskiej i epistolograficzne Ptak prowa-

dzone były równolegle, a autorki nie miały ze sobą styczności, o wydawnictwach, dla których pracowały, nawet nie wspominając. Zabieg upodobnienia obu książek przez Muzeum w Gliwicach ma jednak sens nie tylko marketingowy. Ponad 300 listów opatrzonych obszernym wstępem i szczegółowymi komentarzami świetnie uzupełnia potoczystą narrację Grzebałkowskiej i prostuje pojawiające się w jej publikacji nieliczne nieścisłości, dotyczące techniki fotograficznej czy też szczegółów warsztatu malarskiego Beksińskiego.

Zebrane listy pochodzą ze zdeponowanego w gliwickim muzeum

archiwum zmarłego w lipcu 2014 roku Jerzego Lewczyńskiego, wybitnego artysty i teoretyka fotografii. Wydany tom może zostać uznany za modelowy i godny naśladowania przez inne krajowe instytucje. Korespondencję nie tylko zarchiwizowano, lecz także błyskawicznie przystąpiono do jej opracowania i szybko udostępniono w godnej podziwu formie.

Znakomita większość gliwickiej publikacji to listy z okresu PRL-u. Ponad 550 stron książki zawiera korespondencję z lat 1958–1980. Resztę stanowią listy z lat 1990–1998. Co ciekawe, trwająca do końca życia Beksińskiego wymiana urywa się w momencie zmiany formy korespondencji — z papierowej na elektroniczną. Wbrew potocznemu wyobrażeniu o tym, że w wirtualnym świecie nic nie ginie, to jednak listy zapisane na starym, dobrym papierze okazały się trwałym nośnikiem informacji.

Listy Beksińskiego do Lewczyńskiego są dokumentem z wielu względów niezwykłym. To świadectwo przyjaźni artystów, jak również obraz epoki. O ile Grzebałkowska imponowała epickim rozmachem, o tyle Ptak budzi podziw poprzez, przywodzącą na myśl Flauberta, troskę o szczegóły. Uderzający dla współczesnego czytelnika jest materialny wymiar twórczości artystycznej z okresu PRL-u, a także wczesnej III RP. To bezcenne świadectwo determinacji i codziennego funkcjonowania artystów, którzy zabiegają o podstawowe, jak mogłoby się wydawać, towary i usługi. Listy między twórcami dalekie są od teoretycznych czy filozoficznych rozważań o sztuce. Te, jeśli w ogóle się pojawiają, to jedynie w tonie ironicznym. Nie znaczy to, że sztuka nie jest tu obecna. Przeciwnie, wszystko, o czym mowa — od łapówek po relacje z życia prywatnego — związane jest ze sztuką, która pozostaje najważniejsza, ale która bez tego całego materialnego fundamentu obyc się nie może. Olga Ptak dokonuje niemożliwego, opatrując komentarzem

niemal co drugie zdanie, rekonstruując kontekst polityczny, ekonomiczny, społeczny i kulturowy. To działanie niezbędne, gdyż ta obejmująca cztery dekady korespondencja dopiero zaopatrzona w redaktorski klucz pozwalała odcyfrować zmianę, jaka dokonała się w sztuce i świecie. Przykładowo, jedno z pierwszych listów z lat 60. dotyczy wymiany istotnych w życiu Beksińskiego płyt gramofonowych, późniejsze odnoszą się już do wymiany taśm do magnetofonów szpulowych i kasetowych i dalej używanych przez artystów CD, DVD, dyskietek ZIP oraz taśm do streamerów. To tylko techniczne tło twórczości artystycznej, a istnieje jeszcze przecież kontekst polityczny, ekonomiczny, społeczny, rodzinny...

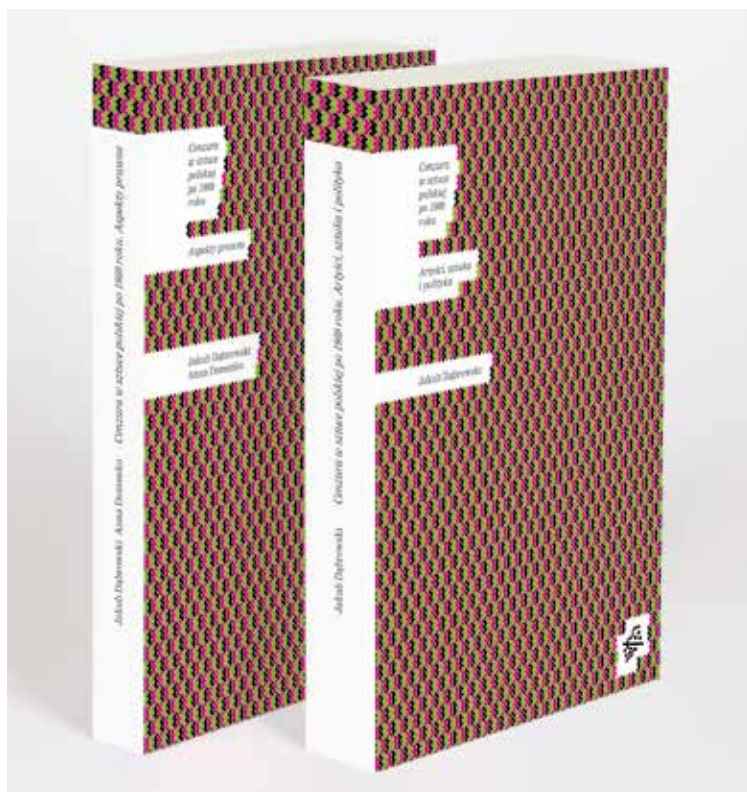
Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego to lektura z wielu względów niezwykła, a dla wszystkich entuzjastów obu korespondentów obowiązkowa. O ile Grzebałkowska przedstawiła portret podwójny — Zdzisława i Tomasza Beksińskich, o tyle Ptak stworzyła rodzaj „portretu wielokrotnego” Zdzisława. Został on nakreślony poprzez trwającą ponad pół wieku relację z Lewczyńskim, artystą o odmiennej wrażliwości i temperamencie, a jednocześnie zaskakująco bliskim Beksińskiemu. W zażyłym kontakcie z Lewczyńskim Beksiński jest subtelny, ironiczny, szczery do bólu, przenikliwy i przewrotnie inteligentny, choć bywa także złośliwy, niecierpliwy, opryskliwy, a nawet wulgarny. Epistolograficzna mania Beksińskiego pozwala wniknąć w rzeczywistość drugiej połowy XX wieku i w tej trywialnej peerelowskiej codzienności odnaleźć ślady artystycznego geniuszu.

Adam Mazur



ROLAND WIRTZ
immediatus

22.03–3.05.2015
bunkier.art.pl



ANNA DEMENKO, JAKUB DĄBROWSKI, **CENZURA W SZTUCE POLSKIEJ PO 1989 ROKU**

Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, t. 1, *Aspekty prawne*, s. 423, t. 2, *Artyści, sztuka i polityka*, s. 775

Cenzura sztuki wcale nie zaczęła się w 1989 roku.

Pytanie o wolność sztuki i jej granice jest pytaniem tak starym jak sama sztuka. Stawiano je w przeszłości wielokrotnie. Przykładem może być chociażby słynny bizantyjski spór o obrazy, w którym władza państwowa raz opowiadała się po stronie ikonoklastów, dążących do zupełnego wykluczenia obrazów (wizerunków) z przestrzeni publicznej w myśl literalnie interpretowanego drugiego przykazania, innym razem zaś rację przyznawała ikonodulom, czcicielom obrazów i ich obrońcom, twierdząc, że obrazy stanowią istotny element kultu religijnego. Pytania „stawiane obrazom” współcześnie różnią się

wprawdzie od tych, które „stawiali im” nasi odlegli przodkowie, jednakże nie jest to tak znacząca różnica, abyśmy nie mogli poszukiwać w przeszłości źródeł naszych aktualnych oczekiwań wobec nich i poglądów na ich temat; poglądów i oczekiwań, które teraz, podobnie jak w przeszłości, często bezpośrednio przekładają się na kształt obowiązujących norm prawnych i kierunki ich interpretacji.

Przeświadczenie o historycznym zakorzenieniu prawnych uwarunkowań twórczości artystycznej jest jednym z kluczowych założeń monografii *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku* Anny Demenko i Jakuba Dąbrowskiego. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim tomie tej książki autorzy

przekonują o historycznej determinacji sposobu postrzegania twórczości artystycznej przez prawo i prawników. Najlepiej świadczy o tym rozbudowana relacja z procesem Paola Veronese’go, który w 1573 roku stanął przed trybunałem inkwizycyjnym, aby wyjaśnić ikonografię obrazu *Ostatnia wieczerza*. Zagadnienie cenzury w sztuce polskiej po 1989 roku omawiane jest zatem w bardzo szerokim kontekście.

Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku, jak już zaznaczono, składa się z dwóch tomów. Pierwszy, napisany przez oboje autorów, ma podtytuł *Aspekty prawne*. Drugi, przygotowany wyłącznie przez Jakuba Dąbrowskiego, poświęcony został, zgodnie z podtytułem, artystom, sztuce

i polityce. Oba tomy dopełniają się wzajemnie, tworząc zwartą całość.

Pierwszy rozpoczyna się stwierdzeniem: „wszystko jest cenzurą!”. To zdanie częściowo zyskuje potwierdzenie w przyjętej przez autorów koncepcji cenzury, rozumianej zgodnie z ujęciem Svetlany Mintchevej i Roberta Atkinsa — jako wszystkie „obiektywne mechanizmy ograniczające wolność wypowiedzi, będące częścią złożonych systemów ekonomicznych, politycznych, kulturowych i/lub społecznych”. Tym samym autorzy odstąpili od funkcjonującego w naukach prawnych podziału na cenzurę prewencyjną i następczą. Przyjęcie takiej perspektywy stanowi świadomy zabieg, który umożliwia równoczesne omówienie zarówno ograniczeń wolności twórczości artystycznej o zinstytucjonalizowanym charakterze, jak i tych bardziej zawołowanych i nieoficjalnych. Opisanemu tu stanowisku towarzyszy również zdecydowane opowiedzenie się przez autorów za możliwie szerokim ujęciem wolności słowa, zgodnie z tradycją liberalną. W tym sensie publikacja nie jest wolna od współczesnych sporów światopoglądowych — napisana została z pełną świadomością ich istnienia i głębokiego uwikłania w nie sztuki. Jak stwierdzają autorzy: „postulujemy uwalnianie (ale nie uwolnienie) dyskursu spod karnoprawnych ograniczeń i postrzegamy ów postulat w kategoriach politycznej walki — uważamy, że wolność wypowiedzi gwarantuje społeczną różnorodność i powinna się cieszyć specjalnym statusem wśród innych praw i wolności”.

Publikacja w pełni realizuje opisane we wstępie założenia. Zawiera szczegółowe analizy konkretnych uregulowań prawnych i prowadzonych na ich podstawie postępowań sądowych przeciwko artystom — twórcom sztuki współczesnej. Nie zabrakło także odautorskich komentarzy do tych kontrowersyjnych przypadków, w których sprawa nie trafiła wpraw-

dzie na wokandę, jednakże w publicznym dyskursie rozważano taką możliwość.

Poświęcając dużo miejsca zagadnieniu artystycznej transgresji, autorzy wyraźnie podążają tropem Williama Johna Thomasa Mitchella, który w jednej ze swoich cieszących się uznaniem książek postawił pytanie: „Czego chcą od nas obrazy?”. Tym samym odwrócił on logikę recepcji, przyznając przekazom wizualnym, a nie ich odbiorcom, pozycję dominującą oraz pełnię władzy decydowania o kierunku lektury zawartego w dziele przekazu. Skoro zatem obrazy przejmują władzę nad publiką, to jej członkowie (widzowie) poszukują narzędzi umożliwiających stawienie oporu przemożnej sile znajdujących się w nich przekazów (reprezentacji). Jak udowadniają niedawne wydarzenia z paryskiej redakcji „Charlie Hebdo”, bywa, że adresaci przekazów są skłonni do sięgnięcia nawet po środki ostateczne. Potwierdza to jedynie siłę oddziaływania wizerunków i aktualizuje pytanie o prawne granice swobody ich rozpowszechniania, wpisując wymienione zagadnienia w ramy szerszych procesów społecznych, określanych mianem wojen kulturowych.

Tom pierwszy został w całości poświęcony regulacjom obowiązującego prawa polskiego, które mogą być interpretowane jako typowe granice wolności twórczości artystycznej. Autorzy podzielają zapatrywanie innych przedstawicieli doktryny prawniczej odnośnie do potrzeby określenia wpływu artystycznego charakteru przekazu na proces stosowania prawa. Punktem wyjścia analizy tego zagadnienia jest oczywiście gwarancja wolności twórczości artystycznej, wyrażona w artykule 73 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 1997 roku. Określenie zakresu normowania tej regulacji jest szczególnie istotne na gruncie prawa karnego, na którym koncepcja wolności sztuki — oprócz jednego przepisu — nie znalazła jak dotąd swojego rozwinięcia.

Autorzy zwracają wprawdzie uwagę na fakt, że Europejski Trybunał Praw Człowieka traktuje sztukę na ogólnych zasadach, a więc podobnie jak inne rodzaje wypowiedzi, jednakże nie rozwijają pytania o to, czy w takim układzie dodatkowe wyróżnienie wolności twórczości artystycznej w prawie polskim jest rzeczywiście konieczne. Szczególnie interesujące wydają się prowadzone przez nich rozważania wokół trudności dotyczących sposobu interpretacji sztuki na gruncie prawa. Czym bowiem jest sztuka? Jak zdefiniować samo pojęcie?

Choć nie piszą o tym wprost, autorzy wydają się w pełni rozumieć związany z tymi pytaniami dylemat logiczny, który polega na równoczesnej konieczności zdefiniowania sztuki w celu wyznaczenia przedmiotu prawnej ochrony oraz sformułowania jakiegokolwiek definicji sztuki z ogólnym ustanowieniem granic dla przyszłych działań artystów. Z jednej strony bowiem musi istnieć pewien — chociażby ogólny — model sztuki w rozumieniu prawa, jeżeli ochrona przysługującej jej wolności ma cokolwiek znaczyć. Z drugiej zaś każda ostra definicja tego pojęcia prowadzić będzie do apriorycznego wyłączenia spod zakresu ochrony jakiegoś rodzaju działań, które przez środowiska twórcze są postrzegane jako artystyczne. Odpowiadając na pytanie o definicję sztuki, Demenko i Dąbrowski zwracają się ku ujęciu instytucjonalnemu. Podstawą swojego punktu widzenia czynią koncepcję dzieła sztuki zaproponowaną przez Arthura Danto, dokonując jej ciekawego rozszerzenia. Uznają, że za dzieło sztuki w dyskursie sądowym należy uznać każdy przejaw ludzkiej działalności, który zostanie określony tym mianem w szeroko pojętym świecie artystycznym. Tej perspektywie można zarzucić jednak uprzywilejowanie na gruncie analiz prawnokarnych artystów doświadczonych i profesjonalnych, uznanych przez instytucje artystyczne. Sam

wskazywałem niegdyś na pewne niebezpieczeństwa wynikające z próby uczynienia z takiej teorii reguły sądowej wykładni¹. Nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie koncepcja dynamicznej wykładni przepisów prawnych, która uwzględnia zmienność i nieustanną ekstensywność pojęcia sztuki w rzeczywistości życia społecznego, jest w stanie sprostać konstytucyjnym założeniom o wolności sztuki.

Ważną konkluzją autorów w świetle toczących się nieustannie debat o szczególnie niekorzystnym uwarunkowaniu rozwoju życia kulturalnego i artystycznego w Polsce jest stwierdzenie, że przepisy obowiązującego prawa polskiego są zgodne z międzynarodowymi standardami, które wyznaczają granice wolności sztuki.

Wartością dodaną drugiego tomu jest z całą pewnością próba rozszerzenia typologii strategii obronnych dzieła sztuki w dyskursie sądowym zaproponowanych przez Anthony'ego Juliusa. Jakub Dąbrowski wprawnie bada postępowania sądowe prowadzone przeciwko artystom w różnych okresach historycznych, i to zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych. Przeprowadzone analizy potwierdzają wcześniej przywołaną tezę, że wykorzystanie prawa jako instrumentu wojen kulturowych nie ogranicza się jedynie do polskiej rzeczywistości.

Rozdział poświęcony badaniom historycznym kończy fragment dotyczący manifestu Artura Żmijewskiego. Gdy przyglądamy się układowi treści, zastanawia umieszczenie go już po podsumowaniu — tak jakby wołą autora było wyciągnięcie go poza nawias. Ten zabieg — wtrącenie — nie jest do końca uzasadniony treścią manifestu i tym samym nieco wytrąca z płynnej lektury książki. Nie zmienia

to jednak faktu, że jego dodanie istotnie wzbogaca przegląd zaprezentowanych punktów widzenia.

Następnie Dąbrowski przechodzi do badania zagadnień ściślej odpowiadających tytułowi publikacji. Opisuje kulisy skandali artystycznych, które wydarzyły się w okresie dwudziestopięcioletnia polskiej demokracji. Szczegółowe analizy konkretnych przypadków bezpośredniego lub pośredniego ograniczania wolności sztuki w Polsce po 1989 roku zostały wzbogacone o zestawienia tabelaryczne dostarczające wiedzy na temat danych statystycznych w tym zakresie. Autor odnotował kilkadziesiąt ingerencji cenzorskich, z których większość dotyczyła kwestii (nie)obyczajności i religii.

Ważną obserwacją Dąbrowskiego jest podkreślenie istotnej roli mediów w aktywizacji mechanizmów cenzorskich. To, jak media publiczne mówią o sztuce, w dużym stopniu determinuje społeczne nastawienie do sztuki współczesnej, w tym do sztuki krytycznej. Autor rozprawia się również z mitem skandalu artystycznego jako trampoliny kariery. W obiegowych opiniach przyjęło się uważać, że wypowiadając się na kontrowersyjne tematy w kontrowersyjny sposób, twórcy świadomie i nieco cynicznie nadużywają przynależnej im „licencji poetyckiej”, co czynią wyłącznie po to, aby było o nich głośno. Argument ten ma uzasadniać słuszność odwoływania się do prawa jako narzędzia kontroli i nadzoru nad artystycznymi przekazami. Jak pokazuje szczegółowo opisany w książce przypadek Doroły Nieznalskiej, rzeczywistość bywa wobec takiego popularnego modelu zupełnie przeciwna. Artysta, wywołując skandal, ryzykuje narażenie się na społeczny ostracyzm, który może prowadzić do złamania dobrze zapowiadającej się kariery.

Przedstawiony w publikacji problem nie traci na aktualności. Lektura *Cenzury w sztuce polskiej po 1989 roku* prowadzi do wniosku, że

wolność sztuki jest raczej niezagrożona, choć wciąż trudno przewidzieć intensywność przyszłych sporów, które będą towarzyszyć jej publicznym odstonom. Z jednej strony bowiem po 1989 roku nie doszło do żadnego skazania artysty prawomocnym wyrokiem (Nieznalska została ostatecznie uniewinniona), z drugiej jednak wielu twórców do dzisiaj zmaga się z negatywnymi konsekwencjami podejmowanych niegdyś działań, przy czym nie zawsze związane one były z bezpośrednią obrazą czyichś poglądów czy wartości (na przykład obieranie ziemniaków w galerii przez Julitę Wójcik).

Opracowanie autorstwa Anny Demenka i Jakuba Dąbrowskiego jest ważną i cenną pozycją na rynku wydawniczym. Zawiera rzetelne informacje poparte szczegółowymi badaniami poruszanego tematu. Należy mieć nadzieję, że stanie się ono impulsem do pogłębionej dyskusji o społecznej wartości sztuki w szerokim kontekście jej społecznego funkcjonowania, a ta choć w nieznacznym stopniu umożliwi przełamanie światopoglądowej polaryzacji prowadzonych w Polsce po 1989 roku wojen kulturowych, w których centrum znalazła się sztuka współczesna.

Mateusz Maria Bieczyński

¹ ZOB. MATEUSZ MARIA BIECZYŃSKI, *PRAWNE GRANICE WOLNOŚCI TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ W ZAKRESIE SZTUK WIZUALNYCH*, WOLTERS KLUWER POLSKA, WARSZAWA 2011.



Jan Mioduszeński: Fabryka mebli, red. Jan Mioduszeński, Agnieszka Rayzacher, projekt i okładka Błażej Pindor

JAN MIODUSZEŃSKI. FABRYKA MEBLI

red. Jan Mioduszeński, Agnieszka Rayzacher, lokal_30, Fundacja Lokal Sztuki, Warszawa 2015, s. 208

Ciepłe dwa dni lipca 2003 roku. Warszawska Praga. Przy ulicy Stalowej 10 pod elewacją jednej z kamienic pojawia się osoba w pełnopostaciowym kostiumie, który kolorystycznie imituje odrapaną ścianę. Dzięki przebraniu osoba ta wtapia się w tło, choć pewnie lepiej byłoby powiedzieć, że się nim staje. Nikt nie wie, kim jest ta postać ani dlaczego tu jest i tak stoi. Na reakcje ludzi nie trzeba długo czekać. Przechodnie zaczepnie podpytują: „Po co?” „Ile ci za to płacą?”, a ściana jak to ściana — milczy. Czasem odpowiada zdawkowe: „Jestem ścianą”. Niezły figiel. Ci, którym głupio pytać, polewają postać wodą, pstrykają w nią pestkami czereśni albo obrzucają jajkami. Oczekują reakcji. A jeśli

jakaś się pojawia, znaczy to, że to coś żyje. Porządek rzeczywistości zostaje przywrócony.

Tak wyglądał nieruchomy performans *Ściana* Jana Mioduszeńskiego, który odbywał się w ramach lokalnego projektu *Sąsiedzi dla Sąsiedów*. Miejsce i czas jest tu dość znaczące — to otoczona łotrykowską sławą warszawska Praga. W pierwszych latach nowego millenium pojawił się pomysł, aby ożywić to miejsce. Urząd dzielnicy oferował wówczas artystom, projektantom i organizacjom zajmującym się kulturą tanie pracownie w kamienicach lub lokale w pofabrycznych zabudowaniach. Wobec takiej polityki władz twórcy stopniowo zaczęli przeprowadzać się na Pragę.

Jednym z nowych mieszkańców dzielnicy został Jan Mioduszeński, który swoją pracownię założył w kamienicy przy ulicy Inżynierskiej 3. Początkowo trudno było artystom zdobyć akceptację lokalnych mieszkańców. Dlatego też organizowali akcje typu *Sąsiedzi dla Sąsiedów*. Dzięki temu udało się twórcom zatrzeć pewne granice, a Prażanie przyzwyczaili się nieco do nowych lokatorów. Wszystko było prawie morowo.

Niemal dekadę później, w styczniu 2013 roku nad ranem, budynek przy ulicy Inżynierskiej 3 zajął się ogniem. Spłonął doszczętnie, a wraz z nim pracownię trzynastu artystów, w tym Jana Mioduszeńskiego, który utracił znaczną część swojego dotychczas-

sowego dorobku artystycznego. Niektórzy twórcy na Pragę już nie wrócili, inni, jak Mioduszewski, przenieśli się do nowych pracowni w tej samej dzielnicy. Z powodu tych zdarzeń z czasem coraz mniej osób pamięta o artystowskim etosie Pragi.

Przytaczam tę historię nie bez przyczyny. W konsekwencji owych wydarzeń Jan Mioduszewski wraz z reprezentującym go lokalem_30 postanowili usystematyzować ocalałą dokumentację artystyczną twórcy. Efektem ich pracy jest wydana na początku 2015 roku publikacja *Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli*. W tym samym czasie galeria przygotowała też indywidualną wystawę artysty *Zbieractwo i łowiectwo*. Zaprezentowano na niej całkiem nowe prace oraz jedną rekonstrukcję z 2004 roku, *Listwy, deski*. Jednak nie była to ekspozycja podsumowująca czy zamykająca jakiś rozdział w twórczości artysty. Raczej ukazywała ona konsekwentną drogę jego sztuki. Jan Mioduszewski od 2002 roku, od wystawy *Fabryka Mebli*, dał się poznać jako twórca, którego interesuje drewno oraz materiały drewnopodobne. Dokonuje on iluzorycznych interwencji w rzeczywistych obiektach, wstawiając w nie obrazy imitujące szuflady albo blaty. Sięgając po zdezelowane fragmenty mebli, porzucone deski czy gałęzie, nobilituje je, wprowadza do swojej twórczości jako pełnoprawne obiekty. Również w performansach odwołuje się do wspomnianego materiału (drewno), czy to przywdziewając kostium imitujący jego strukturę, czy też przybierając nieruchomą pozę na kilkanaście godzin. Jednak działalność Mioduszewskiego, i ta malarska, i ta performatywno-interwencyjna, daleka jest od uznania jej za „drewnianą”. Książka *Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli* podejmuje zagadnienia związane z tropami interpretacyjnymi pozostawionymi w sztuce tego twórcy.

Sięgając po tę publikację, można się zastanowić, czym w zasadzie ona jest — monografią, książką do-

kumentującą działalność artysty czy rozszerzonym katalogiem wystawy *Zbieractwo i łowiectwo*. Zaprojektowane przez Błażeja Pindora wydawnictwo to bogaty zbiór dokumentacji fotograficznej, i to zarówno prac, jak i akcji artysty. Tom podzielony został na dwie części. W pierwszej znajduje się zestaw zdjęć przedstawiających obrazy i interwencje malarskie, których twórca dokonywał na meblach oraz w obszarze ich funkcjonalności. Część tę zamyka wybór serii prac inspirowanych ikonami dizajnu, takimi jak krzesła Gerrita Rietvelde czy Arnego Jacobsena. Trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowi to nawiązanie do swoistej meblarskiej konwencji artystycznej Mioduszewskiego, co zresztą znajduje odbicie także w esejach interpretacyjnych zawartych w publikacji. Na drugą część składa się chronologicznie podzielony zbiór zdjęć z performansów, wystaw i interwencji. Bez wątplenia zawiera się tu obszerna i szczegółowa dokumentacja tych działań. Jednak jej chronologiczne uporządkowanie i opatrzenie jedynie lakonicznymi, katalogowymi podpisami w istocie niewiele pomaga w budowaniu obrazu artysty przez przypadkowego czytelnika. Dodatkowo, zbyt skromnym moim zdaniem, są zamieszczone gdzieś tam reprodukcje druków ulotnych związanych z poszczególnymi wydarzeniami. Z racji ich znikomej liczby należy je jednak uznać jedynie za uzupełnienie.

W książce *Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli* zawarte są również dwa eseje analizujące sztukę artysty. Dwóch różnych autorów podejmuje się wskazania tropów, którymi można podążać, oglądając dzieła tego twórcy. Tekst Doroty Folgi-Januszewskiej *Jan Mioduszewski. Wątpić, myśleć, patrzeć* dotyczy iluzji i dekonstrukcji jako narzędzi, którymi posługuje się artysta, wykonując swoje obrazy, obiekty czy działania performatywne. Autorka słusznie zauważa, że jednym z najbardziej lubianych typów gry z odbiorcą jest tworzenie

złudzeń. Przypomina rolę malarstwa iluzjonistycznego w historii sztuki, jednocześnie zestawiając tradycję ze współczesnością, którą reprezentuje tu Mioduszewski. Równorzędnym wątkiem konstytuującym działania tego artysty jest, według autorki, dekonstrukcja, objawiająca się w odbiorze zmysłowym jego prac. W perspektywie eseju Doroty Folgi-Januszewskiej obiekty-meble w sztuce Jana Mioduszewskiego zostają rozczłonkowane i otrzymują nową funkcję. Stają się samodzielnymi bytami: szuflada obrazem, półka rzeźbą. Wszystko jednak odbywa się w atmosferze permanentnej iluzji. Artysta w swojej strategii zestawia rzeczywistość z jej iluzorycznym ekwiwalentem.

W drugim tekście Janek Owczarek buduje poszerzoną interpretację twórczości Jana Mioduszewskiego. Całość otwiera pytanie o zainteresowanie artysty meblem oraz drewnem. Kwestia ta zostaje poruszona w sposób niezobowiązujący i w dość humorystycznej konwencji. Autor eseju sam odpowiada na postawione pytanie, a na potwierdzenie swoich tez sięga po wypowiedzi artysty. Owczarek przedstawia nam twórczość Mioduszewskiego jako tę, która kwestionuje ustalony porządek zarówno funkcji obiektów użytkowych, jak i samych dzieł sztuki. Nawiązuje on dalej, co jest zabiegiem dość interesującym, do prac amerykańskich artystów działających w nurcie *shaped canvas paintings* (Frank Stella, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly czy Ronald Davis). Amerykańscy abstrakcyjniści z lat 60. uznali, że tradycyjny blejtram stanowi ograniczenie dla twórcy. Zaczęli zatem sięgać do innych, wielokształtnych płócien, które pokrywali jednolitą warstwą koloru. Tym samym obraz stał się obiektem. Autor eseju zwraca też uwagę na działania performatywne Mioduszewskiego, nazywane również „nieruchomymi performansami”, i interpretuje je w kontekście przyjętej przez brytyjski duet Gilbert & George koncepcji „ży-

wej rzeźby”, rozumianej jako niwelowanie granicy pomiędzy działaniem artystycznym a życiem codziennym.

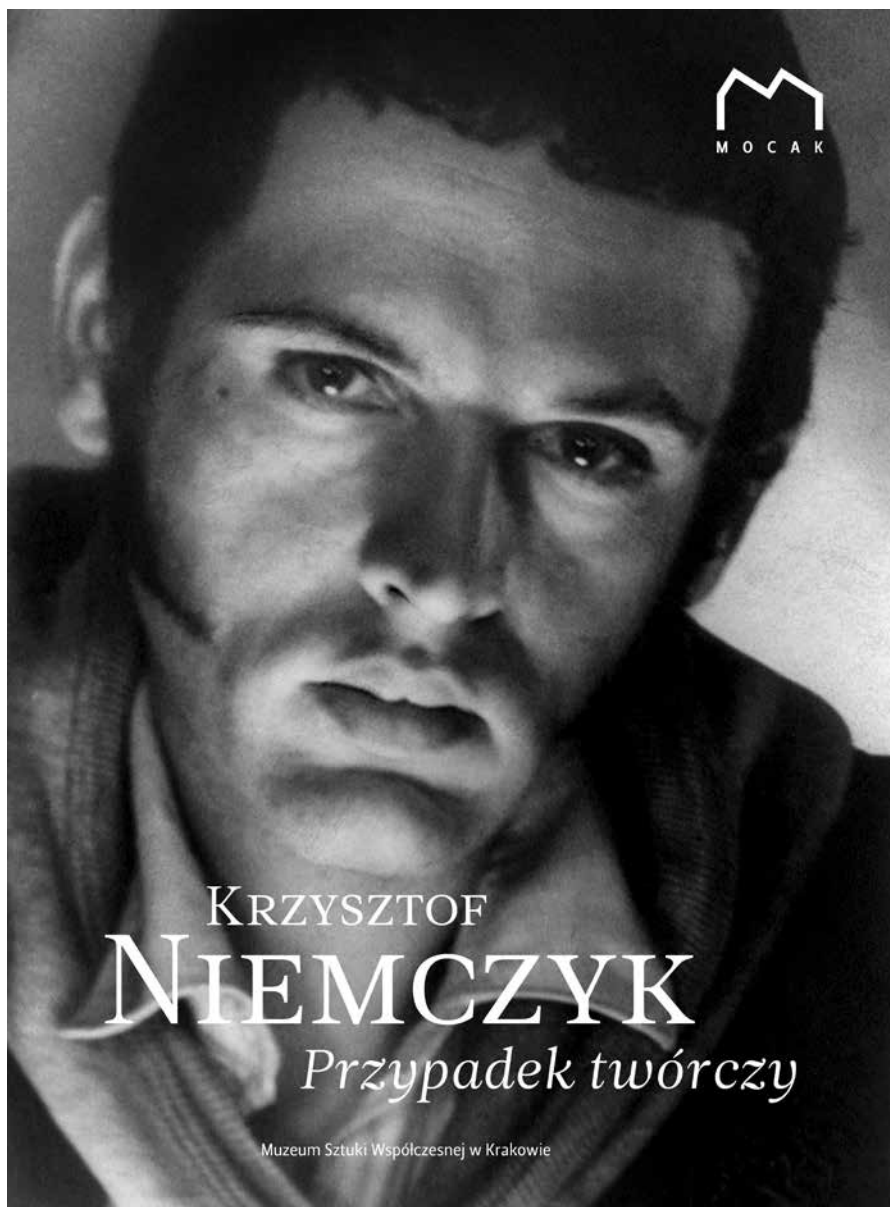
Mimo przyjęcia przez obu autorów odrębnych punktów interpretacyjnych motywem przewodnim ich wywodów jest iluzja i tradycja tego zjawiska w sztuce. Wychodzą oni od kontekstów malarstwa nowożytnego, w którym skróty perspektywiczne stanowiły o kunszcie artysty, jak również dowodziły jego naukowego podejścia do tworzonych dzieł. Odwołują się do holenderskiego malarstwa iluzjonistycznego *trompe l'oeil*, w którym zabawa z iluzją była igraszką, rozrywką i swoistym wyzwaniem dla innych artystów. Odnosząc się bezpośrednio do twórczości Mioduszeńskiego, bez względu na to, czy będzie to performans, malarstwo, czy instalacja malarska *in situ*, autorzy tych dwóch esejów akcentują chęć przekraczania zarówno dwuwymiarowości malarstwa, która wynika z ograniczeń blejtramu, jak i samej rzeczywistości, poprzez podkreślanie jej trywialnego aspektu.

Choć oba teksty wychodzą od innych momentów w twórczości Jana Mioduszeńskiego i przyjmują różne założenia, w ostateczności okazuje się, że krążą wokół wybranych tropów, które mimo iż wydobywane są w odmiennych momentach, sprowadzają twórczość artysty do kilku interpretacyjnych wątków. W części dokumentacyjnej, mimo zastosowanej chronologiczności, dostajemy strumień ilustracji, i to z lakonicznymi podpisami. Skromna reprezentacja innych świadectw działań artystycznych Mioduszeńskiego pozostawia czytelnika w pewnym zagubieniu. Wszystko to sprawia, że książka nieco rozczarowuje.

Podczas lektury *Jana Mioduszeńskiego. Fabryki Mebli* nasunęło mi się skojarzenie z monografią na temat grupy artystycznej SzuSzu (*SzuSzu = Piotr Kopik, Karol Radziszewski, Ivo Nikić*). W owej książce zawarto nie tylko elementy interpretacyjne oraz

chronologię wydarzeń, lecz także obraz czasu, w jakim działała grupa, i kontekstów, z których wyrastały ich akcje, co więcej, artyści przedstawieni tam zostali jako osoby z krwi i kości. Przy pracy nad publikacją o twórczości Jana Mioduszeńskiego skupiono się na zachowaniu świadectw i dokumentacji, zapominając jednak przy tym o artyście. I tak rozmył się on na tle poszukiwań interpretacyjnych.

Konrad Schiller



KRZYSZTOF NIEMCZYK. PRZYPADEK TWÓRCZY

red. Józef Chrobak, MOC AK, Kraków 2014, s. 224

Najpierw była udana, przygotowana przez Józefa Chrobaka, wystawa poświęcona Krzysztofowi Niemczykowi. Prezentacja zatytułowana *Krzysztof Niemczyk. Sytuacionista, pisarz, malarz* odbyła się w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej w drugiej połowie ubiegłego roku. Poza opa-

trzonymi już, klasycznymi i wiele razy opisywanymi, ekshibicjonistycznymi fotografiami artysty zebrano na niej także zachowane obrazy autorstwa Niemczyka, jak również — w formie archiwum — jego notatki i książki z jego biblioteki. Wydawało mi się wówczas, że niniejsza wystawa może

stać się istotnym wydarzeniem dla dzisiejszej recepcji sztuki legendarnego twórcy, a planowana dopiero wtedy publikacja, mająca być pokłosiem ekspozycji — książka, na którą z niecierpliwością czekałem — wniesie nowe odczytania, ustali nieznane, ale istotne fakty, stematyzuje pozostającą

● 26.02 - 11.04.2015

Thomas van Linge

Terra Inc.

Zona Sztuki Aktualnej

Szczecin ■ kuratorka:

Aurelia Nowak

ZONA
ZONA SZTUKI AKTUALNEJ



M
MUSEUM Sztuki w Szczecinie



eleWato

dotąd w cieniu malarską twórczość Niemczyka. I oto jest, i oto o niej piszę: *Krzysztof Niemczyk. Przypadek twórczy*. Chwytny tytuł, z jednej strony przywołujący zbitkę słowną „przypadek medyczny”, z drugiej zaś uruchamiający skojarzenia tak z duchampowską, jak i z neoawangardową metodą tworzenia sztuki, choć całkiem na miejscu, mnie po lekturze kojarzy się jedynie z przypadkowością, sama publikacja zaś stanowi przykład książki o sztuce, do której nie ma się ochoty wracać.

Oczywiście zdaję sobie sprawę, że nie jest rzeczą łatwą napisać coś nowego o Niemczyku i zaprezentować go w nieoczywisty, odkrywczy sposób po tym, jak został on ukontekstowany oraz kompletnie i zarazem kompleksowo opisany przez Ankę Ptaszkowską w monumentalnym *Traktacie o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń* w 2007 roku, a także na poświęconych mu stronach w jej wydanej trzy lata później książce *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*. Wiekopomna dla przywrócenia postaci Niemczyka szerszej świadomości praca Ptaszkowskiej nie może jednak stanowić usprawiedliwienia dla jakichkolwiek prób pisania o tym artyście podejmowanych przez wszystkich badaczy „po niej”. Złaszcza że opowieść krytyczki i przyjaciółki artysty, chociaż już zawsze podstawowa dla recepcji jego twórczości, nie jest narracją jedyną. Są jeszcze inne, spośród których wymienilibym przekonujący tekst Piotra Mareckiego i Marcina Hernasa, *Sytuacjonizm Niemczyka* (2007), odczytujący życie i twórczość tego artysty w kontekście francuskiego sytuacjonizmu, czy też błyskotliwą interpretację jego działań poruszającą aspekt nienormatywności homoseksualnego ciała w PRL-u, której dwukrotnie dokonał Paweł Leszkowicz; po raz pierwszy w *Art Pride. Polskiej sztuce gejowskiej* (2010), po raz drugi w *Nagim mężczyźnie. Akcie męskim w sztuce pol-*

skiej po 1945 roku (2012). Istnieją już także (niewątpliwie dzięki Ptaszkowskiej) interpretacje i nawiązania do praktyki artystycznej i legendy życia Niemczyka dokonywane (tak jak chciała) przez młode pokolenia na własny użytek. Wiedzieć o tym powinien zwłaszcza wydawca *Przypadku twórczego*, gdyż to w jego przybytku w ubiegłym roku odbyła się w ramach Miesiąca Fotografii świetna wystawa Przemysława Branasa *Czkawka*, przygotowana przez Ewę Tatar, której Krzysztof Niemczyk był cichym, ale i głównym bohaterem.

Tymczasem w książce zredagowanej przez Chrobaka brak jakiegokolwiek refleksji krytycznej i nowych prób odczytania twórczości Niemczyka, a poza przedrukiem — niewątpliwie interesujących — *Najcudniejszych bajek*, które pisał i ilustrował niespełna dziesięcioletni Krzyś, publikacja nie zawiera nawet wszystkich zaprezentowanych na wystawie archiwaliów, ograniczając się do reprodukcji pokazanych już wcześniej fotografii dokumentujących akcje artystyczne i tak zwane życie. W zastępstwie otrzymujemy natomiast przedruk znanych już dwóch opowiadań artysty-pisarza (*Chłopczyk rozbijający rodzinę, Tragiczna łąka*), a także fragment wydanej osiem lat temu dzięki staraniom Ptaszkowskiej i Korporacji Halart powieści życia Niemczyka: *Kurtyzana i piskłeta. Czyli krzywe zwierciadło namiętnego działania albo inaczej studium chaosu*. Na pozostałą część publikacji składają się wypowiedzi — w intencji redaktora zapewne o charakterze świadectwa — dotyczące Niemczyka. Poza krótkim tekstem samej Anki Ptaszkowskiej (*Krzysztof Niemczyk. Fragment kroniki osobistej*) oraz siostry artysty, Moniki Niemczyk (*Mój brat*), otrzymujemy jeszcze „świadectwa” autorstwa: Marii Anny Potockiej, Adama Komorowskiego, Jerzego Kronholda, Adama Macedońskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, Aleksandra Wilkonia, Romana Wysogłada, jak

również skompilowane przez redaktora Józefa Chrobaka kalendarium życia i twórczości artysty. Dlaczego piszę o tych „świadectwach”, ujmując je w cudzysłów? Nie jest to wcale złośliwość z mojej strony. To natura zamieszczonych tu tekstów zmusza mnie do tego. A więc zobaczymy.

Komorowski rozpoczyna swój tekst od sakramentalnego dla wszelkich narracji wspomnieniowych zdania: „Przyjacielem ani bliskim znajomym Krzysztofa Niemczyka nie byłem”. Rozbrajająca to szczerość, ale nic to, czytam dalej o wolności artystycznej Krakowa jako zapomnianej mekki hippisów. Przerwywam na zdaniu: „Kraków jest miastem niewielkim, ale wtedy, w latach 60., miał w sobie tolerancję dla odmienności porównywalną z Nowym Jorkiem”. Nie wiem wprawdzie, jak wobec powyższego wytłumaczyć fakt, że w tak tolerancyjnym Nowym Jorku doszło do tego, iż pałowani i znieważani odmieńcy doprowadzili w 1969 roku do zamieszek (*Stonewall riots*), żądając dla siebie zasadniczych praw, wygląda jednak na to, że Kraków był jeszcze bardziej „tolerancyjny”; do zamieszek bowiem tu nie doszło. „Świadectwo” drugie, autorstwa Kronholda, równie wiarygodne: „Niemczyka widziałem tylko raz w życiu, nie podejrzewając, że stanie się on postacią legendarną”. Idźmy dalej. Oto wyznanie Wysogłada: „Znałem Krzysztofa Niemczyka może niezbyt dobrze, bo w końcu lat 60. istniało w Krakowie kilka różnych środowisk [...]. Z grupą Niemczyka nie miałem wiele wspólnego”. Czy czytelnicy dowiedzą się wreszcie czegoś wypytywającego z wiarygodnego źródła? Owszem, znajduje się w książce relacja, relatywnie rzecz ujmując, postaci zorientowanej w życiu i twórczości Niemczyka wręcz aż nadto, pozostającej z artystą w relacji prawdziwej zażyłości. Pisze bowiem Macedoński: „Krzysiek zaprosił mnie do swego domu na obiad”. I co się wydarzyło? Ano: „Poznałem jego matkę, inteligentną starszą panią,

oraz siostrę Monikę, ładną i smutną dziewczynę”. Dodajmy jeszcze, że „stół był pięknie zastawiony” i że „starsza pani opowiadała o sobie”, a dostaniemy niezwykle ważną historię o artyście.

Książka poza tak znakomitymi tekstami o wspomnieniowym charakterze „świadczenia” zawiera też momenty niespójne, opinie wykluczające się i sądy sprzeczne, które pozostawione przez redaktora bez żadnego komentarza sprawiają, że moje poczucie przypadkowości całego przedsięwzięcia jedynie wzrasta. Warpechowski wyznaje na przykład: „To, co pisze o Niemczyku Anka Ptaszkowska w swojej książce, budzi we mnie gorący sprzeciw. [...] To był człowiek w jakiś sposób upośledzony. [...] Czynić z niego herosa awangardy, który zagrażał Kantorowi, to robić mu krzywdę, siać zamęt, z którym nie potrafił sobie poradzić”. Pozostawiam na marginesie pytanie, w jaki sposób siany dziś rzekomo przez Ptaszkowską zamęt miałby zrobić krzywdę nieżyjącemu od przeszło dwudziestu lat artyście i jak miałby sobie on z nim nie poradzić. To, co najbardziej zaskakuje w tekście Warpechowskiego, to ślepa, gdyż niepoparta argumentami, niezgoda artysty na jakiegokolwiek dokonywane dziś przewartościowania powojennej sztuki polskiej, które — jak książka Ptaszkowskiej — ukazują ją w in-

nej perspektywie. Tym, co w zamian Warpechowski ma do zaproponowania, jest — nie wiem, czy ironiczne, czy sarkastyczne — okrągłe podsumowanie: „Nie mam nic przeciwko temu, aby Krzysio Niemczyk miał swoją kapliczkę w muzeum, tylko nie trzeba mieszać go z awangardą, bo on sam by tego nie chciał. Krzysio był bardzo grzecznym, uprzejmym i kulturalnym młodzieńcem”. Cóż, a ja mam wiele przeciwko publikowaniu takich pozbawionych redakcyjnego komentarza wykwitów, w których twórczość wybitnego artysty sprowadzona zostaje do folkloru „kapliczki w muzeum”, a on sam — co to za eufemizm? skąd ten nieznośny ton? — zostaje „grzecznym i uprzejmym Krzysiem”.

Nie przeszkadza też redaktorowi książki, który był kuratorem wystawy — przypomnijmy tytuł — *Krzysztof Niemczyk. Sytujonista, pisarz, malarz*, że w przygotowanej przez niego publikacji pada w tekście Potockiej: „Niestuszenie nazywa się go sytujonistą”. Potocka twierdzi też, że „nie był rewolucjonistą”. Nie szkodzi, że kilka stron dalej pisze Ptaszkowska: „objawił mi się jako rewolucjonista”. Każdy ma prawo do swojego zdania. Jaką jednak Potocka ma do zaoferowania alternatywną wobec sytujonistycznej i rewolucyjnej interpretacji wizję dzieła artysty? Spieszę donieść: „Dla niego jedynym manifestem był

jego bulgot osobowościowy”. „Co to znaczy i czym jest ów bulgot?”, zapyta ktoś dociekliwy. Otóż nie wiem. Pomocna w zrozumieniu konkurencyjnego dla sytujonizmu pojęcia bulgotu może okazać się inna uwaga Potockiej, ta na temat „duchowej bezdomności”: „Jest to przypadłość wynikająca z ludzkiej kondycji — ze zderzenia bezsensu istnienia z nadmiarem świadomości tego istnienia”. Być może ów bulgot i bezdomność duchowa spowodowały, że — przypomina Potocka — „Krzysztof Niemczyk nie był normalny”. Ale, dodaje od razu: „również nie był nienormalny”.

Książka ta pełna jest zagadek na miarę Sfinksa. Być może dlatego, że usunięto z niej właściwie zupełnie aspekt nienormatywnej seksualności Niemczyka. Jest to dość trudne i pokraczne po wspomnianych przeze mnie interpretacjach Leszkowicza czy Branasa, ale czegoż nie robi się dla „kulturalnego młodzieńca”, którego teraz można nazywać też „uskrzydlonym” (Komorowski) „pisarzem niespotykanego absolutu” (Wysogład)?

PS.

Publikacji towarzyszy płyta z nagraniem spektaklu *Ja, Krzysztof* w reżyserii Natalii Korczakowskiej, który polecam równie gorąco.

Wojciech Szymbański

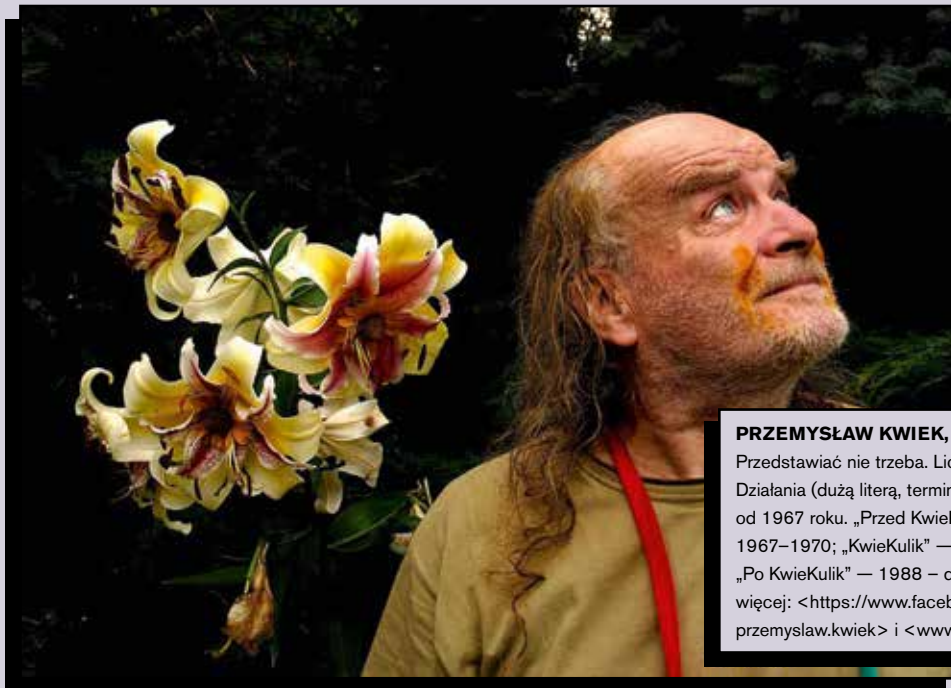


karolina breguła
ja po rzeźbach nie płaczę

10|04|2015 > 23|05|2015



lokal_30
Wilcza 29a|12
Warszawa
www.lokal30.pl

**PRZEMYSŁAW KWIEK, UR. 1945**

Przedstawić nie trzeba. Liczy swoje Działania (dużą literą, termin P.K. i K.K.) od 1967 roku. „Przed KwieKulik” — 1967–1970; „KwieKulik” — 1971–1988; „Po KwieKulik” — 1988 – do dzisiaj. Patrz więcej: <<https://www.facebook.com/przemyslaw.kwiek>> i <www.prkwiek.pl>.

REPRODUKOWANE TU ZDZIECIE I PONIŻSZY PODPIS**AUTOR ZAMIEŚCIŁ NA FACEBOOKU NA SWOJEJ OSI CZASU, 2014**

Oto najnowsze moje dzieło, z którego jestem bardzo zadowolony (lilie nadziewał Pr.K. metodą *Działań Dokumentowanych* — metoda i termin Pr.K. i K.K.), wym. 600 × 400 cm, foto i obróbka cyfrowa: Pr.K., 1/5, cena 345 000 zł, Dąbrowa 28.07.2014.

Opis:

Żółte kwiaty to rosnące w ziemi lilie. To Ukraina. Te lilie są nadziane innymi liliami i kwiatami – czyli rosyjskimi żołnierzami. Autor z... niedowierzaniem patrzy się w niebo, gdzie właśnie wybucha trafiony rakietą malezyjski samolot MH17. Twarz ubrudzona od wążania lilii. Uśmiech Angkoru.

1. **TADEUSZ KOTARBIŃSKI, TRAKTAT O DOBREJ ROBOCIE, 1955**
2. **JAN PIEKARCZYK, PARADOKS KWIEKA A PARADOKS AKTORA, „GALOIS” 1993, NR 2**
3. **KWIEKULIK. ZOFIA KULIK & PRZEMYSŁAW KWIEK, RED. ŁUKASZ RONDUDA, GEORG SCHÖLLHAMMER, 2013**
4. **MARIA NOWAKOWSKA, TEORIA DZIAŁANIA. PRÓBA FORMALIZACJI, 1973**
5. **HEINRICH HEINE, OBRAZY Z PODRÓŻY, 1831**
6. **WITOLD GOMBROWICZ, KOSMOS, 1965**
7. **KORNEL UJEJSKI, POD ZIEMIĘ, „KŁOSY” 1888, NR 1192**
8. **MIKOŁAJ GOGOL, MARTWE DUSZE, 1842**
9. **OSKAR CHMIOŁA, CO TO JEST PERFORMANCE?, „GAZETA POLSKA CODZIENNIE” 2015, NR 1009 (I INNE TEKSTY)**
10. **GEORGE ORWELL, ROK 1984, 1949**

KRK



JAPAN FOUNDATION



M O C A K

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
ul. Lipowa 4

LOGICZNA EMOCJA

WSPÓŁCZESNA SZTUKA JAPOŃSKA

13.2–26.4.2015

NOE AOKI
KOJI ENOKURA
KAZUNARI HATTORI
AKIHISA HIRATA
RYOJI IKEDA
TEPPEI KANEUJI
TAIJI MATSUE
MASAYASU MITSUKE
TATSUO MIYAJIMA
SHINJI OGAWA
HIROSHI SUGITO
GO WATANABE
YUICHI YOKOYAMA

www.mocak.pl



Masayasu Mitsuke, bez tytułu (fragment), 2012, kolekcja prywatna w zbiorze, © Masayasu Mitsuke. Wzrost, przejawy i siła. Fine Art

Projekt utworzenia Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie był współfinansowany przez Unię Europejską w ramach Małopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007–2013.



Małopolska



Organizatorami wystawy są Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK oraz The Japan Foundation

Partnerzy MOCAK-u



Partner działań edukacyjnych



Patron Galerii Re
RE-Bau

Patroni medialni



ALTERNATIVA 2015

BŁĘDNIK CODZIENNOŚCI

WYSTAWA

12 CZERWCA—30 WRZEŚNIA
HALA B90

ANTO-
LOGIA
„CODZIENNOŚĆ”

KSIĄŻKA
PRAKTYK
ALTER-
NATIVA

PROJEKT
PARTYCYPACYJNY
OTWAR-
TY OGRÓD
MARZEC—PAŹDZIER-
NIK 2015

WYSTAWA
HARD.
CORE
1-31 SIERPNIA
INSTYTUT SZTUKI
WYSPA

Organizator

Projekt finansowany
ze środków Miasta
Gdańska

Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Fundacja
Alternativa



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.