

artpunkt #25

ISSN: 2080-1785



Okladka:
TOMASZ MRÓZ
TU PRZYJDE

IT'S NOT EVEN IT'S NOT /
A SMILE, A CAT & THE CUT, CZYLI JAK DZIAŁA ZAPAMIĘTANIE
Ewa Tatar

02

READ AND DIE /
NOTHING IS IMPORTANT. NOTHING IS IMPORTANT!
UNTIL THEN IF NOT BEFORE
Agnieszka Grodzińska

06

NOWY DUCH /
MAGDALENA STARSKA. HIEROFANIE CODZIENNOŚCI /
PENERZY DUCHA CZ. III
Przemysław Chodań

12

SŁOŃCE-DKO-JAJKO
Z Romanem Dziadkiewiczem rozmawia
Agnieszka Dela-Kropiowska

20

JA TU TYLKO MALUJĘ (W SZAREJ STREFIE)
Stach Szabłowski

27

**CITAŁ DLA MUCHY, CZYLI NAUKA LATANIA WEDŁUG
TOMASZA MROZA**
Łukasz Kropiowski

38

RETRYBUCJE I REPARACJE
Jakub Bąk

47

KLAROWNE GESTY
Z Janem Domiczem rozmawia
Aleksander Hudzik

55

ŻYWA MATERIA DZIEŁA
Waldemar Baraniewski

61

„TO ZNOWU TA DIABELNA PIEŚŃ”
Magdalena Kownacka

67

CZY ZNAJĄ PAŃSTWO...? /
PRAWDZIWE PODZIEMIE
Aleksander Hudzik

74



It's hot even it's not

A SMILE, A CAT & THE CUT, CZYLI JAK DZIAŁA ZAPAMĘTANIE

Ewa Tatar

„BUT HE REMEMBERED ALWAYS HOW SHE HAD TOLD HIM HE NEVER KNEW HOW TO FEEL THINGS VERY DEEPLY. HE REMEMBERED HOW SHE TOLD HIM HE WAS AFRAID TO LET HIMSELF EVER KNOW REAL FEELING, AND THEN TOO, MOST OF ALL TO HIM, SHE HAD TOLD HIM HE WAS NOT VERY UNDERSTANDING”.

Gertruda Stein

Zamówienie było proste. Pisać o tym, co się wydarzyło w poprzedniej dekadzie i wciąż ma sens.

Gorzej z realizacją. Bo, co ja pamiętam z atmosfery artystycznej lat 2000.? Teoretycznie wszystko było wówczas świeże. To właśnie wtedy – w oparciu o lektury i spotkania – kształtowała się moja metodologia pracy. To, co zapamiętałam, przetrwało we mnie i ciągle się rozwija. Ale czy pamiętam jakkolwiek, jaką formę 10–15 lat temu miało to, co teraz jest ważne.

I jaką temu formę nadać dziś, by uniknąć śmieszności i grafomanii.

Można schować się za dyskursem, co uczyniłam za pierwszym razem pisząc tekst dla „Artpunktu”. Bo lata 2000. to moc

politycznego zaangażowania, którego największe reperkusje, często odczuwalne do dziś i często wcale nie tak pozytywne, jak naiwność dwudziestoparolatki zakładająca, przyniesie mi osobiście Komitet na rzecz przejrzystości w polityce kulturalnej Krakowa. Być może zabrzmię jak zgorszona stara baba, a może jak sfrustrowana ejdżystka, ale polityczne zaangażowanie – jeśli nie jest się zainteresowanym uprawianiem polityki – się duchowo nie oplaca.

Można chować się za dyskursem cytując mądrych mężów, można produkować dyskurs, być może wystawiając się na śmieszność, jak czynię to wielbione przeze mnie psychosomatyczne żony. Najbardziej lubię taką sztukę, która uderza w trzewia nie pozwalając iść prosto, nie pozwalając przełknąć śliny, taką, której nie ogląda się za karę, choć każe ci odwracać wzrok jednocześnie utrzymując jego skupienie.

Co pamiętam z lat 2000.? Głównie to, co zrobiło na mnie takie wrażenie, że to zanotowałam albo zawłaszczyłam. Im więcej o tym myślę, tym bardziej wiem, że pamiętam niewiele. Dużo było towarzyskich sytuacji, dużo przyswajania wiedzy i lektur obowiązkowych narzucanych przez epokę i sytuację, ale mniej mocnych strzałów między oczy. A tych najmocniejszych czasem nie mogę umiejscowić. Albo ich nie

pamiętam. Wracają przypadkiem, przywołane czymś, co się wydarza teraz, i wraz z teraz nabierają innego kształtu i innego znaczenia.

Praktycznie pamiętam tylko wrażenia. Praktycznie i wyraźnie. To, co czułam, czy jak czułam. Bo do tych czuć wracam myśląc teraz o praktyce. Poszukując konkretnego efektu owego czucia. Na przykład wzruszenie. Chyba to poczułam oglądając po raz pierwszy *Future Days* Agnieszki Polskiej (2014). Nie myślałam wówczas o tym, że Lee Lozano rzuciła sztukę, by wyjechać do Dallas, a wcześniej jako element paradoksalnie feministycznej postawy zarzuciła rozmowy z kobietami, bo nie dźwierżyły one władzy w polu sztuki, albo o tym, że Polska była na The Site Residency w miejscu, które inspirowało Tarkovskiego i Bergmana. W ogóle nie myślałam, bo za dużo było we mnie wrażeń, choć może nie wszystkich do końca moich. I choć już samo wzruszenie użyte tu jako słowo, zabija zapamiętane przeze mnie – głównie w gardle – czucie, jako jedno słowo jest pewnie w stanie dać komuś, kto się zmusi, by to czytać, jakikolwiek obraz.

Obraz. Ukradziony od Prousta. Nie postarałam się nawet o parafrazę. A cudzysłówów nie lubię, zaklamują prawdę. Przeczytał u jakiegoś krytyka, iż w *Widoku Delft* Vermeera – obrazie, który uwielbiał sądząc, że zna go bardzo dobrze – kawałek żółtej ściany, której sobie nie przypominał, namalowany jest tak wspaniale, że kiedy się patrzy wyłącznie na ten fragment, dzieło wydaje się samowystarczalne w swojej piękności. Wyszedł z domu i udał się na wystawę. Wstępując na pierwsze stopnie uczył zawrót głowy. Przechodząc obok kilku obrazów odniósł wrażenie oschłości i zbyteczności sztuki tak sztucznej, mniej wartęj od przewiewu i słońca w jakimś pałacu w Wenecji lub zwykłym domku nad morzem. W końcu znalazł się przed obrazem, który pozostał mu w pamięci bardziej olśniewający, bardziej różny od wszystkiego, co znał, ale w którym, dzięki artykułowi krytyka, pierwszy raz zauważył drobne postaci ludzkie malowane niebiesko i to, że piasek był różowy, i wreszcie szacowną materię kawałka żółtej ściany. Zawrót był coraz silniejszy. „Tak powinienem być pisać. Moje ostatnie książki są za suche; trzeba było je pociągnąć kilka razy farbą, uczynić każde zdanie cennym samo w sobie. Kawałek żółtej ściany”. Nowy cios powalił go. Był martwy.

Śmierć. Zmartwychwstanie. Odrodzenie. Po to się pielgrzymuje czy też podróżuje. Można znaleźć ciszę. Można znaleźć dźwięk, można przywieźć świeży obraz. Albo „Miraz” obrazów. Tak jak poprzednia dekada chorowała na zaangażowanie szukać dla niego stosownej formy, tak ta moim zdaniem cierpi na

historyzm próbując ubrać go w fabulację. Czasem, jak uczynili to Jastrubczak i Cichocki, udaje się z historii wymknąć w pustkę i jasność. Wieje odświeżająco. Siła abstrakcyjnych skojarzeń, których genealogia jest nie do przebycia, ale dlatego jest wolna od jakiegokolwiek psychosomatycznego balastu przeżywania. Zamknięta na conceptualnym poziomie. Niczym gra.

Gra w czas. I nie chodzi tu o trwanie ani o uchwycenie. Raczej o rodzaj towarzyskiego flirtu z byciem razem. Pamiętam, kiedy pierwszy raz zapamiętałam, że w nią gram, choć wydaje mi się, że nie grałam w nią wówczas po raz pierwszy. Zasady są proste. Zapominamy, że gramy, i potem typujemy, ile czasu upłynęło od początku gry. Wygrywa ten, kto ma najlepsze wyczucie.

Podobnie w życiu i w podróży. Kiedy podróżuje się pieszo, wśród gier miejskich najważniejszą staje się ta w północ i w wesołą knajpkę na rogu, przy której na pewno skręciliśmy już 20 razy, a za 21 okazuje się, że jednak nie tutaj.

Bilet kupiony na 3 dni przed wyjazdem gwarantuje, że nie zdążysz przygotować się do podróży. Jedziesz z całym zgromadzonym w tym życiu balastem, po to, by przedostatniego dnia pobytu, zamiast cieszyć się radosnym i rytmicznym postukiwaniem drewnianych pałek o gumową piłkę na plaży, siedzieć na cudzym tarasie z widokiem na cudze okna z kawałkiem ogrodu i jedną zasuszoną doniczką w pierwszym planie i pisać tekst w punktach o podróżowaniu.

Wszyscy, których tu spotkałam z tzw. polecenia, że Ewa is coming and had no foggy idea what to do in TLV, pamiętają, że się spotkaliśmy w latach 2000., w trakcie wizyt studyjnych w Polsce, czyli w ramach przygotowań do odbywającego się tu wówczas Roku Polskiego. Wszyscy, którzy stąd jeszcze nie wyjechali, bo jest to państwo w stanie wojny i jest trudno.

Mimo tego w Tel Awiwie jest przyjemnie. Muskularne ciała w słońcu na plaży albo na głównym deptaku, jak w Sopocie, ale o mniejszym potencjale kiczu (choć to tu zrozumiałam świecenie gwiazdy polskiego teatru, Felice Ross). Z Tel Awiwu do Jerozolimy jedzie się klimatyzowanym autobusem przez umiarkowanie zindustrializowany pejzaż. Najmocniejszym akcentem jest błyszcząca srebrna fabryka nie robiąca jednak aż takiego wrażenia, jak mijana w drodze do Hajfy zasilaćca cały Izrael, wytwarzająca prąd w oparciu o węgiel, czterokominowa, rozświetlona nocą elektrownia. W porównaniu z raczej wyluzowanym Tel Awiwem, gdzie święto religijne Szawuot związane z nadaniem dziesięciu przykazań spędza się głównie na plaży, in minus. Napiecie roślinie, a wraz z nim poziom agresji. Pierwsza

awantura: para starszków w autobusie. Druga, dwie minuty po: zirygowany przechodzień prawie wybił okno. Zabłądziliśmy do zachodniej części miasta. Poza dominującymi nad nami elementami znaczącymi granicę: murem z drutem kolczastym i siatką ostentacyjnie wyznaczającą granicę generalnie spokojnie i miło. Nawet żołnierze izraelscy skupiali się bardziej na sobie, niż na tym, co wokół, a nasze pytanie, jak dojechać na stację, raczej ich rozbawiło niż zaniepokoiło. Albo nie ma publicznego transportu łączącego te dwie części miasta, albo po prostu korzystanie z niego przez nas uznano za niestosowne. Rekomendowano taksówkę. Wróciliśmy pieszo mimo tego, że padało, choć w Jerozolimie deszcz się nie zdarza od kwietnia do późnej jesieni. Tu się przytrafił i to podobno w najcieplejszy dzień w roku.

Poziom irytacji obywateli Izraela, na terenie górzystym dodajmy, zwailiśmy na coś, co w Krakowie odczuwamy w powietrzu jako hałny. Plus na fakt, że wyruszając w podróż natadowaliśmy się dziwną energią labiryntowego dworca autobusowego w Tel Awiwie, którego system jest trudny do uchwycenia nawet dla stałych bywalców. Na piątym piętrze, które jest półpiętrzem, podobno jest galeria, do której można się dostać tylko z trzeciego albo siódmego, ale tam wybierzemy się jutro. Dworzec, kończony przez prawie 30 lat, jest projektem jednego z najważniejszych izraelskich architektów. Ram Karmi po doświadczeniu wojny sześciodniowej przyczynił się do zmiany modernistycznego paradygmatu proponując brutalistyczne coś, co unicestwiło wytworzone wcześniej relacje w dzielnicy i co, jak już wspominałam, nie ma logicznej nawigacji.

W latach 2000. sprawy pamięci, postpamięci, ciała – jako źródło pamięci i zapamiętania, ale niekoniecznie ciała widza, o czym innym razem, bardzo interesowały polskich artystów. Potrzeba uporania się z milczeniem poprzednich pokoleń, ale też, a może przede wszystkim systemu, przyjmowała różne formy i różne natężenia. W tej chwili przychodzą mi do głowy dwie prace i jedna sytuacja związane z miejscem pobytu mojego ciała teraz. Każda na swój sposób horyzontalna i przemocowa zarazem. Każda przeklejona z jakiegoś tekstu, który w tamtej epoce napisałam.

Zimą 2001 roku w Małym Salonie Zachęty Julita Wójcik ubrana w kuchenny fartuch, siedząc na taborecie, przez kilka dni

obierała 50 kg ziemniaków wysypanych na podłogę galerii. Jej performans dotykał problemu polityczności prywatności i gestu artysty, wypchnięcia egzystencji kobiet do sfery domowej, codziennej krzątania jako postawy czujnego uczestnictwa w rzeczywistości. Problematyka powracająca w tzw. sztuce kobiet (brzuch mnie boli od tego sformułowania) do dzisiaj. Na wystawie Goshki Macugi, także w Zachęcie, na warsztat wzięto akty przemocy i cenzury, jakich bogatą kolekcję można znaleźć w archiwach tej instytucji. Wójcik wraca na fotografii w postaci czarnej sylwetki w otoczeniu, które znamy, bo je zapamiętaliśmy z reprodukcji i z bywania w Zachęcie. Brak podmiotu uderza z interwencji Macugi – *Bez tytułu*, 2011. Podmiotu wymazanie, które upolitycyliło całe zdarzenie. Nie tylko dlatego, że pisano w prasie, że po co artystka nam pokazuje, że wszyscy w domu obieramy do kotleta ziemniaki, ale także dlatego, co stało się mniej więcej w tym samym czasie. Do akcji Wójcik przyłączyła się ówczesna dyrektorka Zachęty, Anda Rottenberg. Opisała to zdarzenie w *Proszę bardzo* (2009): „wystąpiłam z gwiazdą [Dawida – przyp. E.T.; ...]. Właściwie były dwie gwiazdy, duże i złote, na czarnym tle wernisażowego stroju – jedna w klapie, druga na plecach. Otworzyłam swoją ostatnią wystawę i zasiadłam z Julitą Wójcik do obierania ziemniaków. Wokół tych ziemniaków było w gazetach dużo szumu. Na temat gwiazdy panowało milczenie”.

Tak wieloletnia dyrektorka jednej z najważniejszych instytucji wystawienniczych w tym kraju opisała swoje ostatnie chwile w Zachęcie, skąd odeszła w atmosferze skandalu i w wyniku medialnej, antysemitkiej nagonki. Ta z kolei rozpętała się po tym, gdy prawicowi posłowie w grudniu 2000 roku postanowili „uwolnić” papieża spod meteorytu, niszcząc rzeźbę Maurizio Cattelana *Dziewiąta godzina* pokazaną na wystawie z okazji stulecia Zachęty przygotowanej przez kogoś, kto wymyślił zawód kuratora i zbierał taśmy naklejane na bagaże na lotniskach, by w swoim szwajcarskim studio sklejać je w wielki kokon, Haralda Szeemanna. Rottenberg gestem uczestnictwa ucięła kontekst uniwersalny pracy Wójcik, wskazała na gest kneblowania.

Odwaga. Horyzont i granice w mówieniu „o niektórych sprawach” wyznaczyły dla mnie także *Mea Sharim* (2001) Joanny Rajkowskiej, dwa zdjęcia pokazujące, jak artystka leży na ulicy

w jerozolimskiej dzielnicy ortodoksów budząc ich agresję, oraz Artur Żmijewski retatuujący więzienny (z Auschwitz) tatuaż na przedramieniu Józefa Tarnawy w filmie o wiele mówiącym o podmiocie całego spotkania tytule *80064* (2004). Zawsze będę pamiętać myśl wygłaszaną przez bohatera tamtego filmu o tym, że tatuaż stracił swoją autentyczność. O czuciu bólu teraz i bólu pierwszego tatuowania chyba nie było tam mowy. Ból Tarnawy odczuwa widz słuchając negocjacji i patrząc. Podobnie jak odczuwamy przemoc wobec więźniów największego na świecie więzienia w strefie Gazy. O tym śpiewa Maira Asher, którą poznałam w trakcie szalonej, bo nieplanowanej, eskapady do Hajfy. W 2011 roku nagrała dwie piosenki pod tytułem *Męczennik* o konflikcie izraelsko-palestyńskim. Nie będę streszczać, żeby tych piosenek nie zabić. Posłuchajcie na youtube. Shahid.

Artyści z Tel Awiwu nie żyją już sprawami Gazy ani nawet autonomii. Raczej panuje zwątpienie w system system, ale także w system świata sztuki (chyba, że interesuje kogoś radosna konsumpcja – tej trochę jest). Ucieczka w poetyki osobiste, powrót do symbolizmu w morzu onirycznej i impresyjnej ekspresji też są znamienne, nie tylko tu – także na tegorocznym, niby zaangażowanym, ale nie płacącym artystom za udział w wystawie i nie produkującym ich prac biennale w Wenecji. Największe wrażenie robią na mnie jednak innego typu propozycje. Zapamiętuję głównie sensualne doznania albo mocne zaskoczenia. Coś jak malarstwo Kandinskiego, którego siła kompozycji kolorystycznej ma zmusić ciało do tańca. I owo skrzyżowanie psychosomatycznego czucia i konceptualizowania czucia. Taką pracą na tegorocznym Biennale był dla mnie film *Longing* (2014) Rahy Raissnia. Pracująca na co dzień w Anthology Film Archives artystka postanowiła wyjść na ulicę z kamerą 16 mm w kieszeni i spacerować po mrocznych zakamarkach Harlemu w ciągu dnia. Obraz, jaki oglądamy, uwarunkowany jest ruchem jej ciała i czasami przyjmuje zupełnie abstrakcyjne kształty o zmiennej głębi mimo niezmiennej ogniskowej. Kiedy jednak jest realistyczny, czujemy ból, bo są to bardzo mocne i smutne obrazy degradacji ciała i sensów. Bardziej optymistyczny wymiar, choć też unurzany w konfliktach społecznych, mają prace odkryte przeze mnie w Izraelu: *Activity in the carrot field* Pinchasa Cohen Gan i *(To nail) Honey* Michal Naaman – obie

z 1974. Czy płynna, żywa materia może mieć granicę i o czym śnią atomy nieożywione. W sumie żałuję, że nie spotkałam się z Brachą Ettinger i nie miałam siły na filozoficzne dyskusje. Czy coś w latach 2000. poruszyło mnie tak silnie jak te i tamte trzy prace? Nie pamiętam. Być może dlatego, że w zlogach pamięci odkłada mi się głównie dyskursywnie. Ale pamiętam moc ciemnej klatki schodowej zrujnowanego budynku w Cieszyźnie, gdzie chyba w 2003 roku po raz pierwszy widziałam pracę Felixa Gonzalesa Torresa, i pamiętam smak cukierka z jego rzeźby w moich ustach – z Muzeum Higieny w Dreźnie, chyba w 2005 na wystawie pt. *Dziesięć przykazań*. Dlatego kolejny tekst będzie o trzewiach i o fabulacji, czyli po raz kolejny o tym, co w nas pozostaje, pod warunkiem, że w wieku dorastania naczytaliśmy się m.in. o redystrybucji zmysłowości i dzieleniu postrzeganego.

„AND I DON'T NEVER ANY WAY REMEMBER EVER ANYTHING I BEEN SAYING TO YOU, AND I AM ALWAYS MY HEAD, SO IT HURTS ME IT HALF KILLS ME, AND MY HEART JUMPS SO, SOMETIMES I THINK I DIE SO WHEN IT HURTS ME, AND I AM SO BLUE ALWAYS, I THINK SOMETIMES I TAKE SOMETHING TO JUST KILL ME, AND I GOT SO MUCH TO BOTHER THINKING ALWAYS AND DOING, AND I GOT SO MUCH TO WORRY, AND ALL THAT, AND THEN YOU COME AND ASK ME WHAT I MEAN BY WHAT I WAS JUST SAYING TO YOU. I CERTAINLY DON'T KNOW...” G.S.

the artist is a
joker

AN ARTIST WHO CANNOT
SPEAK
ENGLISH IS NO ARTIST

PCW POLA BENTON ON CEALITE
ART Installation by Paul Polka, March 1963
L'absence d'art
- 1/10/63

art
bores
me

This printing should
ideally be hung
in the right of
an Ed Ruscha



NOTHING
IS LARGER THAN
EVERYTHING

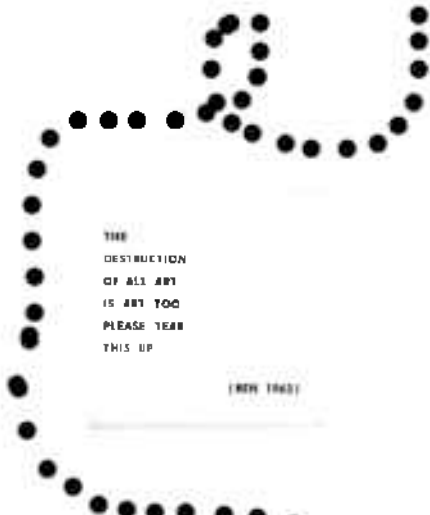
NOTHING
IS LARGER THAN
EVERYTHING



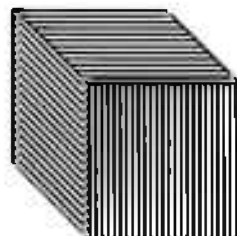
NO
EVERYTHING
IS
POSSIBLE



NOTHING IS
SO IMPORTANT
THAT IT NEEDS
TO BE MADE IN
SIX FOOT NEON



A PERSON WHO
IS NOT AN ARTIST
BUT WHO SPEAKS
PERFECT ENGLISH
CANNOT
BECOME AN ARTIST



This printing should
ideally be hung near
a Sol LeWitt

*Nothing is important.
Nothing is important!
Until then if not before*

Nic się nie wydarza, wszystko się dzieje.

Virillo s. 21

*When you are working everybody is in your studio the past, your friends,
the art world, and above all your own ideas – are all there.
But as you continue painting, they start leaving one by one,
and you are left completely alone.
Then if you are lucky, even you leave.*

John Cage do Philipa Gustona

*An artist-as-artist
Has always nothing to say,
And he must say this over and over again
Especially in his work
What else is there to say?*

Ad Reinhardt

*Purity is the measure of greatness,
but the true intention of art is to disappear.*

Ralph Lichtensteiger

Kiedy tylko zaczynamy przykładać nasze myśli do słów i sentencji, wszystko staje się nieskładne, język jest cholernie niedobry – używam go, ponieważ muszę, ale nie darzę go zaufaniem. Nigdy nie rozumiemy się wzajemnie¹. Fundament rozumienia języka zawsze budzi moje wątpliwości – zarówno w obszarze natury semiologicznych systemów język – mówienie, jak i w przestrzeniach kontekstualnych, w których igra on ze swoją tautologicznością. Łatwo zauważyć, że coraz częściej rozumienie tekstów rzeczywistości przyjmujemy niejako a priori, zakładając przybliżoną i niemal natychmiastową deszyfrację znaków i komunikatów. Dekodowanie jest zarówno naszą naturą, jak i obowiązkiem...

Kiedy w 1996 roku Bob Dent, pacjent cierpiący na chorobę nowotworową, jako pierwszy w historii testował urządzenie skonstruowane przez doktora Philipa Nitschke, jego ostatecznym zadaniem była deszyfracja i odpowiedź na kod tejże maszyny eutanazyjnej. Wykorzystując kontrowersyjną ustawę (tzw. *Terminal Act*) przyjętą przez australijski parlament, pacjent mógł podjąć tę ostateczną decyzję we współpracy z komputerem, do którego został podłączony. Po odczytaniu wyświetlonego na ekranie komunikatu i uzyskaniu odpowiedzi potwierdzającej decyzję pacjenta maszyna odliczała 9 dni do kolejnego zapytania. Po tym czasie maszyna poinformo-

wała Denta, że po ponownym naciśnięciu tego samego guzika zostanie mu zaaplikowana śmiertelna dawka trucizny. Dziewięć dni na rozważenie decyzji, kolejne trzydzieści sekund na zmianę zdania. Elektroniczne programowanie maszyny oraz zapisany w niej komunikat musiał być w tym wypadku jasny i przejrzysty, w przeciwieństwie do ustaw prawnych (które doktor Nitschke sukcesywnie omijał) oraz samego funkcjonowania legislacji w obrębie cybernetycznej ery programowania.

W przypadkach takich jak ten wyraźnie uwiadcniają się metody postępowania sądowniczej władzy, która „stara się jak tylko może przystosować się do postępującego zaniku punktów odniesienia”². Precedens autozniknięcia, własnoręcznego wyłączenia świadomości musiał zostać poprzedzony tekstem uzgadniającym reguły tego procesu.

Zgodzimy się, że historia ostatecznego dekodowania przez Denta komunikatu maszyny Nitschkego jest ekstremalnym przykładem sytuacji, w której język/tekst musi zostać zrozumiany definitywnie i jednoznacznie, nie ma tu miejsca na żadne a priori ani niedomówienia. Sprzężenie komunikatów mowy ludzkiej i tekstu programu generuje niezliczone ilości hipotetycznych sytuacji, uwalniających określone siły naszego trwania lub ostatecznego zniknięcia.

W rzeczywistości tak bardzo przeinformowanej jak nasza – widzialność wszelkich kodów i instrukcji okazuje się być naznaczona oczywistą nieoczywistością, niemal nakazującą nieufność i podważanie każdego schematu i zastanego układu znaczeń. Żart, negacja i destrukcja wciąż pozostają najsukuteczniejszymi środkami – zarówno dla młodzieńczego entuzjazmu kolejnych enfant terrible, jak i dla wiekowych filozofów – jak dotąd nie wymyślono skuteczniejszej metody rozprawienia się z odwiecznymi współrzędnymi kultury, jakimi są wciąż teksty i obrazy. I pomimo że wiele państw, jak chociażby Francja już pod koniec lat 70., zaczęło czyścić przestrzeń wizualną z nadmiernej ilości komunikatów (oraz przypisanego temu zjawisku zagęszczenia, umiejscowienia i nadmiernej ilości oświetlenia), to dopiero działania rebeliantów street undergroundu podniosły społeczną świadomość potrzeby walki ze śmieciowymi tekstami i obrazami. Ich odrzucenie i dekonstrukcja musiała iść w parze z kolejnym odrzuceniem języka dotychczasowych opisów, łączącego słowa w nieaktualne już schematy.

no calligraphy no texture no drawing no brushwork no scale no sketching no paint no forms no montage no design no method no colors no introduction no light no treatment no space no history no time no philosophy no size no rhythms no movement no architecture no object no cathedrals no subject no lies no matter no meaning no

*symbols no museum no images no motion no signs no shelter no pleasure no disappearing no playing no crossing no education no computer no dust no card no rehearsals no projection no noise no electronics no path no self-portrait no thinking no song o instrument no purification no lecture no simultaneity no sickness no community no punishment no mirrors no nerves no metronome no things no collaboration no creation no shreds no sentence no argonauts no contrast no sensation no ornament no material no endlessness no space no wreckage no poetry no corner no bridge no activity no presence no system*³

Powyższy tekst, Ralpa Lichtensteigera (zmieniony w tym wypadku z oryginalnego pionowego układu na zapis poziomy), jest tylko jednym z serii wielu rozważań tekstualnych, które artysta udostępnia na swojej stronie internetowej, w formie zapisu typograficznego, a niekiedy i dźwiękowego. Pochodzący z 2013 roku *No. Text pieces for two voices* podobny jest kilku innym *statements* artysty (*Pure painting, No calligraphy*) – w każdym z nich status tworzony jest przez zaprzeczenie.

pure painting (artist statement three)

no meaning no philosophy no reference no provocation no gag no significance no iconography no story no color no irony no deepnes no myth no pleasing no system no method no deconstruction no soul no talking no sensation no illusion

Czy da się zdefiniować podmiot (obraz, sztukę, tekst) mówiąc, czym on nie jest, skoro po odjęciu tych znanych nam czynników – nie pozostaje już praktycznie żadne dookreślenie? Czy nieustannie *No/Nie*, odrzucające każdy dotąd używany wobec podmiotu przymiotnik jako bezwartościowy, wygeneruje nowe jakości? Czy nie wystarczy jedynie świadomość niezbędności podważania, odrzucania zastanego, które w dzisiejszych czasach weszło na wyższy poziom – odrzucenia samego siebie jako autonomicznego tekstu lub obrazu? Autotematyczność w sztuce stała się tak popularna nie dlatego, że nie ma już nic innego do powiedzenia, ale ponieważ nie ma nic bardziej autentycznego niż zakwestionowanie własnego istnienia. Oglądane przez nas w muzeach czy galeriach dzieła są z reguły wypowiedzią na temat kontekstu zewnątrz (tego, co poza obrazem), sytuują się może z nieco innej strony niż wypowiedzi polityków czy społecznych aktywistów, ale wciąż pozostają jednym z wielu indywidualnych oglądów danego tematu. W tym przypadku nieustannie dochodzi do nadużyć zawłaszczania lub wykupienia

artystycznej wypowiedzi i użycia jej jako sobie właściwej, spójnej z kontekstem zawłaszczającego (może on być osobą prywatną, urzędnikiem, kolekcjonerem, muzeum, itp.). W przypadku dzieł tautologicznych, istniejących po to, by podważyć sens własnego istnienia, ich komunikat z reguły pozostaje niezmienny w zewnętrznych kontekstach (choć może być przez nie wzmocniony).

Intrygującym przykładem może być praca Mladena Stilinovicia różowa flaga z wypisanym na niej tekstem:

AN ARTIST WHO CANNOT SPEAK ENGLISH IS NO ARTIST

który obwieszcza oczywiste i wywołujące niepokój kwestie dominacji językowej i kumulacji art worldu w tej strefie kulturowej, jednocześnie wskazując, na ile sama historia sztuki jest anglojęzyczna. Dzieło serbskiego artysty własną formą podważa swój przekaz. Jakie rozwiązanie mamy do wyboru w tym przypadku? Poza oczywistą kwestią obowiązku nauki obcego języka, można alternatywnie odrzucić zachodnie postrzeganie i definiowanie sztuki oraz artysty, a to oznacza nie-tworzenie, abnegację kulturową, zniknięcie z pola walki. Stworzony przez Stilinovicia tekst, mówiący o niemożności bycia dziś artystą bez znajomości języka angielskiego, sam został napisany w tym języku – możemy go przeczytać i zrozumieć, podobnie jak wielu innych odbiorców z różnych stron świata, którzy nie mieliby tej możliwości obcując z językiem serbskim. To, co pozornie otwiera artystyczne działania na świat i szeroką dystrybucję (powszechna językowa komunikatywność), jest jednocześnie zgubą sztuki, jej ograniczeniem i wykluczeniem angloanalfabetycznych twórców i odbiorców.

W następnej pracy komunikat ten zostaje pokazany z innej strony:

**A PERSON WHO IS NOT AN ARTIST
BUT WHO SPEAKS PERFECT ENGLISH
CANNOT BECOME AN ARTIST**

Artysta, który nie zna języka angielskiego, nie może określać się tym mianem (bo najprawdopodobniej nie rozumie większości nadawanych przez sztukę komunikatów i nie potrafi nadać własnych). Jeśli osoba niebędąca twórcą, lecz znająca perfekcyjnie język angielski, też nie może, według artysty, nim być, to kto może? Stilinović wydaje się wskazywać nie tylko na selektywność i kastowość tej branży, ale i na zawłaszczenie pojęcia artysty, wpisane w sferę zachodnich znaczeń i sposobów ich objaśniania. Jeśli uczestniczysz w tym świecie, musisz przyjąć obowiązujące w nim zasady – mówić komunikatywnym angielskim, cho-

dzić na kolacje z kuratorami i innymi artystami oraz tworzyć rzeczy, które wyglądają jak artefakty.

Making art is not art.

Teaching art is not art.

Learning about art is not art.

Being an artist is not art.

Refusing to be an artist is not art.

All the writing and talking about art is not art.

Having dinner with a famous artist is not art.

Having dinner with the museum director is not art.

To join a gallery tour is not art.

Doing things with paint is not art.

Doing things with video is not art.

Doing things with space is not art.

Doing things without paint, video and space is not art.

Doing things which look like art is not art.

Label things as art is not art.

To avoid making art is art.⁴

Robienie uników na tym obszarze jest zapewne dla Lichtensteigera kontynuacją myśli poprzedników, do której dobudowuje własną część tej konstrukcji przez zaprzeczenie (wymigiwanie się od sztuki jest sztuką, podobnie jak jej zniknięcie czy zniszczenie, *The destruction of all art is art too*⁵). Jakich słów jednak mamy używać do opisu działań, jakie nadać mu nazwy, skoro niemal każdy ze zwyczajowo przyjętych przymiotników został wykluczony? Być może „robienie sztuki” oplaca się tylko w kontekście podboju nieznanego, bowiem, jak to powiedział Rauschenberg, „kiedy tylko odkryjesz, jak robić określone rzeczy, to czas zaprzestać ich wykonywania, ponieważ to, co straciłeś, to fakt, że nie podejmujesz ryzyka”⁶.

you start as an outsider

you become an insider,

you try to find ways to

become an outsider again,

you try to find ways to

feel like an outsider,

you try to avoid to be an insider...⁷

Zaczynamy jako przybysz znikąd, patrząc na kulturotwórczą, społeczną i ekonomiczną aurę sztuki – po latach obserwacji i przemyśleń stajemy się specjalistami w swojej dziedzinie i nagle uzmysławiamy sobie, że pragniemy znaleźć drogę powrotu, stać się znów outsiderem, widzieć wszystko wyraźnie i zdecydowanie. Bez strachu, z entuzjastyczną naiwnością, nieobciążeni bagażem starć z zewnętrznym systemem. Chcemy oderwać się od schematu kupna i sprzedaży, przyziemności wymiany parametrów pracy, strategii jej dystrybucji...

Adam Gopnik, pisarz, eseista, komentator m.in. „New Yorkera”, uważa, że „zawsze trudno jest być artystą oddanym patrzeniu i tworzeniu, w komercyjnym społeczeństwie oddanym wystawianiu i upłynianiu”⁸. „Dzisiejszy system jest wszechogarniający i bezlitosny... jeśli artysta zaczyna pasować, nie jest już dłużej artystą. Dziś 99% tak zwanych artystów to w zasadzie tylko potakiwacze (*Yes-Man*)... Esencją sztuki jest opór [...], a bycie artystą jest wyczerpujące i zmienia cię w outsidera”⁹.

Integralność własnej postawy artystycznej nie jest więc dziś tak łatwa do określenia – w nadmiarze bodźców percepcyjnych, w potoku nazwisk które trzeba znać, w rozprężeniu pomiędzy *ja* a zewnętrznym wizerunkiem *ja*.

Artysta Jonathan Monk prowokuje takie sytuacje, w których rozróżnienie między tym, co uznane, a tym, co intuicyjne, okazuje się niemożliwe. Tekstualne akcje Monka igrają z pozycjonowaniem artefaktów w ramach zasad sztuki – artysta wyczekuje na lotnisku z kolejnymi plaketkami w rękę (*Marcel Duchamp, Leo Castelli, Santa Claus, Jonathan Monk, Anyone*) lub też tworzy serię prac, których wizualna forma zawiera się w komunikacie, gdzie dane dzieło powinno zawisnąć – po prawej stronie pracy Eda Ruschy (*This painting should ideally be hung to the right of an Ed Ruscha*), w tym samym budynku co obraz Warhola (*This painting should ideally be hung in the same building as an Andy Warhol*). Prace Monka dopraszają się o nobilitujące sąsiedztwo, konstruując swoją tożsamość artystyczną w oparciu o bezpośrednią bliskość zarówno fizyczną, jak i kontekstualną.

Monk jest jednym z ciekawszych współczesnych artystów odkrywających przed nami ironicznie tautologiczną i często paradoksalną strukturę współczesnego artefaktu. Tworząc pracę *Jonathan Monk is not available, please try again later*, będącą w rzeczywistości stroną zaprogramowaną na wyświetlenie właśnie tego komunikatu, przyznaje, że ironia pracy polega na tym, że nigdy wcześniej „nie był dostępny”¹⁰ (raczej nie korzysta z Internetu, nie miał nigdy swojej strony) i sam jest

bardziej osobą, która woli stać w kolejce na pocztę, by posłać swój przekaz w ten sposób, niż zrobić to za pomocą sieci.

Monk poprzez karty pocztowe lub listy realizuje wiele ze swoich projektów. W jednym z nich wysyłał kolekcjonerowi codziennie jedną kartę, w której próbował odgadnąć imię jego babci. Praca trwać miała do uzyskania właściwego rozwiązania zagadki. Innym razem wystawił drogi dywan, z rozlanym na nim czerwonym winem. Kolekcjoner, który zakupiłby to dzieło, musiałby jedynie zaprosić artystę do swojego domu, aby ten wykonał plamę na jego własnym dywanie. Jonathan Monk porozumiewa się z kolekcjonerami na własnych zasadach (za pomocą instrukcji, umówionych spotkań, telefonów) nadając kontaktowi z nabywcą pracy nowy wymiar, wymuszając niestandardowość wzajemnych relacji, wychodzących poza zwyczajowe schematy kupna i sprzedaży sztuki.

Artyści podejmujący temat tautologiczności tekstów i obrazów zde-rzają autototemiczną konstrukcję tychże z zewnętrzną przestrzenią, rozcinaną przez miliony komunikatów – reklamowych, społecznych, politycznych, instruktażowych...

Kartka papieru lub kawałek tkaniny plus tekst, najczęściej czarno na białym, komunikuje do otoczenia status danego przedmiotu i cel stojącego za nim twórcy. Przyjaciół Jonathana Monka, David Shrigley, z którym ten zna się ze studenckich czasów Akademii w Glasgow, posługuje się podobną strategią w wielu swoich rysunkowych szkicach i rzeźbach, które denuncjują w przestrzeni zewnętrznej otoczenie danej pracy (galerie, muzea, parki), odbiorcę oraz samego artystę.

W *Private Sign* widzimy znak umieszczony na drzewie, zakazujący nam patrzenia na niego (*PRIVATE SIGN DO NOT READ*). Jest on zarówno wewnętrznie sprzeczny (aby poznać zakaz czytania go, musimy go odruchowo złamać), jak i ironiczny, wywołujący natychmiastowo poczucie informacyjnej niespójności. U Shrigleya żart jest bardziej lub mniej ukryty za podobnością do innych komunikatów, które znamy i najczęściej oglądamy powierzchownie.

W *Lost* widzimy znów kartkę z odręcznie wypisanym ogłoszeniem o zaginięciu. W tym przypadku nie ma jednak zdjęcia zaginionego (choć bywają i takie ogłoszenia), jest jedynie opis. Szaro-białego gołębia z czarnymi plamkami najprawdopodobniej nie jest trudno znaleźć – przynajmniej tak początkowo myślimy – kiedy jednak już próbujemy, okazuje się to znacznie bardziej skomplikowane. Ptaki nie tylko szybko się przemieszczają, ale i wszystkie zlewają się w jedną masę, w dodatku ten poszukiwany nie miał imienia i nie podejście, gdy go zawołamy. Ogłoszenie samo w sobie wydaje się podejrzane – opis jest nieszczególnie precyzyjny i nie wyznaczono nagrody za znalezienie zwierzęcia. Gdy-

by jednak przypadkowa osoba podjęła się wytrwałej obserwacji gołębi (znajdując nawet poszukiwanego), nie mogłaby być całkowicie pewna, czy chodzi o tego konkretnego ptaka (bardzo słabo potrafimy odróżnić gołębią fizjonomię). Telefon artysty, podany w ogłoszeniu, mógłby zadzwonić jedynie wykreślony przez osobę podejmującą to wyzwanie, grę zmiany parametrów codziennego patrzenia.

ART IS NOT ABOUT ITSELF BUT THE ATTENTION WE BRING TO IT¹¹

Denuncjacja artysty, który dla zabawy nadaje własne komunikaty podszywające się pod nasze wizualne przyzwyczajenia, odbywa się za sprawą tych właśnie ironicznych tekstów – mamy do czynienia z prowokacyjnym autodoosem.

W rozmowie przeprowadzonej przez obu twórców, zatytułowanej *Why are we Artists?* Shrigley pyta Monka, co ten mógłby robić, gdyby nie zajmował się sztuką.

JM: „Co bym robił, gdybym nie był artystą? To dosyć trudne, ponieważ nie jestem pewien, czy posiadam odpowiednie kwalifikacje do robienia czegokolwiek. To, co chciałbym robić, to nic nie robić, i mogłoby to całkiem szybko odwrócić się w »coś«, ale czym to »coś« mogłoby być, nie jestem pewien”¹².

CAN AN ART EVER BE MASTERED IN A SINGLE HUMAN LIFETIME?¹³

Najtrafniejszym komentarzem odpowiedzi zarówno Monka, jak i Lichtensteigera wydaje się cytowany we wstępie fragment Virillo – „nic się nie wydarza, wszystko się dzieje”. Nic staje się tu najważniejsze, *nic* zaprzecza i potwierdza jednocześnie status quo wszechrzeczy. Nie mamy czasu, pieniędzy, ochoty – denuncjujemy się z pełnym entuzjazmem. Nie mieć jest nowym mieć. NIE jest nowym TAK. Nieobecność jest nowym stylem byciem.

Jak pokazuje w swoich pracach kanadyjska artystka Kelly Mark – obseksyjne *nic* (*Nothing*) może zawładnąć naszym myśleniem. Jak w neonie, który głosi, że *Nic nie jest (Nic jest?)¹⁴ na tyle ważne, aby musiało być wypisane na neonie o wysokości sześciu stóp¹⁵*. Nie istnieje właściwy tekst, obraz, nośnik znaczeń, każdy nasz wybór się zestarzeje, każdy punkt widzenia stanie się śmieszny. Nic jest współczesne, choć istniało zawsze.

Z nic może zrobić się wszystko, ale i wcale nie musi.

Every(no)things(im)possible¹⁶, Nothing never wins¹⁷, but Nothing is Larger Than Everything¹⁸!

<http://readandie.tumblr.com/>

1. Marcel Duchamp, tłum. autor, ze <http://blog.geiam.com/quotes/authors/marcel-duchamp> (02.05.2015).

2. Paul Virillo, *Bomba informacyjna*, wyd. Sic!, Warszawa 2006, s. 43.

3. Ralph Lichtensteiger, ze http://www.lichtensteiger.net/writings_content.html (02.05.2015).

4. Ralph Lichtensteiger, Berlin, January 11, 2012, www.lichtensteiger.net (03.05.2015).

5. Ben Vautier, 1963, *The destruction of all artis art. Too, please tear this up*.

6. Robert Rauschenberg, ze: www.lichtensteiger.net (03.05.2015).

7. Ralph Lichtensteiger, ze: http://www.lichtensteiger.net/writings_content.html (02.05.2015).

8. Tłum. własne. *It is always difficult to be an artist, devoted to seeing and making, in a commercial society devoted to showing and spending*, ze: http://www.lichtensteiger.net/writings_content.html (02.05.2015).

9. Ralph Lichtensteiger, ze: http://www.lichtensteiger.net/writings_content.html (02.05.2015).

10. *Why are we Artists?* David Shrigley vs Jonathan Monk, 2005 r, ze: http://www.devidshrigley.com/articles/jonathan_monk.htm (02.05.2015).

11. Marcel Duchamp, ze: Ralph Lichtensteiger, zob. http://www.lichtensteiger.net/writings_content.html (02.05.2015).

12. „What would I do if I was not an artist? Difficult, because I am not sure I am really qualified to do anything. What I would like to do is nothing and that would quite quickly turn into something and what that something would be I am not sure”¹². *Why are we Artists?* David Shrigley vs Jonathan Monk, 2005 r, ze: http://www.devidshrigley.com/articles/jonathan_monk.htm (02.05.2015).

13. Ralph Lichtensteiger, 2014, ze: http://www.lichtensteiger.net/writings_content.html (02.05.2015).

14. Podwójne zaprzeczenie, użyte w języku angielskim, nie występuje w języku polskim.

15. Kelly Mark, *Nothing is so important that it needs to be made in six foot neon*, 2009, Diaz Contemporary (Toronto ON), Hamilton Art Gallery.

16. Kelly Mark, *Every(no)things(im)possible (Large)*, 2014, Diaz Contemporary (Toronto ON).

17. Fragment pracy Kelly Mark, zatytułowanej *Everything is Interesting & Nothing Never Wins*, 2011, Diaz Contemporary (Toronto ON).

18. Kelly Mark, *Nothing is Larger Than Everything*, 2014, Diaz Contemporary (Toronto ON); 2015 Jessica Bradley Art Projects (Toronto ON).



NOWY DUCH /// Przemysław Chodań

Magdalena Starska Hierofanie codziennosci ///

Penerzy ducha cz. III

M yśląc o twórczości Magdaleny Starskiej, trudno jest się uwolnić od dwóch kategorii. Są nimi codzienność i terapia. Uzdrawiające właściwości codzienności ujawniają się poprzez skupienie, uważność. Dzięki nim proces twórczy bazujący na przedmiotach z najbliższego otoczenia artystki, złożony z najprostszych gestów, prowadzi do zmiany postrzegania rzeczywistości. Jeżeli chcemy analizować przejawy świeckiej duchowości w sztuce współczesnej, nie ma wielu lepszych przykładów niż filmy, rysunki i performensy artystki.

Doświadczenie duchowe dla Magdaleny Starskiej zakotwiczone jest w doczesności i spełnia określone funkcje. Należą do nich: komunikacja i nawiązywanie kontaktu ze światem, oswajanie go a także zapraszanie innych do współuczestnictwa w kreacji. Starska przypomina, że rzeczywistość nie jest jakaś, lecz jest rodzajem kreacji. Dlatego też codzienność może przebrać szaty nadzwyczajności i powodować szereg świeckich hierofanii. Hierofanią może być błysk słońca, może być nią roślina lub gest. Hierofania nie wybiera miejsc, nie wartościuje przestrzeni, możliwa jest wszędzie. Przestrzeń prywatną jako miejsce mocy najlepiej obrazuje film *Najważniejsze jest słońce*.

Sztuka Magdaleny Starskiej posługuje się najprostszymi, silnie naładowanymi symbolicznie i emocjonalnie gestami. Szczególnie ważnym zdaje się być, generujący poczucie wspólnoty, gest dawania czy ofiarowania (np. spokoju, miłości) oraz zaproszenie do współpracy. W Katowicach w 2012 roku artystka włączyła mieszkańców miasta w proces kiszenia ogórków. W Poznaniu zaprosiła do szycia koców (akcja *Jeden koc na noc*, 2014). Działania te nie kojarzą się nam ze sferą sacrum i religijnych uniesień, lecz bezwyznaniowa duchowość w nowej sztuce polskiej wkrada się właśnie poprzez rzeczywistość profaniczną. Zaprasza do interakcji, opuszcza przestrzeń galerii, stawia na aktywność. Jest procesem i podkreśla znaczenie codzienności. Według Włodzimierza Pawluczuka tym, co łączy ludzi religijnych i niereligijnych, jest podstawowa i pozaracjonalna wiara w sens codzienności. „Na gruncie codzienności dokonuje się swoista mediacja między podmiotem a Światem, bez udziału transcendencji” – czytamy w książce *Wiara a życie codzienne*¹. W sztuce współczesnej możemy zaobserwować

niemal religijną fascynację codziennością, jej związki z transcendencją pozostają niepewne, sama zaś fascynacja może wynikać z kryzysu tradycyjnych form duchowości.

Sztuka zawsze wydarza się w społeczności, w kontekście tradycji, instytucji etc. W twórczości Magdaleny Starskiej kontekst historii sztuki jest najmniej ważny. Instytucja jest ramą pomagającą w organizacji, jest narzędziem technicznym. Konteksty są generowane przez miejsce akcji i uczestników. Są wytwarzane w trakcie działania się sztuki. Artystka podkreśla znaczenie chwili, historia jest tutaj o tyle ważna, że składa się z momentów, ciągów olśnień. Ani przeszłość, ani przyszłość nie są uświęcone, są one jedynie punktami odniesienia dla teraz.

Można również powiedzieć, że Magdalena Starska zajmuje się generowaniem bogactwa. W akcjach artystki bardzo często zachodzi proces przedstawienia świadomości z pozycji nawykowego „potrzebuję” na pozycję „daję” czy „zapraszam”. Chodzi tutaj o czyn, akcję, gest, a nie kontemplację obiektów. Sztuka okazuje się być narzędziem do przełamywania granic i polem doświadczenia, które przywraca wartość bezpośredniości oraz kontaktom twarzą w twarz. Rolą artystki jest angażowanie świadomości oraz ciała odbiorcy, czynienie go podmiotem akcji. Starska potrzebuje nie widzów, lecz współautorów generujących sens w działaniu.

Interpersonalny charakter sztuki performance często przybiera formy quasi-rytualne. To właśnie u Magdaleny Starskiej odnajdujemy świetny przykład inkorporacji sacrum do tzw. immanencji. Jeżeli zaistniałaby potrzeba potwierdzenia tezy Mircei Eliadego mówiącej, że człowiek to homo religiosus, moglibyśmy się posłużyć twórczością artystki jako ilustracją. Człowiek religijny to człowiek posiadający kontakt z sacrum. Według Eliadego człowiek niereligijny przestaje być człowiekiem, ponieważ zamyka sobie drzwi doświadczenia tego, co przekracza bezpośrednią naoczność doświadczenia i biologię. W sztuce nowej duchowości, inaczej niż u Eliadego, sacrum wydarza się nie na pozaświatowym, transcendentnym poziomie, lecz w chwili obecnej. Również w twórczości Magdaleny Starskiej granica pomiędzy sacrum i profanum ulega rozmyciu. Moc uświęcającą



MAGDALENA STARSKA, WULKAN, 2010, GALERIA STEREO



MAGDALENA STARSKA, NA STOPNIENIE LODÓW, FRAGMENT INSTALACJI, 2008



posiada sama sztuka, która może być wszystkim i wszędzie. Uświęca więc codzienność, która staje się domeną nadmiaru, dobrobytu i sensu. Opisując perspektywę człowieka społeczności archaicznych, Eliade przywołuje kategorię „otwarcia ku światu”. Kategoria otwarcia na świat być może lepiej opisuje duchowość sztuki współczesnej niż oparta na dychotomii sacrum-profanum idea homo religiosus. Eliade pisze, że samo istnienie świata „pragnie coś powiedzieć”: „Świat ani nie jest niemy, ani nieprzejrzysty, nie jest martwym czymś bez celu i znaczenia”².

W postawie twórczej Starskiej zaobserwować można dążenie do uczynienia każdego doświadczenia dziełem sztuki. Chodzi tutaj jednak nie o estetyzację wszystkiego, lecz o zmianę percepcji. Sensualność sztuki wykorzystywana jest do tego, byśmy mogli skupić uwagę na znaczeniu. Estetyka służy koncentracji i kontemplacji, podkreślanu emocji, nastroju oraz znaczenia, kryjącego się za określonym działaniem. Dla Starskiej nie ma działań bezsensownych i każdy aspekt, każda materia jest warta uwagi, jest potencjalnie użyteczna. Im prostsza i mniej przetworzona, tym lepiej.

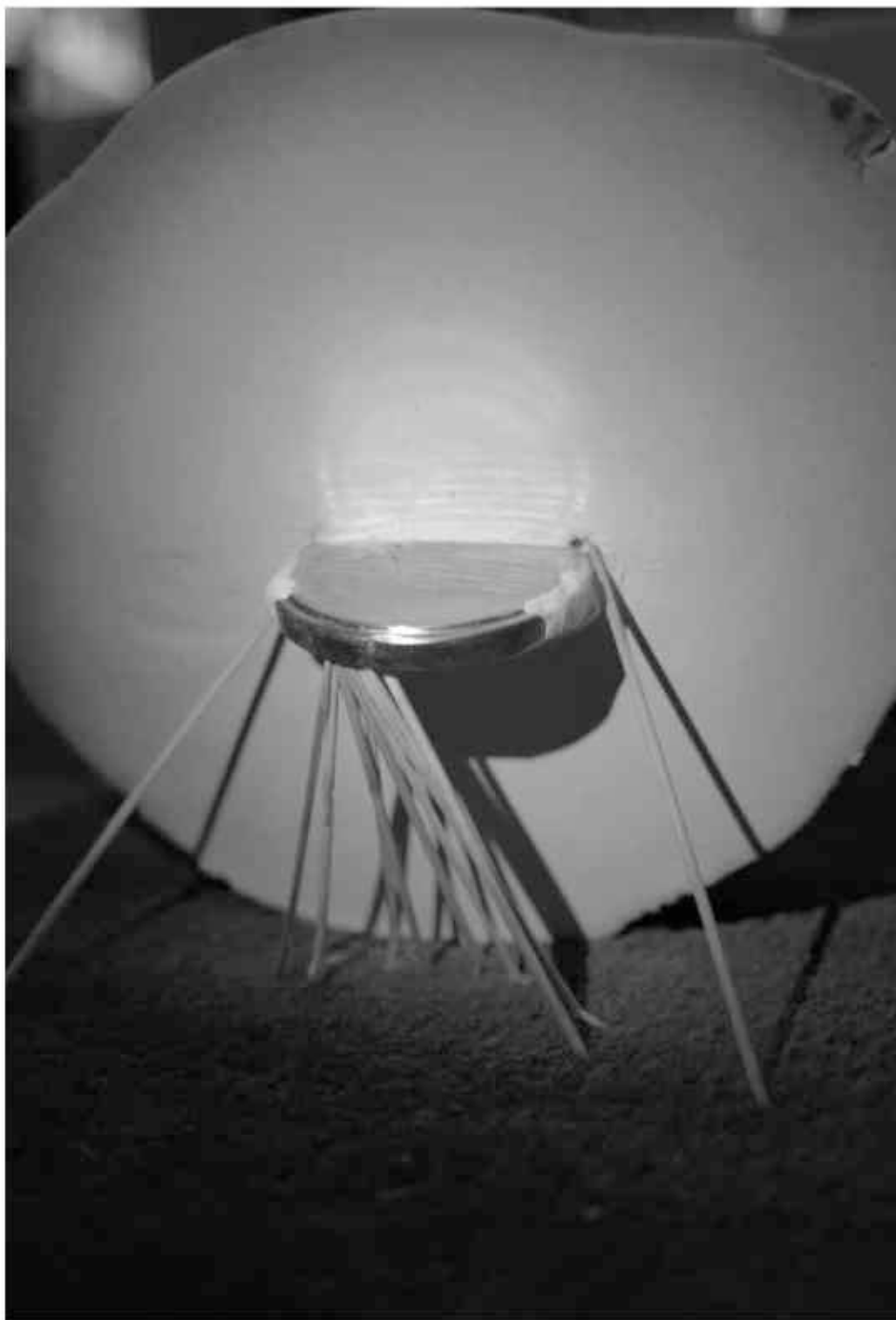
Jednocześnie znaczenie nie jest doktryną. Jest otwarte. Różnica pomiędzy świecką duchowością a doświadczeniem religijnym polega na tym, iż nie nakładamy na rzeczywistość gotowej siatki pojęciowej i symbolicznej dookreślającej znaczenie. Soteriologie systemów wyznaniowych zastępuje np. terapia lub – mówiąc inaczej – oswajanie się, czynienie świata swoim. Codzienność jako źródło cierpień artystka przemienia na źródło mikro-objawień. Starska obrazuje, że codzienność jest rodzajem iskrzącej się potencjalności. Pulsuje znaczeniami, pulsuje możliwościami kreacji i możliwościami gry. Zabawa i gra nie oznaczają oczywiście infantylności, są one „metodami” badania i poznania rzeczywistości, oswajaniem przestrzeni wewnętrznych oraz świata społecznego. Artystka często zaprasza do gry. Jest to szczególny rodzaj gry, ponieważ nie ma tam rywalizacji. Gra oznacza raczej rezygnację z nawykowych sposobów doświadczania rzeczywistości i otwarcie się, gotowość na doświadczanie sztuki, które w twórczości Starskiej wywraca do góry nogami dominujące we współczesnym świecie sposoby partycypacji, współtworzenia (oparte na strukturach hierarchicznych, systemie nagród i kar, itd.). Homo sapiens jest więc homo religiosus

i homo ludens. W grze, którą proponuje Starska, nie ma przegranych, ponieważ są to sytuacje nastawione na współdziałanie, a nie współzawodnictwo. Artystka inicjuje sytuacje angażujące ludzi do działania, niejako ukierunkowuje ich energie na współdziałanie. Przykładem może być performans, który odbył się w Galerii Manhattan. Czysta przestrzeń galerii została zbombardowana workami z piachem, uczestnicy akcji czyścili przestrzeń galerii, lecz aby to zrobić musieli współdziałać.

Twórczość Magdaleny Starskiej to praca z elementarnymi potrzebami, bezpieczeństwa, miłości oraz wolności i przynależności. Artystka bierze pełną odpowiedzialność za sytuacje, które kreuje w tym sensie, iż zależy jej na znaczącej komunikacji. Komunikacji, której towarzyszy określona intencja. Choć wyraźna jest tutaj swoista poetyka, jej celem nie jest komplikowanie czy tworzenie niejasnych, skomplikowanych struktur. Poezja w twórczości Starskiej dotyczy spraw elementarnych, jest wynikiem koncentracji na pewnym zjawisku, problemie czy sytuacji. Jest to poetyka uczestnictwa w rzeczywistości w sposób uważny. To uważność wydobywa z tego, co pospolite i drugorzędne, wartości estetyczne. Pamiętajmy, że duchowość penerska to zdolność zachwyty nad czymkolwiek.

1. Włodzimierz Pawluczuk, *Wiera a życie codzienne*, „Miniature”, (Kraków) 1990, s. 58.

2. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1989, s. 183.



MAGDALENA STARSKA, SŁOŃCE, 2012

Słońce-oko-jajko

Z ROMANEM **DZIADKIEWICZEM**
ROZMAWIAŁA AGNIESZKA **DELA-KROPIOWSKA**





A.D.-K.: URODZIŁ SIĘ PAN W OPOLU, CHCIAŁAM ZAPYTAĆ Z TEJ PERSPEKTYWY O KSZTAŁTOWANIE SIĘ PANA JAKO ARTYSTY W KONTEKŚCIE TEGO MIEJSCA. CZY SPECYFICZNY KLIMAT REGIONU – O POPLĄTANYCH LOSACH HISTORYCZNYCH, FUNKCJONUJĄCEGO Z DAŁA OD GŁÓWNYCH NURTÓW SZTUKI – UKSZTAŁTOWAŁ W JAKIŚ SPOSÓB PANA JAKO PERFORMERA – ARTYSTĘ? CZY WE WCZESNYCH LATACH STUDENCKICH REALIZOWAŁ PAN JAKIEŚ INGERUJĄCE W PRZESTRZEŃ PUBLICZNĄ AKCJE? BYĆ MOŻE DZIAŁAŁ PAN TU W INNYCH SPOŁECZNYCH KONTEKSTACH?

R.D.: Urodziłem się w Opolu, ale dzieciństwo przeżywałem w Prószkowie, miasteczku, które jeszcze bardziej, na co dzień, ujawniało poplątane losy historyczne – jak to pani uroczo ujęła. W szkole miałem kolegów i koleżanki, które w domu, z dziadkami, rozmawiały po niemiecku, a ich ojcowie przywozili im z Niemiec błyszczące egzemplarze magazynu „Bravo”. Ślady śląskiego baroku w lokalnej kulturze (słynna manufaktura fajansu, architektura i urbanistyka osady) mieszały się z groteskowym „barokiem” życia w małym miasteczku z zakładem opieki nad osobami z zaburzeniami psychicznymi w centrum. Obok tego XIX-wieczna wyspa wiedzy o naturze – założony w drugiej połowie XIX wieku pruski Królewski Ośrodek Pomologiczny, przekształcony po drugiej wojnie w Zespół Szkół Ogrodniczych, otoczony sadami i zabytkowym parkiem. Tam poznali się moi rodzice – nauczyciele, którzy przyjechali uczyć w tej szkole z różnych miejsc i z różnym kulturowym obciążeniem. W skrócie – złożony i konfliktogenny, mocno podzielony patchwork społeczno-kulturowy, którego oczywiście nie rozumiałem, ale który odczuwałem bardzo mocno. Byłem wrażliwym dzieckiem ;). I uczyłem się poprzez uczestniczącą obserwację, do której byłem przez okoliczności zmuszany od wczesnego dzieciństwa. Nic nie było oczywiste. Wszyscy o wszystkim mówili źle albo milczeli dwuznacznie.

W liceum miałem kontakt ze studentami polonistyki – działałem w jakichś kółkach literackich, artystycznych, fotograficznych; pod koniec lat 80. robiliśmy nielegalną gazetkę opozycyjno-anarchistyczną na komputerze Atari 1024 ST, a później literacko-artystyczną na kserokopiarkach. Edukacyjnie ważnym miejscem był opolski teatr i rozpoznawanie prowincjonalnej codzienności na tle gościnnych występów w ramach

Konfrontacji. Oprócz tego Festiwal Piosenki połączony z targami płytowymi na Rynku – z całym bogactwem obciachu i drobnymi perełkami albo życiowymi przygodami z tym związanymi. Dzięki temu, że nic nie było zajęte, wszędzie coś się zaczynało i szukało się w różnych obszarach. A jak już nic nie wzruszało, można było iść na wagary na Bolko albo wyskoczyć do Wrocławia. Był to przecież początek kolorowych lat 90. Jeśli chodzi o ingerencję w przestrzeń publiczną, to chyba sam byłem taką żywą ingerencją – w skórce, z bransoletkami na rękach i szyi, z potarganymi włosami, które tępił nauczyciele w podstawówce i w liceum wraz z ulicznymi patrolami najpierw milicji, a później policji.

W Opolu nigdy nie studiowałem. Studiowałem przez chwilę w Nysie – w oddziale zamiejscowym opolskiego WSP. Był to bardzo miły okres – jak krótki film eksperymentalny, powiew świeżości po ogromnym liceum i dorastaniu w normatywnym, opresyjnym, nauczycielskim domu.

A.D.-K.: Z WYKSZTAŁCENIA JEST PAN MALARZEM. CHCIAŁAM NAWIĄZAĆ DO PANA DZIAŁANIA SPRZED KILKU LAT PT. *CAŁOWANIE CYBISA*. CZY TEN OPOLSKI W SWYM RODOWODZIE KLASYK JEST DLA PANA Z JEDNEJ STRONY SYMBOLEM ZMĘCZENIA WARSZTATOWOŚCIĄ I AKADEMICKĄ MAESTRIĄ SZTUKI, A Z DRUGIEJ – MOŻE JEST JAKIEGOŚ RODZAJU WYRAZEM SENTYMENTU DO NIEWINNEJ (BEZPIECZNEJ) PRZESZŁOŚCI?

R.D.: Malarstwo i rysunek, a raczej myślenie obrazem, pozostaje dla mnie podstawowym, źródłowym medium obok pracy z fotografią i archiwami. Natomiast inną sprawą jest to, jak ten obraz i ten *background* wizualny traktuję, co z nim robię, co z niego wynika – jak on żyje i ewoluje wraz ze mną. To jest temat na osobną opowieść, ale niczego się nie wypieram ;).

Jeśli chodzi o Cybisa – zdecydowanie nie upraszczałbym sprawy. Historia nie jest ruchem liniowym, historia jest pisaniem i przepisywaniem historii – warto sobie zdawać z tego sprawę dziś, kiedy XIX- i XX-wieczne kategorie sztuki, awangardy, nowości weryfikują się w cieniu zwrotu konserwatywnego, albo wobec zupełnie nowego pejzażu społecznego, politycznego i kulturowego, w którym historię próbują nam pisać kibice piłkarzy. To są bardzo poważne zderzenia i napięcia ideologiczne, formalne i informacyjne. I tematy na dłuższe i pogłębione studia...

Do Cybisa powróciłem w toku prac nad *Studium błota*. Był to wielowątkowy projekt, który brał na warsztat to, co wstydlive i wyparte z głównego nurtu współczesnej kultury, to co organiczne, sensualne, prowincjonalne i performatywne (aktualne, sprawcze, ale też cielesne, zmienne, dynamiczne, niskie, sensualne, intuicyjne...). Cybis to chłop. „Maluję jak chłop orze”, pisał w *Dzienniku*. Ale też komunista z wyboru, człowiek, który dokonał i doświadczył na sobie skoku z porządku feudalnego w relacje niemal postklasowe, pedagog, jeden z niewielu polskich artystów XX wieku, który otarł się o śmietanę pierwszej awangardy i bohemy. Spryciarz, który wraz z kolegami tuż po drugiej wojnie przejął artystyczne szkolnictwo wyższe w Polsce i skutki tego odczuwamy do dziś.

Ale te skutki może niekoniecznie są jednoznacznie negatywne, jak jeszcze 10 lat temu nam się wydawało...

Dzisiaj, kiedy należy coraz głośniejsze mówić o wyczerpywaniu się klasycznego już twardego dyskursu krytycznego, opartego na kompleksach i resentymentach, warto mieć oczy szerzej otwarte i umysły wyzwolone z prostego podziału na złą sztukę tradycyjną, bezpieczną przeszłość i to co dobre, nowe, krytyczne. Łatwo wpaść w koleiny mialkiej, jałowej postkonceptualnej poprawności. Wydaje mi się, że często nie doceniamy radykalizmu postaw i doświadczeń życiowych ludzi, którzy tworzyli XX wiek. Jesteśmy przy tym większymi od nich tchórzami i oportunistami.

Całowanie Cybisa to też działanie z naruszaniem nietykalności, profanowaniem dzieła sztuki – świeckiej świętości, wartości muzealnej, ekspozycyjnej. Jeden z wielu takich eksperymentów, przewrotny, bo pozbawiony jawnej agresji. Lizanie i ocieranie się penisem o obraz było bardzo bezpośrednim sensualnym doświadczeniem „błota” – farby, kurzu, ślizganiem się po gestach, śladach pędzla, topograficzną podróżą po bagnistej partyturze wątpliwości, twórczych mąk i zmagani zmarginalizowanej, zgasłej, prowincjonalnej gwiazdy z przeszłości. A gest to już kategoria z obszaru performance, teatru i relacji – przepracowywanie i reinterpretacje malarstwa jako ślepej, intuicyjnej aktywności opartej na dotyku. Wciąż pracuję z historią, ale nie jest to odwracanie się od współczesności czy przyszłości – raczej przeciwnie – dotykanie czułych punktów, szukanie narzędzi do głębszego rozumienia i czucia tego, czym i w czym tkwimy teraz i co możemy z tym zrobić, jak rozsadzić od wewnątrz, przepoczwaczyć rutynę, w której tkwimy. Idziemy w przyszłość z żywymi i z nieżywymi, z ludźmi i nie-ludźmi.

A.D.-K.: WYMYKA SIĘ PAN JĘZYKOWI SZTUKI, DZIAŁAJĄC NA GRANICY EDUKACJI, AKTYWIZACJI SPOŁECZNEJ. JAK ZDEFINIOWAĆ PANA DZIAŁANIA? KIM JEST DLA PANA PERFORMER?

R.D.: Jeśli się wymykam, jest to raczej dowód na niewydolność percepcyjną i intelektualną naszego lokalnego obiegu instytucjonalnego. Wydaje mi się, że jestem dosyć konsekwentny w wyborach. W bezpośrednim kontakcie z ludźmi głęboko zaangażowanymi w sztukę nie mam poczucia ani niezrozumienia, ani wykluczenia. Natomiast praca ze mną, faktycznie, wymaga od zainteresowanych dużego wglądu w różne aspekty, ale jednocześnie ten wgląd umożliwia – jest to ciągle żywa przyгода dla mnie i dla tych, którzy i które chcą eksperymentować ze mną. Nigdy nieobojętna... Kategoria performerera bywa przydatna, ale wydaje mi się nadużywana. Parę lat temu interesował mnie jej powrót, odkrywanie potencjału kontrkultury lat 60. i 70. Dziś mam raczej poczucie rozczarowania wobec tamtych tradycji. Performans jest pułapką. To być może ostatnia późnomodernistyczna próba definiowania aktywności poprzez ramy dyscypliny. Mimo że performans sam chciałby być czymś innym niż dyscyplina. Wolę się definiować przez trójkąty i transdyscyplinarność – triadyczne połączenia aspektów i parametrów, z którymi eksperymentuję, np: obraz-ciało-język,

przeszłość-teraźniejszość-przyszłość, praca-zabawa-walka, materia-energia-informacja, indywidualne-transindywidualne-kolektywne... można dłużej wymieniać. Ostatnio jest to na przykład: słońce-okno-jajko :).

Wszystko to jest tak złożone, że oczywiście sam się w tym gubię – raczej jestem w tym zanurzony, niż nad tym panuję. I taka kondycja wydaje mi się najbardziej aktualna, prawdziwa i jednocześnie potencjalna do dalszych przygód, podróży i działań.

A.D.-K.: PROJEKT „TRZECIEGO SEKTORA” JAKO FAKTU TWÓRCZEGO TO WCZESNE BARDZO MOCNE DZIAŁANIE. JAK SPRAWDZIŁO SIĘ FUNKCJONOWANIE FUNDACJI 36,6 ORAZ STOWARZYSZENIE ARTYSTYCZNE OŚRODEK ZDROWIA. JAKI BYŁ CEL „STATUTOWY” TYCH ORGANIZACJI? CZY DZIAŁANIA W TYCH STRUKTURACH SĄ KONTYNUOWANE?

R.D.: Na przełomie wieków trzeciego sektora w Polsce prawie nie było. Polska była krajem, w którym obywatele byli najmniej zorganizowani oddolnie w całej Europie. Takie były statystyki. Ludzie byli zmęczeni organizowaniem się i zatruci ideologią liberalną i mitami wolności, samodzielności i sukcesu. A tradycje mieliśmy niesamowite – od romantyzmu i tajnych kompletów podczas zaborów czy wojen, przez ruchy studenckie, kabarety, grupy artystyczne, teatry eksperymentalne, ruch galerii niezależnych z lat 60. i 70. współpracujący z podobnym obiegiem światowym, aż po fenomen „Solidarności” i polskiego punka lat 80. Kończyłem malarstwo, mieszkalem w pracowni, która była jak squat – robiliśmy wspólnie muzykę, wyjeżdżaliśmy albo organizowaliśmy sobie plenery, warsztaty, zaczęliśmy się więc organizować. Interesowała mnie samoorganizacja trochę na przekór konserwatywnemu i pseudoromantycznemu mitowi artysty-samotnika, który, miałem wtedy już wrażenie, nowe instytucje i rynek odświeżają i kultywują. Instytucje potrzebowały i potrzebują gwiazd i dowodów, że nasza sztuka (i instytucje) są tak samo ciekawe i wartościowe jak wzorce z Zachodu – bardzo postkolonialne myślenie, w którym tkwimy do dziś. Jednocześnie wiemy, że to, co najciekawsze w ostatnich 50 latach, działo się na styku ruchów oddolnych, eksperymentów pomiędzy dyscyplinami, dziedzinami, sektorami i mediami albo zupełnie na marginesach instytucji – w ruchach amatorskich, na pograniczu nauki, technologii i kultury, w demoscenach, DIY czy w plastyce użytkowej, dekoracyjnej i amatorskiej...

Fundacja 36,6 istnieje nadal a styki przeróżnych światów wciąż są przestrzenią moich praktyk, zwłaszcza tych kolektywnych, najbardziej radykalnych społecznie, obyczajowo i formalnie – generatorów energii. Realizujemy je w formule Ensemble, rozumianego nie jako grupa, ale – etymologicznie – jako całokształt, otwarte środowisko działań wraz ze wszystkimi kontekstami i relacjami jakie się w danej sytuacji tworzą. A sam trzeci sektor dziś to jedna wielka „grantowa” i wyprzedaż wartości oddolnych, w czym coraz trudniej odnaleźć jego oryginalne wartości. Socjolog Janek Sowa proponuje formułę

sektora „Pi” – czegoś bardziej niezależnego, mniej oficjalnego, bardziej anarchistycznego niż trzeci sektor – samoorganizację nieformalną.

A.D.-K.: JEDNYM Z PANA DZIAŁAŃ NA WYSTAWIE „PERFORMER” BYŁO ODNIESIENIE SIĘ DO JERZEGO GROTOWSKIEGO, Z KTÓREGO SPUŚCIZNĄ OPOLE, JAKO MIASTO GDZIE STWORZYŁ TEATR LABORATORIUM 13 RZĘDÓW, NIE MOŻE SOBIE DO DZIŚ PORADZIĆ... W SWOIM DZIAŁANIU ODNOSIŁ SIĘ PAN KRYTYCZNIE DO TEATRU LABORATORIUM? PROSZĘ OPowiedzieć O TYM DOŚWIADCZENIU SZERZEJ.

R.D.: To nie było krytyczne działanie. Generalnie chciałbym przejść do historii jako artysta radykalnego przełomu afirmatywno-analitycznego, który znosi porządek krytyczny – oparty na negacji, resentymencie i potrzebie udowadniania komuś własnych racji :). Praca może została odebrana jako krytyczna, nic na to nie poradzę, była może odrobinę sarkastyczna albo bezczelna. Była na pewno erudycyjna i bardzo złożona. Było to takie rozkopywanie grobu, profanacja, ale pełna fizycznej niemal miłości i czułości. Szukanie ojca, ojców, mistrzów, ożywianie ich i żywe pretensje do nich, że ich nie ma – że odeszli, umarli, zostawili nas, albo są fikcyjni jak Robinson Crusoe – ale to nie znaczy, że nie ważni. Nawet jeśli ich nie ma, to są w nas i możemy ich odnaleźć na jakimś genetycznym i memetycznym poziomie, a na dodatek, jako że żyjemy, możemy z nimi żywo dialogować, nadpisywać treści i manipulować tym materiałem, a oni, biedni, nie mogą nic z tym zrobić... Był to poemat wizualny o sile wyobraźni i o SPOTKANIACH – a to jedna z najważniejszych kategorii Grotowskiego – osób, motywów, obrazów, gestów, słów, kontekstów.

Była to bardzo ważna dla mnie praca – wraz z całym procesem przygotowań, studiów, rekonstrukcji elementu scenografii do opolskiego *Fausta*, spotkań z ludźmi, którzy Grotowskiego pamiętali, i intymnych rytuałów. Przy okazji usłyszałem we wrocławskim Ośrodku masakrującą krytykę świeżo wtedy postawionego pomnika Grotowskiego w Opolu... Nie wiem, czy Opole sobie teraz nie radzi z Grotowskim, chyba nigdy sobie nie radziło i on sam nie czuł się tu dobrze. Wyjechał, jak tylko znalazł możliwość pracy gdzieś indziej. Z drugiej strony był to niesamowicie ważny epizod w jego pracy i warto by było w jakiś twórczy sposób odnieść się do tego. Mamy mnóstwo współczesnych narzędzi do pracy z przeszłością i jej ożywiania, a tego rodzaju wyzwania są świetnym polem do eksperymentowania z nimi i tworzenia nowych, nieznanych połączeń. Chętnie bym się temu kiedyś bliżej przyjrzał...

A.D.-K.: CZY POTRZEBUJE PAN RAM INSTYTUCJI WYSTAWIENNICZYCH, ABY SPEŁNIAĆ SIĘ JAKO ARTYSTA, CZY FORMA OFICJALNEGO GALERYJNEGO OBIEGU WYCZERPAŁA SIĘ W PANA ODBIORZE?

ROMAN DZIADKIEWICZ, ŚCIELOWANIE CYBISA II, KOLAŻ, 2009







ROMAN DZIAKIEWICZ, STUDIUM BŁOTA, 2009

R.D.: Potrzebuję, oczywiście że potrzebuję. Wydaje mi się, że taka – heterogeniczna, poszukująca, badawcza, oparta na współpracy – sztuka szczególnie potrzebuje ram instytucji i wsparcia merytorycznego, logistycznego, technicznego i formalnego dla długoterminowych projektów. Jednocześnie testuje ona sztywność tych ram, otwartość i wartość sprawczą instytucji. Wszyscy łatwo popadamy w bezwład i reprodukcję schematów. Bez współpracy, wielokierunkowych dialogów wszystko szybko kostnieje – artyści, instytucje, kuratorzy, kolekcje i całe społeczeństwa. To, co robię, jest bardzo czułe na różne społeczne i kulturowe wstrząsy i kwestionowanie. Jednocześnie uruchamia takie złożone mechanizmy autorefleksji i analizy. Kiedy jestem sam, milknę. Pracuję z kontekstami (ostatnio znów bardzo chętnie z instytucjonalnymi), z ludźmi (ostatnio namiętnie spotykając żywych z nieżywymi).

Obraz może funkcjonować w obiegu komercyjnym lub wędrować z rąk do rąk. Sam nosi swoją ramię. Co jest fenomenem samym w sobie. Działania z formą potrzebują białych, klimatyzowanych pomieszczeń, by formy wygodnie i bezpiecznie przechowywać i eksponować – w tym jesteśmy już nieźli. Działania z energią i informacją, które prowadzą, potrzebują narzędzi, form i kanałów do ich kształtowania, komunikowania i przekazywania. I tego oczekuję od współczesnej instytucji sztuki i od sztuki jako aspektu rzeczywi-

stości społecznej – by była otwarta na różnorodność, interdyscyplinarność i nieznanie. By badała, odkrywała, archiwizowała, testowała, podejmowała, próbowała i wystawiała „wszystko”, zadając pytania o to „wszystko” w oparciu o potencjalną operatywność, wyobraźnię, entuzjazm, dociekliwość przy elastyczności i stosunkowo bezpiecznym społecznie i technologicznie zakresie warsztatu i metodologii. Wolałbym, by sztuka eksperymentowała więcej, a na przykład przemysł wojenny mniej. Niestety, sztuka zamyka się ostatnio we własnym polu, używa kategorii socjologicznych, w których rozpoznaje swoje uwikłanie i samoograniczenia, by jednocześnie zamykać się w mechanizmach, które to uwikłanie generują. Warto być wrażliwym i czułym. Sztuka – jeśli ma przetrwać – nie powinna być autonomicznym polem w grze o władzę, ale raczej sposobem poruszania się po szerokim, otwartym polu rzeczywistości. Ta, która pozostanie w autonomicznym polu, skisnie w klimatyzowanych magazynach muzeów współczesności, tak jak teraz kiśnie XIX-wieczny akademizm w czarno-białych podręcznikach do historii sztuki.

A.D.-K.: DZIĘKUJĘ ZA ROZMOWĘ!

R.D.: Też dziękuję.

STACH SZABŁOWSKI

JA TU TYLKO MALUJĘ (W SZAREJ STREFIE)

Radek Szłaga to szczególny przypadek mitotwórcy. Obrazuje mity, które nie mają początku ani końca. Lepi je z fragmentów wyrwanych ze środka mitologicznych struktur, z fragmentów znalezionych, odrzuconych, a także takich, które należą do starych i nowych historii, które właściwie nigdy nie zostały ani opowiedziane, ani przedstawione.

U Szłagi nic nie dzieje się więc tam, ani tu, lecz zawsze w połowie drogi. Jeżeli jest malarstwo, to dzieje się ono gdzieś pomiędzy tradycją klasycznej techniki olejnej a postinternetowym rozkojarzeniem. Między unikatowością dzieła malarskiego a rozmnożeniem, naporem, powtarzalnością i dewaluacją wizerunków. Jeżeli jest nowoczesność, to rozgrywa się ona między przedmodernistycznym zacofaniem a postmodernistycznym upadkiem. Jeżeli jest geografia, to opisuje ona krainę (nie)istniejącą na pograniczu polskiej wsi i czarnego getta w Detroit.

Szłaga to malarz wielowątkowy, nadpobudliwy i gorączkowy. W przestrzeni jego sztuki cichnie dyskurs o kryzysie malarstwa; zapominamy o złych przeczuciach, że wszystko już zostało zrobione i nie ma nic więcej do namalowania. Przeciwnie, ma się wrażenie, że przedstawianie, powtarzanie przestawień, przepracowywanie ich, przemalowywanie wizerunków jest kwestią najpilniejszą.

Gdzieś między decyzją o niedokończeniu obrazu a pokusą, by na jednym płótnie zrobić dwa, trzy, a może nawet dziesięć obrazów, Szłaga realizuje najbardziej spełniony projekt malarski w sztuce polskiej od czasów Wilhelma Sasnała.

DYGRESJA: PENERSTWO

Minęło 8 lat od wystąpienia kolektywu artystycznego Penerstwo. Z perspektywy czasu powołanie do życia tej nieformalnej grupy jawi się jako jedno z najbardziej udanych przedsięwzięć promocyjnych w sztuce polskiej ostatniej dekady. Pod szyldem Penerstwa zgromadziła się siódemka świeżo upieczonych absolwentów ASP (dziś Uniwersytetu Artystycznego) w Poznaniu. Był to szyld ostentacyjnie prowincjonalny; termin „penerstwo” pochodzi z wielkopolskiej gwary i jest właściwie endemiczny dla kultury miejskiej Poznania. Jak wszystkie tego rodzaju terminy i ten jest znaczeniowo niezwykle rozciągliwy; zdefiniować można go tylko intuicyjnie i w kontekście. W tym tkwi jego siła. Penerzy to, z grubsza rzecz biorąc, ludzie z marginesu, wulgarni, ale bystrzy, posługujący się zachwaszczonym językiem, ale wymowni. W koncept Penerstwa wpisana jest też pewnego rodzaju ostentacja, świadomość własnego wizerunku oraz świadomość stylu.



RADEK SZLAGA, CZASZKI
MALARZY, 2007, 100 X 100 CM,
OLEJ NA PŁÓTNIE,
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY
I GALERII LETO

RADEK SZLAGA, MALARSTWO
OLEJNE, 2008, 65 X 90 CM,
OLEJ NA PŁÓTNIE,
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI
ARTYSTY I GALERII LETO

W grupie Penerstwo ten cokolwiek chuligański etos poznańskiej ulicy przekładał się na szczególną artystyczną deklarację. Było to wystąpienie prowincjuszy, ale pozbawionych kompleksów, pewnych siebie i bezczelnych. W samej nazwie kryła się także obietnica autentyczności, na jaki zawsze można liczyć, kiedy do głosu dochodzi dyskurs plebejski, brutalnie szczerzy i nie wydumany.

Penerstwo, jak większość grup artystycznych, było manipulacją. Grupę łączyły przede wszystkim więzi towarzyskie oraz najogólniej pojęta wspólnota wrażliwości, scementowana koncepcyjnie przez kuratora Michała Lasotę, który odegrał rolę „ojca chrzestnego” całej formacji. Penerstwo nigdy formalnie się nie zawiązało, ani nie rozwiązało, nie publikowało też manifestów; wspólnych wystąpień było zaledwie kilka i wszystkie rozegrały się w latach 2007–2008, czyli zanim o Penerstwie zrobiło się naprawdę głośno. Kiedy o grupie zaczęto mówić, funkcjonowała już tylko jak świeży artystyczny mit.

W praktyce chodziło tu o stworzenie w świadomości odbiorców sztuki pewnej pustej przestrzeni, którą mogłyby wypełnić indywidualne głosy członków grupy. Przestrzeni, której być może nie byłibyśmy skłonni oddać

do dyspozycji pojedynczemu artyście z prowincji, ale jesteśmy gotowi oddać ją na potrzeby zaistnienia zjawiska, kolejnej „nowej fali”.

Retoryczny, penerski antyintelektualizm przekładał się w praktyce członków grupy na propozycję poetyk alternatywnych wobec dominujących, „przeintelektualizowanych” nurtów artystycznych: zanurzonego w filozofii konceptualizmu i ściśle powiązanej z teorią nauk społecznych sztuki krytycznej.

Jakież to jednak były poetyki? Penerstwo przypominało granat odłamkowy; po eksplozji z lat 2007–2008 odłamki indywidualnych praktyk członków grupy pofrunęły w różne strony, oddalone od siebie o wiele bardziej niż można by przewidywać w heroicznym okresie istnienia formacji. Okazało się na przykład, że pod pozornie antyintelektualnym szyldem Penerstwa mieściła się intelektualnie wyrafinowana postawa Piotra Bosackiego, artysty zafascynowanego matematycznymi abstrakcjami i muzycznymi harmoniami, obdarzonego spekulatywnym temperamentem filozofa przyrody, konstruującego artystyczne modele do badania natury rzeczy. Wojciech Bąkowski z kolei zmienił swoją sztukę w laboratorium badania anatomii duszy i fizjologii życia wewnętrznego. Tomasz Mróz powędrował w stronę hiperrealistycznych,



mrocznych fantazji. Konrad Smoleński – w kierunku rzeźb dźwiękowych i ekstremalnych doświadczeń percepcyjnych. Iza Tarasewicz skierowała się w stronę rzeźbiarskiej pracy z materią, traktowanej przez artystkę z niemal animistyczną powagą i szacunkiem. Magda Starska wciąż w gruncie rzeczy poszukuje definicji swojego artystycznego paradygmatu. Radek Szłaga zajął się malarstwem.

STARE, ZŁE, DZIKIE CZASY

Z pewnego punktu widzenia Penerstwo jako zjawisko nigdy nie istniało. „Nowa fala” z Poznania dotarła do brzegów świadomości świata sztuki. Kiedy zaś się cofnęła, pozostawiła na suchym lądzie art worldu indywidualności artystów, którzy wygrali pierwszą rundę walki o uwagę i widzialność. Jak z tego taktycznego sukcesu skorzystał Radek Szłaga? Co umieścił w tym zdobytym przebojem polu widzialności?

Odpowiadając na to pytanie, warto zwrócić uwagę, że spośród wszystkich ekspenerów Szłaga jest jedynym, który w centrum swojego artystycznego projektu umieścił problemy obrazowania, reprezentacji i wizerunku. Innym penerom o wiele bliższe były słowo, dźwięk, a przede wszystkim koncep-

cja dzieła sztuki pojętego nie jako reprezentacja, lecz operacyjny model doświadczenia wewnętrznego lub fragmentu (nad)rzeczywistości. W odróżnieniu od twórczości Szłagi, praktyka penerów opierała się raczej na rzeczach i sytuacjach niż wizerunkach.

W twórczości Szłagi najwyraźniej doszedł do głosu konserwatywny wątek dyskursu Penerstwa. Cała grupa demonstrowała przywiązanie do tradycyjnego rozumienia klasycznych kategorii artystycznych, takich jak „dzieło” czy „autorstwo”, Penerzy usiłowali raczej te kategorie rekonstruować i wzmacniać niż dekonstruować. U Szłagi dochodzi do tego wierność „konserwatywnej” formule malarstwa sztalugowego. Jest to jednak zachowawczość specyficzna i perwersyjna. Szładze po drodze jest z konserwatystami o tyle, że nie bardzo wierzy w postęp, ani artystyczny, ani społeczny. Nie postuluje jednak powrotu do „starych, dobrych czasów”, niepodważalnych wartości w sztuce ani dawnych „porządných” hierarchii społecznych. Malarz wykonuje o kilka kroków wstecz więcej – w stronę prymitywizmu, chaosu i dzikości, które poprzedzają nie tylko marsz ku nowemu porządkowi, ale również „stary” porządek, będący obiektem nostalgicznych rojeń konserwy.



RADEK SZLACA, FRAGMENT WYSTAWY FREEDOM CLUB, CSW ZAMEK UJAZDOWSKI 2012, FOT. BARTOSZ GÓRKA, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY I GALERII LETO





RADEK SZLAGA, FRAGMENT WYSTAWY FREEDOM CLUB, CSW ZAMEK UJAZDOWSKI 2012, FOT. BARTOSZ GÓRKA, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY I GALERII LETO



TRUPY MALARZY I TROGLODYCI

Spójrzmy na obrazy Szłagi. Na przykład *Czaszki malarzy* z 2007 roku. Obraz wypełniają koślawo namalowane trupy główki. I równie koślawym pismem, z zaciekami, nagryzmołone są pod czaszkami nazwiska słynnych malarzy. Czerep Basquiata, czerep van Eycka, czerep Kiefera (który przecież jeszcze żyje!), Nikifor, Nacht, Melewicz, Bacon, Rotko (pisownia oryginalna). Czaszki martwych (i niezupełnie jeszcze nieżyjących) malarzy występują pod szyldem „Malarstwo” wykaligrafowanym na obrazie krojem pisma, który Szłaga pożyczył z logo zespołu Metallica.

Nieżywe malarstwo. Akces do tej martwej czy raczej nieumarłej tradycji-zombie. Fanowskie tagowanie. Błędy ortograficzne. Zły charakter pisma. Heavy metal. Wszystko to wygląda trochę jak rysunki licealisty, który na plecaku wpisuje nazwy ulubionych kapel. Ale tylko trochę. Szłaga jest abnegatem z wyboru, dobrowolnie pogrąża się w mrokach wtórnego analfabetyzmu. Żeby malować obrazy, trzeba być właściwie jaskiniowcem. I nieprzypadkowo w pracach Szłagi parę lat temu roiło się od mamutów i troglodytów. W twórczości malarza, w której znajdziemy liczne alegorie samego malarstwa, postać Troglodyty występuje jako alegoria Malarza, „archetypicznego autora nieskażonego modernistycznymi ideami”. Rzućmy okiem choćby na instalację *Symulacje* z 2009 roku. Szłaga buduje z odłamków drewna i różnych odpadków grupę pokracznych figur, małych brzydkich gnomów, troglodytów. Groteskowe postaci krzątają się wokół na wpół namalowanego obrazu. Jeden ze skrzatów dosiada włochatego mamuta i miesza farby, inny zamierza się pędzlem, jeszcze inny już maże wałkiem po płótnie. Praca wre. Obraz, który malują jaskiniowcy, przedstawia mamuta; za chwilę na pewno namalowani zostaną również sami troglodyci.

Troglodyta Szłagi nie jest „skażony modernistycznymi ideami”, ale nie zna czy to, że jest nieskażony w ogóle. Przeciwnie, współczesny prymityw wnosi na obszar malarstwa nadbagaż ponowoczesnej „kultury plemienną”: telewizji, muzyki młodzieżowej, popularnej kinematografii, okładek heavy-metalowych płyt, *google images*.

BASTARD W FIOLETACH

Spójrzmy teraz na inną alegorię, obraz zatytułowany tautologicznie *Malarstwo olejne* (2008). Praca przedstawia żubronia. To zwierzę-bastard, owoc krzyżówki polskiego bizona – żubra – z bydłem domowym. Prace nad stworzeniem mieszańca rozpoczął w połowie XIX wieku polski hodowca Leopold Walicki. Kontynuowano je przez następnych sto lat; do dziś w Polsce żyje kilkanaście żubroni. Celem całej operacji było powołanie do życia nowej odmiany trzody, którą można by hodować na nieużytkach i ugorach, bez obór, na marnym wicku i w surowych warunkach. Żubronie rzeczywiście były krzepkie, ale jednocześnie dzikie; nie dawało się ich oswoić i w efekcie projekt zakończył się fiaskiem.

Żubroń przedstawiony na obrazie Szłagi jest fioletowy. Na jego boku widnieje biała inskrypcja „malarstwo”, napisana czcionką, której używa znany szwajcarski producent czekolady.

Utopijne idee zrodzone na polskich ugorach, nieużytki i peryferyjne ostępy, bydło i niedająca się okiełznać dzicz, a nade wszystko bastardyzacja – oto niektóre z fascynujących Radka Szłagę wątków, które dochodzą do głosu w obrazie fioletowego żubronia. Pochodzące z nieprawego łóża dziecię polskiego bizona samo w sobie jest bastarden, a żubroń, którego namalował Szłaga, to metabękart, mieszańiec skrzyżowany z krową z opakowania czekolady – bydlęciem-mutantem o fioletowej sierści i napisie na boku.

Szłaga lubi tworzyć prace programowe, w których ustala podstawowe parametry swojej praktyki. Z tych ustaleń wylania się po pierwsze wiara w prymitywizm, nieokrzeseanie, regres i błąd jako drogowskazy na drodze poszukiwania treści i formy. Po drugie, bastardyzacja, która jest jednocześnie tematem i sposobem działania; fascynacja figurą mieszańca, generowanie i zgłębianie skundlonego dyskursu. Po trzecie, dwa pierwsze parametry uruchamiane są przy założeniu podtrzymania więzi z tradycją malarstwa: klasyczną techniką olejną, figuracją, kunsztem, a nawet manifestacjami technicznej wirtuozerii.

Szłaga, zarówno w licznych alegoriach, jak i po prostu w codziennej praktyce swojej twórczości, raz po raz potwierdza wierność malarstwu. I jednocześnie problematyzuje je jako pewien kłopot, a nawet wyrzut sumienia. Czy ponowoczesnemu artyście w ogóle wypada zajmować się tak „konserwatywnym” medium, którego produkty są stale zagrożone przemianą w mieszczański artefakt? Ile potencjału – krytycznego, politycznego, artystycznego – tkwi jeszcze w tej zmęczonej i skorumpowanej dyscyplinie? Czy malarstwo wciąż może być narzędziem do produkcji wiedzy? Szłaga nieustannie szuka odpowiedzi na te pytania, testując wytrzymałość malarstwa na przekraczanie jego granic. Kala szlachetność dyscypliny, malując obrazy na własnych, starych pochłanionych na śmietniku dywanach, wyciągniętych nie wiadomo skąd wykładzinach, tekturach, szmatach. A kiedy okazuje się, że malarstwo jest w stanie te upokorzenia wytrzymać, malarz wychodzi poza ramy obrazu. Wystawy Szłagi pełne są bowiem nie tylko płócien, lecz również obiektów, przedmiotów i konstrukcji. Wypchane kury, spalone samochody, szopy, graciarnie obrazujące pracownię artysty, zalatujące zacierem bimbrownie, figurki, światełka, rzeźbki – te wszystkie zdarzenia w przestrzeni odbijają się w obrazach, a może są raczej materializacją wcześniej namalowanych motywów. Pytanie – czy rzeczywistość generuje wizerunki, czy też one wywołują rzeczywistość – nie ma już sensu; sprzężenie zwrotne między obiema dziedzinami działa od dawna, że nikt już nie dojdzie, co było na początku: obraz czy jego przedmiot. Istotą rzeczy nie jest źródło, lecz sama praca nad obrazami. Na wystawie „Freedom Club”, którą Szłaga przedstawiał w 2012 roku w Zamku Ujazdowskim, ze ściany wystawały gipsowe ręce malarza, kreślące kolejny „zły” rysunek; wiele innych rysunków walało się wokół.

Ostatnim krokiem na drodze, która mogłaby prowadzić do podważania, a nawet zanegowania obrazu malarskiego jako uprzywilejowanej formy reprezentacji, jest jego powielanie, reprodukcja, dewaluowanie. W sztuce Szłagi wizerunki są w ciągłym ruchu. Motywy zapożyczone z internetu pojawiają się na obrazach, w kolejnych pracach artysta cytuje sam siebie, potem te cytaty fotografuje, wyświetla na slajdach (które konkurują czasem z oryginałami w tej samej przestrze-

ni), slajdy zaś stają się często punktem wyjścia do kolejnych obrazów. Nie da się już oddzielić tworzenia od przetwarzania. Kiedy zapytałem w wywiadzie, jakie byłoby brzmienie jego sztuki, gdyby przetłumaczyć je na język muzyki, artysta odpowiadał: „nie concept album, tylko jakiś mixtape domowej produkcji z xerowaną okładką. Pełen lepszych i gorszych coverów, remixów i masz-upów, z jakąś rzewną balladą na stronie B. Mało jazzu, dużo jazgotu, hałasu, murzyńskie bity przeplatane z artystycznym mruczando, »punkowe solówki« płynnie przechodzące w bezpretensjonalne melodyjki wygrywane na dziwnych instrumentach. [ścieżka dźwiękowa do wielowątkowej rzeczywistości]”¹.

A jednak malarstwo wychodzi z tych prób zwycięsko; jest wymięte, brudne, skundlone przez mezaliansy z niemalarskimi dyskursami, ale przecież wciąż skuteczne, potrzebne, a nawet niezastąpione jako strategia obrazowania. Gest kreślącego przedstawienie na ścianie wirtualnej jaskini ponowoczesnego troglodyty. Szłaga może opuszczać ramy płótna, ale ostatecznie zawsze do nich wraca, obraz, malarstwo olejne, pozostaje tu zawsze punktem odniesienia.

MALARSTWO JAKO OBÓZ UCHODźCÓW, CZYLI MROKI ZADUPIA

Kluczowe pytanie brzmi: do jakiej pracy Szłaga zaprzęga swoją „bękartą”, hybrydalną, przednowoczesno-ponowoczesną maszynę malarską?

Szłaga jest malarzem narracyjnym, anegdotycznym; między innymi to właśnie wyróżnia go spośród malarzy jego pokolenia, z których niewielu wierzy, że za pomocą malarstwa można włączyć się we współczesną debatę, w historię, w konstruowanie pola symbolicznego. Dlatego tak ważna dla czytania twórczości autora *Czaszek malarzy* jest jego ikonografia.

„Przestrzeń płótna, którą przygotował malarz, jest żywym miejscem, azylem, obozem dla uchodźców wygnanych z powszechnie panującego reżymu obrazów” – pisze Kuba Bąk o terytorium malarstwa Szłagi². To terytorium zaludnione przez figury „dzikich”, czających się na marginesach cywilizacji „ciemnych ludów”: kanibali, nieociosanych prowincjuszy, wieśniaków, Polaków, karłów, bastardów, Murzynów. Czarny – Afroamerykanin, Afrykańczyk, polski „biały murzyn” – to w twórczości malarza kolejna figura alegoryczna. „Często w moich obrazach Murzyn przedstawiony jest w taki sposób, że w pełni się z nim utożsamiam – mówił Szłaga w wywiadzie udzielonym Annie Czaban – Nie jest to Baumanowska figura obcego, to ja, Radek, wpakowany w tę zachodnią cywilizację, ale nieco na siłę, zawsze trochę z boku. Czasami w tej roli występuje u mnie góral, który jest takim polskim odpowiednikiem Murzyna. Mój ojciec jest góralem, ja chyba trochę też, generalnie mamy dużo podobnych traum jak czarni w Stanach: postkolonialne kompleksy, lubimy myśleć o sobie jak o ofiarach, jesteśmy porywczy, cenimy złote zęby i mamy dziwną dietę”³.

Szłagę interesują ludzie, którzy albo są karykaturą wzorca promowanego przez system, albo w ogóle się w nim nie mieszczą. To figury reprezentujące – jak mówi malarz – „Poczucie wykorzenienia, brak tożsamości ale też kompleksów i uprzedzeń”⁴. Emblematyczną postacią dla tej (anty)społeczności indywiduów zacofanych, wykluczonych oraz dobrowolnie usuwających się w cień szarej strefy jest Ted Kaczynski, jeden z ulubionych malarskich bohaterów Szłagi. Amerykanin polskiego pochodzenia, geniusz matematyczny, który stał się najpierw kontestatorem, a potem wrogiem systemu,



RADEK SZLAGA, HUNTERS, 2014,
36 X 43CM, OLEJ NA PŁÓTNIE,
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY
I GALERII LETO



RADEK SZLAGA. MANIFESTO (WOLNOŚĆ,
ŻYWNÓŚĆ, ZDROWIE), 2012, 90 X 80 CM,
OLEJ NA PIŁÓTNIE, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI
ARTYSTY I GALERII LETO

wybrał żywot brodatego pustelnika, który ze swej własnoręcznie wybudowanej chaty w ostępach Montany dowodził jednoosobową konspiracją stawiającą sobie za cel obalenie porządku technokratycznej cywilizacji. Kaczynski postulował powrót do prymitywu, regres jako oczywiste lekarstwo na progres będący źródłem cierpień. I popierał swoje anachronistyczne postulaty ładunkami wybuchowymi, za które zarobił na przydomek Unabomber.

Ted Kaczynski, po 20 latach wymykania się FBI, został w końcu pojmany i do dziś odsiaduje wyrok za akty terroryzmu. Tymczasem Szlaga przedstawia miejsca, w których anachronistyczna (anty)utopia Unabombera właśnie się spełniła – albo trwała od zawsze.

Kuba Bąk pisze, że patrząc na obrazy Szlaga „za każdym razem wkraczasz w obcy krajobraz, który wprawdzie kiedyś już odwiedziłeś, ale pozostało ci po nim mgliste wspomnienie”⁵. Ta mglistość wynika z faktu, że mapowanego przez Szlagę terytorium nigdzie fizycznie nie ma, choć pozostaje ono całkowicie realne. Koordynaty tej przestrzeni wyznacza biografia artysty i wywiedziona z niej prywatna mityczna geografia. „Figura Kaczynskiego/Unabombera stała mi się bliska być może przez tę jego prywatną geografę podobną do mojej – rozkraczoną pomiędzy prowincjonalną Ameryką a wsią polską”⁶ – mówi Szlaga. Artysta deklaruje się jako „wsiofil”; przez jego obrazy przewijają się nie tylko paraada odszczepieńców i „low life’ów”, lecz także stada bydła, kury, polskie orły i polskie świny, trzoda, inwentarz, traktory, szopy, panoramy zapadłych dziur. Wracając na polską wieś, artysta dotyka własnych korzeni. Obrazuje Ochotnicę, wioskę leżącą u stóp góry Szlagówka, kolebki rodu Szlagów. Wkracza do na wpół mitycznej pierwotnej krainy, w której ludzie żyją blisko zwierząt, a nowoczesność ściera się z odwiecznymi zabobonami – i zawsze przegrywa. Stąd daleko jest do głównego nurtu kultury, ale za to blisko do Ameryki. Znaczna część rodziny malarza, z jego ojcem na czele, wywędrowała do Stanów w poszukiwaniu lepszego życia. Amerykańska ziemia obiecana przebiega jednak w przewrotnej narracji Szlaga: postać Detroit, upadłego miasta, które zbankrutowało, wyludnia się w zastraszającym tempie i funkcjonuje dziś jako symbol przebudzenia z „amerykańskiego snu”.

Szlagę fascynują polskie prowincjonalne podświaty wzięte z *Konopielki* czy z *Arizony*, dokumentu o cywilizacyjnej zapaści popeeerskiej wsi. Z drugiej strony powołuje się na takich autorów jak Tennessee Williams, J.D. Salinger czy Chuck Palahniuk; inspiruje go Southern Gothic, folklor white-trash, kultura czarnych gett, narracje „o mrokach zadupia”. W wywiadzie tłumaczy: „Portretuję margines marginesu, prowincję – geograficzną i mentalną – która okazuje się wielobarwnym i urodzajnym miejscem, gdzie idea mutuje, nabiera lokalnej specyfiki, pączkuje, puszcza kłącza i nikt jej tu nie spryskuje roundupem (środkiem owadobójczym), przez co jej owoce nie zawsze są piękne, ale mają niepowtarzalny smak. Drzemie tam ogromna siła kulturotwórcza. Brak znajomości zasad, więc ich nieprzestrzeganie”⁷.

SZARA STREFA

Środkowy Zachód i Wschodnia Europa, miejsca peryferyjne, zacofane i upadłe, odporne wobec postępu. Miejsca, do których cywilizacyjne wzorce docierają z opóźnieniem, przyjmują się trudno, ale za to łatwo wyrodnieją, ulegają wypaczeniom i mutacjom. Szlagę ciągnie do przedstawienia tego świata nieprzedstawionego. I nie chodzi tu tylko o przekorę, chęć repre-

zentowania szarej strefy rzeczywistości, która z definicji reprezentacji się wymyka i jej nie chce. Malarz dostrzega w tych obszarach samorządnej anarchii, nieformalnej ekonomii, instynktownej niesubordynacji pewien potencjał rewolucyjny, który drzemie w naturalnych wyłomach w dominującym porządku.

Czy zresztą samo malarstwo nie jest taką „peryferyjną, zacofaną i upadłą, oporną wobec postępu” zoną? Być może dlatego tak dobrze sprawdza się w rękach Szlaga jako narzędzie do penetrowania „marginesów marginesów”. Z tego punktu widzenia samo malowanie nabiera, paradoksalnie, kolorytu praktyki marginalnej, a przez to wywrotowej. Zapytany o kwestię zaangażowania artysta mówi: „Opresyjne systemy oparte na wyzysku, niesprawiedliwa dystrybucja dóbr i »schierarchizowane struktury społeczne« działają mi oczywiście na nerwy, ale nie krytykuję ich w sposób bezpośredni. Gdybym miał kontrakt w gazecie i robił rysunki satyryczne, byłoby mi łatwiej to obśmiać, podstawić nogę, miałoby to o wiele większy wydźwięk niż wystawa, nieważne jak duża. Tylko, moim zdaniem, rolę malarstwa nie jest walenie łopata po głowie, zmienianie porządków społecznych. [...] Jako człowiek wychowany na najnowszych mediach zdaję sobie sprawę z ograniczeń malarstwa, jego upośledzenia. Szanuję to. Wąska gama środków wyrazu, wątplenie w sens – to jest materia i główny temat mojej sztuki”⁸. W innym miejscu, artysta, który deklarował kiedyś, że pragnie „z błędów, resztek, ze strzępów treści, z niedociągnięć uczynić głównych bohaterów swojego malarstwa”⁹, przekornie dodaje: „Przecież ja tu tylko maluję. Zaspokajam potrzeby kolekcjonerów, produkuję obiekty będące doskonałą lokatą kapitału dla różnej maści inwestorów. Dla wielu z nich są one po prostu ładne. Ale na tych obrazach jestem ja, moje wątpliwości, manifesty, żarty”¹⁰.

1. Stech Szablowski, rozmowa z Radkiem Szlagą, [w:] *Establishment (Jako źródło cierpień)*, katalóg wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008.

2. Kuba Bąk, *W stronę przeciwnego końca*, [w:] *Radek Szlaga, Leto/Puritan*, Warszawa 2014, s. 15.

3. Anna Czeban, *Radek Szlaga: myślę o sobie jako o rzeczniku przegranej sprawy, portretuję margines marginesu, prowincję – geograficzną i mentalną*, „Wysokie Obcasy”, 15.02.2013, za: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,13322038,Radek_Szlaga_-_mysle_o_sobie_jako_o_rzeczniku_przegranej.html.

4. Stech Szablowski, op. cit.

5. Kuba Bąk, op. cit. s. 15.

6. Anna Czeban, op. cit.

7. Ibidem.

8. Ibidem.

9. Stech Szablowski, op. cit.

10. Anna Czeban, op. cit.





ŁUKASZ KROPIOWSKI

**CITAL DLA MUCHY,
CZYLI NAUKA LATANIA WEDŁUG
TOMASZA MROZA**



Wrajskim ogrodzie „było pod dostatkiem drzew, bogato obsypanych wspianiałymi owocami, których nadmiar po spożyciu ulatniał się drogą niezauważalnego parowania; wyjątek stanowiło jedno jedyne drzewo pośrodku ogrodu, które wydawało zachwycający owoc wprawdzie, taki wszakże, który nie dawał się wypocić. Gdy nasi pierwsi rodzice zapragnęli go jednak skosztować, mimo zakazu, to – by nie powalali nieba – nie było innej rady niżli ta, że jeden z aniołów pokazał im w oddali Ziemię, mówiąc: »Oto ustęp dla całego uniwersum«, następnie zaprowadził ich tam, iżby załatwili potrzebę, po czym, pozostawiając ich, uleciał z powrotem do nieba. W taki sposób pojawił się na Ziemi ród ludzki”¹. Ta wizja Ziemi jako kloaki, stanowiąca jedną ze „wstrętnych metafor” omawianych przez Immanuela Kanta w rozprawie *Koniec wszystkich rzeczy*, mogłaby stanowić również bardzo udaną metaforę sztuki Tomasza Mroza – miejsca, gdzie artysta gromadzi wszystko, co nawet dla kultury lubiącej kolokwialność i bliskie związki z tym co niskie jest „zbyt niskie” i jakoś wstydlive. Przeskalowane ekskrekty, ruchome pejęczaki-waginy, fascynacje „kulturytami” serii *Masters of the Universe*, z bohaterem o kuriozalnym imieniu He-Man na czele, onanistyczne praktyki dzieciństwa stymulowane przez wionące Zachodem katalogi *Quelle* oraz wiele innych, podobnie „kałających” kulturę pierwiastków, artysta pielęgnuje i umieszcza w przygotowywanych z dużą dbałością o stronę wizualną przestrzeniach swoich wystaw, które przybierają często formę rozbudowanych wieloelementowych instalacji.

Kompulsywna „niepoprawność” Mroza zdaje się być wynikiem szczególnego mechanizmu obronnego, przywodzącego na myśl alergię – reakcję immunologiczną jego sztuki na kontakt z elementami rzeczywistości (także rzeczywistości kultury), które jawią się artyście jako nieakceptowalne, co więcej, które wyraźnie budzą w nim niepohamowany wstręt – „jeden z najbardziej gwałtownych afektów, do jakich jest zdolny ludzki system percepcji”². Ten „stan wyjątkowy”, „ostry kryzys” – jak o wstręcie pisze Winfried Menninghaus – objawia się u rzeźbiarza w obliczu pewnych szczególnie natarczywych przejawów panującego stylu życia – mitu sukcesu, który trzeba odnieść (także kariery artystycznej), oklepanych ról producentów i konsumentów (także producentów i konsumentów kultury), standaryzacji produktów (w tym „produktów” sztuki) zaspokajających potrzeby tych ostatnich, w końcu szablonu mód intelektualnych i poprawności politycznej (które w szczególny sposób usztywniają kulturę). Uczulenie na rzeczywistość przyjmuje u Mroza postać przewlekłego stanu znużenia, co w wyjątkowo „malowniczy” i zjadliwy sposób obrazuje sceneria pracy *Ommm... (2008)* – „grupy rzeźbiarskiej” wykonanej z barwnego silikonu ukazującej przeskalowaną muchę siedzącą na stołeczku i wpatrującą się ze znudzeniem w ogromną bryłę ekskrementów. Smutna mucha nie ma ani ochoty na spożycie imponującego dania, ani chęci by skorzystać z okazji powiększenia populacji swego gatunku w wyjątkowo dogodnych dla larw warunkach. Owad siedząc przybiera ludzką pozę i wydaje się, że także substancję miłą i pożyteczną dla muszowego rodu zaczyna postrzegać ludzkimi oczami. Namalowany na ścianie nad głową insekta szary komiksowy dymek ukazuje czarne serce – jego wypaloną namiętność. Z amorficznej grudy ekskrementów dobiega tytułowy dźwięk – mantryczna sylaba. Formuła mająca uspokajać i oczyszczać zamienia się w wizji Mroza w dźwięk wyzuty z pierwotnego sensu i pozbawiony mocy, monotonny i już tylko irytujący. Jak twierdzi sam artysta, praca jest oparta na uczuciu odrętwienia i zmęczenia, którego doświadczał obcując z dziełami na wystawach sztuki współczesnej – jest to zatem praca o jednym z najbardziej deprymujących i destruktywnych uczuć – o gasnącej miłości i kryzysie „powołania”.

Stosunek Tomasza Mroza do sztuki to właśnie głęboka namiętność gotowa do poświęceń (łącznie z „inwestycjami” w produkcję pozbawiającymi środków do życia), ale jednocześnie równie głęboka niechęć do wielu przejawów tzw. art worldu. Nielubiane miejsca sztuki rzeźbiarz wyjątkowo radykalnie kontestuje przy pomocy „autoportretów” – groteskowych ruchomych postaci z silikonu zaopatrzonych w mechanizmy elektryczne – które wciela w rozmaite role, m.in. człowieka-psa czy „kibica” polskiej sztuki. Ten pierwszy



TOMASZ MRÓZ, LATAJ SE KURWA 2007–2010, GALERIA CZARNA, WARSZAWA, FOT. BARTOSZ BÓRKA

Autoportret (2006) – powstały w kontekście konkursu stawiającego pytanie o sytuację młodego twórcy wkraczającego na „rynek sztuki” – to naga zaobrazowana postać merdająca ogonkiem, łaszczą się do publiczności i jurorów, prosząca na czworakach o przychylność oraz nagrodę, o której już sama myśl powoduje u niej erekcję. Ten drugi natomiast (*Walę dziurę Uklańskiego for free*, 2009) – stanowiący odniesienie do wyceny pracy *Untitled (Dirty Sanchez)* autorstwa Piotra Uklańskiego na nowojorskich targach sztuki Armory Show – to fan odziany w białą-czerwoną koszulkę „reprezentacyjną” kopulujący wesolo z dziurą w ścianie będącą kopią wspomnianej pracy.

Owe „obsceniczne” i poddawane cenzurze realizacje okazują się paradoksalnie wypowiedziami o „moralności” świata sztuki – radykalnym pytaniem o etykę „zawodu” (uaktywnianie sił twórczych na widok określonych profitów) a także etykę odbioru (medialne wartościowanie przez kolejne rekordy rynkowe, czy przypisywanie sztuce określonych zadań estetycznych lub ideologicznych).

Rzeźbiarz szuka sposobów uwolnienia swojej twórczości od wszystkich mechanizmów odbierających w jego oczach sztuce czystość intencji. Atakuje przede wszystkim wszelkie oczekiwania „po artyście” i „po sztuce”. Wystawia środkowy palec (bo tak należy określić jego wyraziste gesty) zarówno w stronę niezmordowanych poszukiwaczy piękna, jak i intelektualizujących ekspertów czy zaangażowanych ideologów. Wiele z jego prac to swoiste pułapki na widza, a właściwie pułapki na aprioryczną postawę wobec sztuki, jaką widz przyjmuje i jaka przekształca się w skostniały aparat percepcji – swoisty licznik Geigera (wykalibrowany przez „gust”) mierzący czystość sztuki i weryfikujący, czy przystaje ona do określonego



paradygmatu dzieła. Artysta stara się popsuć ten instrument odbioru, rozregulować go poprzez emisję śmiertelnej dla „estetyzmu” i „intelektualizmu” dawki promieniowania tego, co „brzydkie” i „prostackie”. Napuszcza na widza kleszcze-genitalia (*Samo zło*, 2008) i inne wulgarne byty oraz autoportretowe trolle i śmieje się z jego oczekiwań, wystawia także na próbę jego cierpliwość, bo mimo wszystko, po pierwszym zachłyśnięciu (czy może raczej zadławieniu) się niecodziennymi twórami, na dłuższą metę stają się one właściwie irytująco monotonne – tak samo jednostajny jest dźwięk mantry, ruchy kopulacyjne, merdanie ogonem czy określone trasy stawonogich wagin.

Wciąż na nowo podejmowana przez artystę obrona niezależności swoich działań to gest tyleż porywczy i obcesowy, co w gruncie rzeczy pozbawiony wiary w sukces, autoironiczny i momentalnie zaczynający z siebie szydzić, czego flagowym przykładem jest praca *Lataj se kurwa* (2007–2010) – betonowy sześciąt z wystającymi po bokach rękami, które poruszają się gwałtownie – naśladując ruchy skrzydeł – i usiłują poderwać do lotu masywny blok. Gołym okiem widać – porównując mizerność rąk z solidnością bryły, że „zabetonowana” osoba „jednak se, kurwa, nie polata”.

Namiastki autentycznej suwerenności rzeźbiarz zdaje się jeszcze szukać, sięgając po fascynację okresu dzieciństwa i wczesnej młodości – obszaru spoza strefy uwikłań ideologicznych, politycznych czy rynkowych – figury bohaterów, których status był jasno określony – dobry lub zły – czy fantazje o obcych cywilizacjach oraz byciu kimś innym, kuszące możliwością wglądu poza to, co znane i możliwe. Jednak nawet za tymi wyswabdzającymi fantazmatami zawsze czai się (obok świadomości regresu) widmo niespełnienia



TOMASZ MRÓZ, AA, 2007, GALERIA ARBENAL, BIAŁYSTOK, FOT. MICHAŁ STROKOWSKI

– prezentowane rysunki z dzieciństwa za szkłem ramek stają się „umuzealnione”, oręż herosów zatopiony jest w kryształach i tym samym już niedostępny, a z marzeń o sięgnięciu poza własne ograniczenia pozostaje jedynie ironia dymiących butów i dziury w suficie nad nimi (*Zaczerowany krzak*, 2010). Koniec końców baśnie Mroza przeradzają się w impertynencki czarny humor – bajki zostają zgwałcone przez wkraczające realia dorosłości – Czerwony Kapturek ukrywa twarz w dłoniach, gdyż dziewczynka otoczona pniami po wyciętym lesie, obojętnie kopulującą leśną fauną oraz butelkami po piwie, które zamroczyło leśniczego, jest świadoma, że nie ma się gdzie ukryć i nie może spodziewać się niczyjej pomocy (*AA*, 2007). Akt poszukiwania swobody, przechodząc fazę entuzjastycznego eskapizmu, a następnie radykalnego i bolesnego powrotu z eskapistycznej podróży do rzeczywistości, przeistacza się w świadectwo niemocy i odbywa się to w pracach artysty podejrzanie płynnie i naturalnie.

W ostatnim czasie w realizacjach rzeźbiarza nastąpiło wyraźne przesunięcie akcentów z bezczelnej drwiny z oczekiwań „po sztuce” ku nabierającemu większej powagi – choć w dalszym ciągu osobiście fantastycz-



no-ironicznemu – testowaniu wymagań „od siebie”. Zadowolonego autoportretowego trolla zastępuje zafrasowany hominid, który przygląda się skomplikowanym wzorom fizycznym, szkicuje na ścianie układy planetarne i schematy „arki” zapewniającej przetrwanie w obliczu kosmicznej katastrofy (*Wyspa*, 2012), a następnie wobec porażki konstrukcyjnej (groteskowy szkielet z patyków zamiast nowoczesnej technologii) próbuje wystrzelić się za pomocą gigantycznej procy w kierunku czarnej dziury (*Bóg się mamą nie pomylił*, 2013). Natomiast wystawa „Śpij spokojnie w kosmosie, żółw cię nie u...” (Galeria Foksal, 2014) stanowi zaproszenie do ciemnej chatki, jakby klaustrofobicznej piwnicy podświadomości artysty, gdzie rodzą się pomysły i krążą jeszcze niesprecyzowane idee i motywy. Te kosmiczne eksplozje i psychiczne implodje ukazują dziwną i pełną wewnętrznych sprzeczności fikcję. Jaśniejąca gwiazda, pierścień zatopiony w kryształach czy cząstka elementarna porzucona pod krzakiem zdają się mgliście ukazywać doniosłe wartości, prymarne znaczenia i niedostępne sensory ostateczne, jednak są wciąż kontrowane przez banal, ośmieszane przez prymitywność przyrządów czy rozprasane przez zachęcająco przeskalowane narzędzie śmierci lub jakąś brudną szamotaninę pod kołdrą, stając się w efekcie kolejnym świadectwem niemocy



TOMASZ MRÓŻ, WYSPA, 2012.
GDAŃSKA GALERIA MIEJSKA,
FOT. PAWEŁ EIBEL

w walce z grawitacją i komunikacją oraz niespełnienia w zmaganiu z drażniącym „znaczeniem” na końcu języka, które wciąż wymyka się zamknięciu w określoną treść. Wprawdzie zmienić się środek ciężkości sztuki rzeźbiarza, lecz autoironia i specyficzna niewiara w powodzenie wysiłków pozostały bez zmian.

Na wystawach Tomasza Mroza prawa powszechnego ciężenia nie pokona ani betonowa bryła, ani małopod, nikt też nie uratuje Czerwonego Kapturka ani nie odnajdzie cząstki elementarnej, jednak być może przez początkowy „chrzest rynsztoka”, zwiastowanie wszystkiego, czego asymilować artysta nie chciał, a następnie przez wytrwałość w niepokornym sprzeciwie wobec rzeczywistości, sztuka w jego realizacjach jawi się jakoś oczyszczona, usamodzielniona i gotowa mówić o czymś innym niż wszyscy i wszystko dookoła, ratując sale galeryjne przed nudą powtarzania praktyk oraz znużeniem spełniania standardów, oczekiwań, celów czy zadań i przywracając tym samym obiektowi artystycznemu moc (więc może przynajmniej mucha z depresją czekająca na stołeczku odzyska swą utraconą miłość...). Pomimo całego pesymizmu tej sztuki wrażenie, jakie odnoszę śledząc poczynania

artysty, najlepiej ukazuje jedna z jego „najpogodniejszych” rzeźb (*Rak sztuki*, 2010): wyobrażenie przeskalowanej komórki rakowej osiadlanej i gotowej do ujeżdżenia, na którą wystarczy wskoczyć, by pokonać to, co dla sztuki śmiertelne – uległość wobec normatywnych wymogów bez przerwy wobec niej stawianych; wizja niemożliwa do urzeczywistnienia, ale wbrew wszystkiemu euforyczne.

1. I. Kant, *Krańc wszystkich rzeczy. O niedawno powstałym, wyniosłym tonie w filozofii*, cyt. za: W. Menninghaus, *Wstęp. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 75–76.
2. W. Menninghaus, op. cit., s. 7.

RETRYBUCJE I REPARACJE

Jakub Bąk

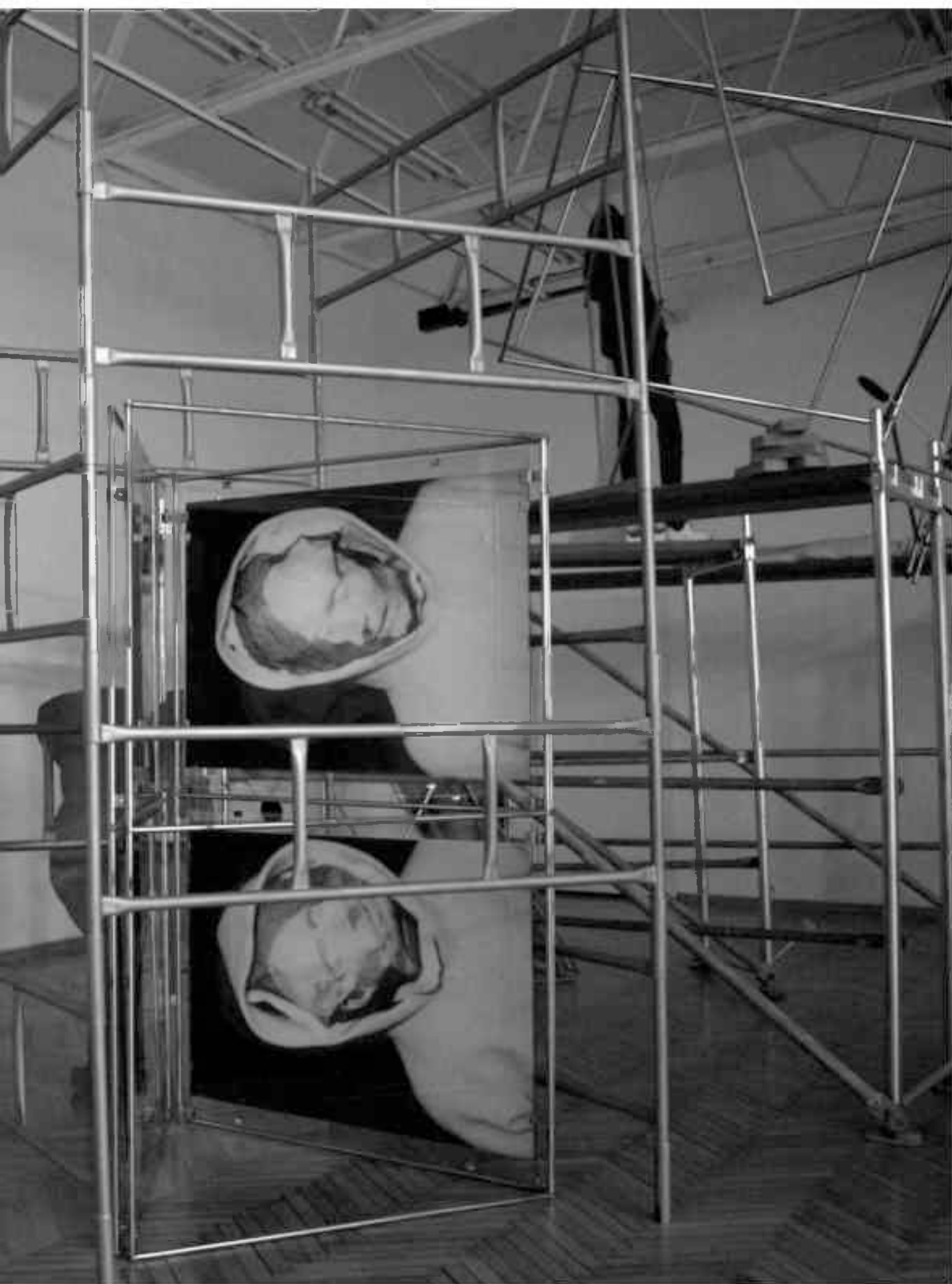
Rusztowania, ramy z prętów aluminiowych – zapomniany patent do wieszania obrazów stosowany w latach świetności biur wystaw artystycznych, taśmy zadrukowanego taniego papieru biurowego i precyzyjnie wykrojone z archiwalnych fotografii bezgłowe sylwetki widzów, zreprodukowane w formie makiet naturalnej wielkości. Do tego autoportrety w kapтурze, z twarzą zasłoniętą zdjęciem maski pośmiertnej i plachta zadrukowana wizerunkami „duszków”. Katalog obiektów tworzących wystawę Agnieszki Grodzińskiej „Chcesz mieć spokój w grobie, nie zostawiaj nic po sobie” w zielonogórskim BWA jest znacznie mniej ciekawy niż jego przestrzenna konstelacja, sieć wzajemnych powiązań tych elementów i ich ścisłe związki z miejscem, w którym powstały i zostały pokazane. O ile wcześniejsze wystawy: „Saturation Rhythm”, Galerie Laboratorio, Praga, 2013 i „Echo Park”, Galeria Starter, Warszawa, 2011 oraz „Hard Light in Light Heat”, Galeria Wozownia, Toruń, 2015 były mocno nakierowane na olśniewający, bardzo precyzyjny efekt estetyczny, starannie wypracowany zarówno pod względem wyważonej kompozycji, jak i eleganckich zestawień barwnych, to w „Reprograf Guestroom”, Banská Stanica Contemporary (BSC), Słowacja, 2014 i „Chcesz mieć spokój w grobie, nie zostawiaj nic po sobie”, BWA Zielona Góra, 2015 w rozdysponowaniu przestrzeni przez obrazy, wzorach i układach, które tworzą, dochodzi do głosu *genius loci* i narracja od lat prowadzona przez artystkę.

Odbicia na obrazach Agnieszki Grodzińskiej w zdecydowanej większości mają charakter obrazów widmowych. Są widzialnym ekwiwalentem nieistniejących już bytów, jak zjawy na pokazie spirytystycznym. W swoich studiach nad procesem wytwarzania (malarstwo) i udostępniania (wystawa, książka) obrazów odważnie eksploruje możliwości niskich technik reprodukcji, takich jak ksero, riso, skaner i biurowa drukarka. Odważnie, ponieważ jej działania nie są nakierowane na kointowanie trashową niedoskonałością. Kolejne coraz bardziej rozbudowane systemy redystrybucji, jakie buduje na swoich wystawach i w wydawnictwach, oraz stale rozgałęziające się ciągi przedstawień jasno wskazują na systematyczną logikę pracy nad przeformatowaniem, ruchem, próbą i obrazowaniem w swej istocie. Metodyczna praca artystki prowadzi na bardzo niepewne pole, niepewne, ale atrakcyjne i emocjonujące. Operując głównie kopią i reprodukcją, lekceważy sobie pretensję do statusu genialnego twórcy, mitologicznej postaci, która do dziś pokutuje w wyobrażeniu o roli artysty. Zamiast zająć to zaszczytne miejsce artystka przemieszcza się między pozycjami twórcy-wytwórcy-sprawcy. Równie dynamicznie sprawa ma się z takimi tradycyjnymi pojęciami jak oryginalność i autentyczność. Czy obraz bez referencji w dalszym ciągu jest kopią, mimo że nic szczególnego nie odtwarza, nie identyfikuje i sam nie nabiera identyfikacji przez rozpoznawalność swego źródła?

Jest taka anegdota, którą na jednym ze swoich rysunków zamieścił John Baldessari. Krótka opowieść o młodym artyście kochającym prace Cézanne'a. Chłopak pilnie śledził wszystkie publikacje na temat swojego mistrza i wszystkie reprodukcje prac, jakie w nich znalazł, sumiennie kopiował. Kiedyś odwiedził muzeum i po zobaczeniu oryginalnych obrazów Cézanne'a



AGNIESZKA GRODZIŃSKA, INSTALACJA Z WYSTAWY CHCESZ MIEĆ SPOKÓJ W GROBIE, NIE ZOSTAWIAJ NIC PO SOBIE (IF IN THE GRAVE YOU WANT PACE OF MIND TRY TO LEAVE NOTHING BEHIND), GALERIA BWA ZIELONA GÓRA, 2015



znieawidził je. Wcale nie przypominały prac, które studiował. Od tego czasu malował wszystkie swoje kopie w dokładnych rozmiarach reprodukcji książkowych, oczywiście, czarno-białe. Dodatkowo na swoich płótnach drukował cytaty i opisy z książek. Czasami ograniczał się do samych podpisów. Pewnego dnia zdał sobie sprawę, że bardzo niewiele osób chadza do galerii i muzeów, ale za to bardzo dużo, tak jak on, ogląda książki i czasopisma przesyłane pocztą. Morał, zdaniem Baldessariego, polega na tym, że trudno zmieścić obraz w skrzynce na listy¹. Dlaczego nie pójść dalej za tym wnioskiem, być może królewską drogą do rozbudzenia świadomości obrazów jest ksero?

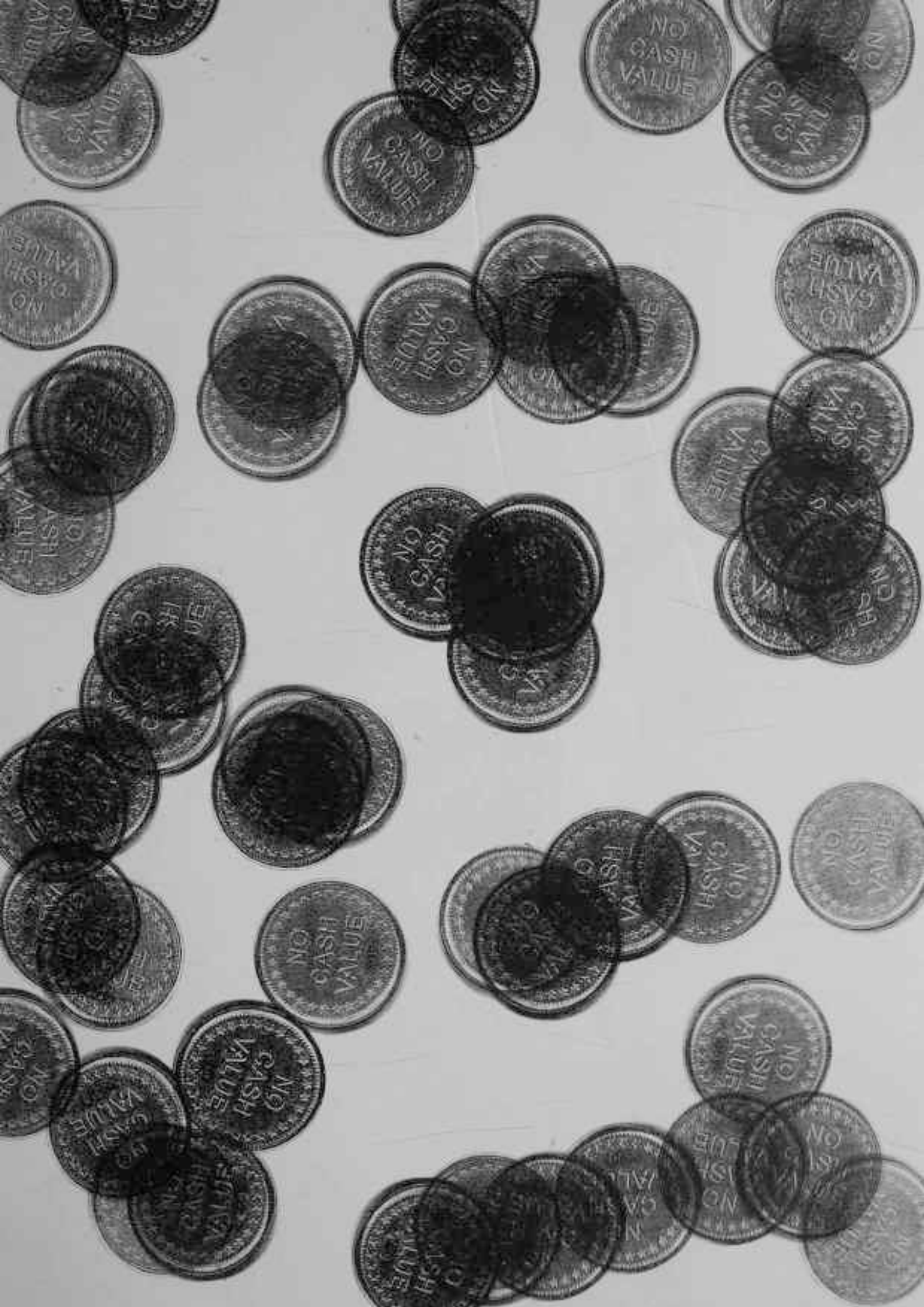
Źródła przekształcanych przez Grodzińską prac są zdecydowanie nieznane, z założenia anonimowe, znalezione lub zastane, jednak docelowe obrazy poddane alchemicznej pracy powielacza nie są przypadkowe. Zanim czarny proszek pokryje kolejną kartkę taniego papieru, naświetlany obraz został już starannie wybrany. Grodzińska potrafi obronić trudną sztukę dokonywania wyboru przed pokusą łatwego i przyjemnego selekcjonowania. Podejmowanie decyzji wymaga czegoś więcej niż intuicji lub wyrobienia, daje też znacznie ciekawsze efekty. Ikonografia, próby typologizacji w seriach przedstawień nie są tutaj niemożliwe, niemniej jednak zawsze będą chybione. Znacznie wygodniej będzie oswoić się z myślą, że te obrazy z założenia mają być enigmatyczne. Zamiast rozpoznawać, ustalać status i definiować charakter warto spróbować ustanowić intymny związek z widzianym, tymczasową żywą więź patrzącego z oglądanym.

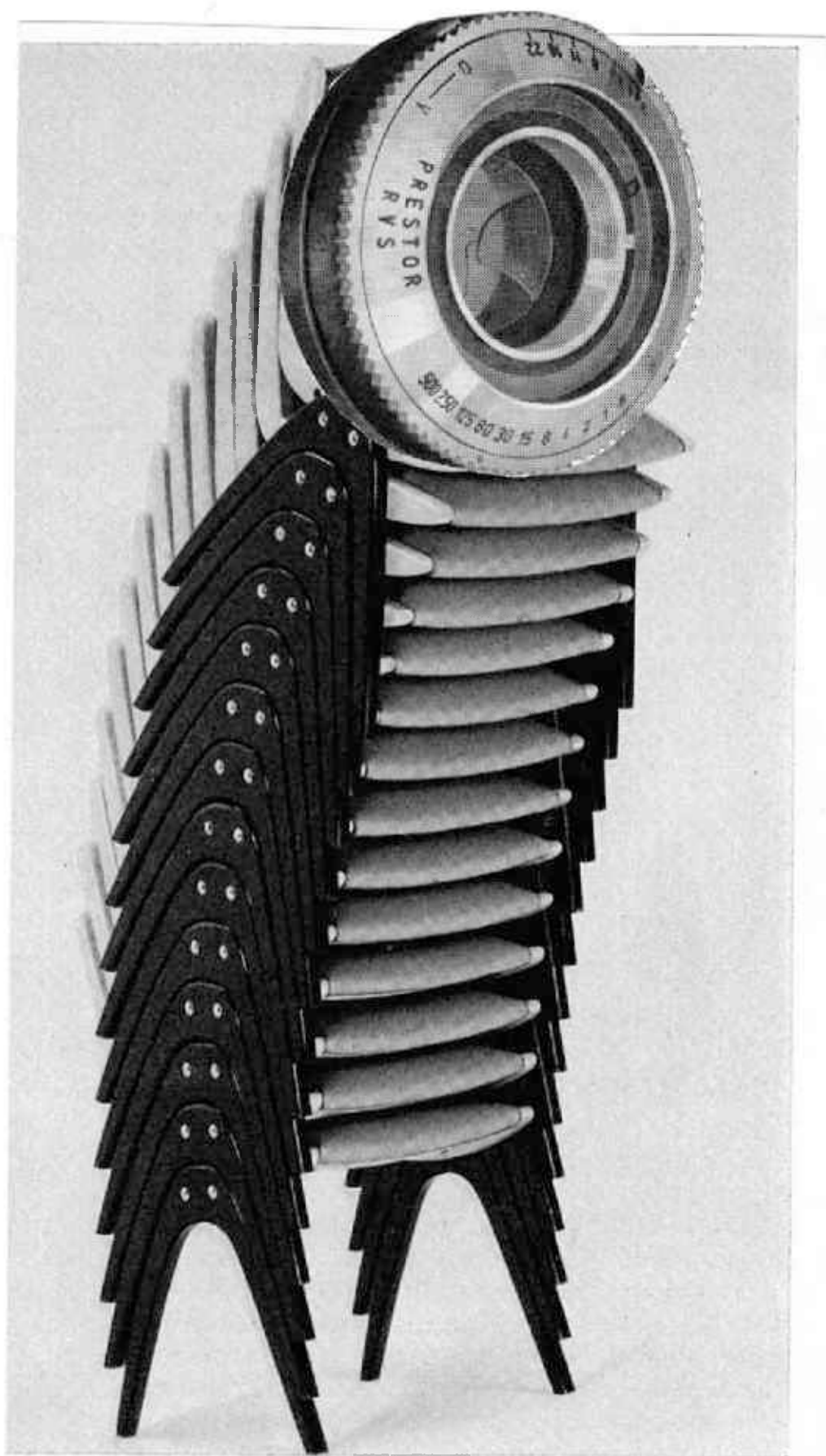
Akt reprodukcji jest sam w sobie ciekawy, tak z technicznego punktu widzenia, jak i filozoficznego. Różnica i powtórzenie przejmują dowodzenie, biorą na swoje barki ciężar i odpowiedzialność. Przez internet, bardziej niż kiedykolwiek, reprodukcja jako taka przestała być tym, za co ją uważano. Uwolniła się spod władzy oryginału. To nie autentyczność, oryginalność czy maestria stanowią o wartości przedstawienia. Czym jest dyktowana polityka usieciowionych obrazów cyfrowych? Z pewnością nie jest to już rodząca się historia szkół i stylów, ale dyktat reblogu, reedytu, udostępnienia i podania dalej, dyskurs stałego rekontekstualizowania przedstawień, który nie naciska ani na oryginalność, ani autorstwo. Historia nieoryginalności jest starsza niż media cyfrowe, akwaforta, akwatinta, drzeworyt, mezzotinta, litografia, rotograwiura. Jednak użycie najwykleszego kserografu mówi nam, że technika i narzędzie nie mają dużego znaczenia, środki przekazu są przekazem, ale liczy się i tak sam przekaz. Sztuka Grodzińskiej nie jest o ksero ani o kopiowaniu, jest sztuką o obrazach, ich miejscu i znaczeniu ich wytwarzania, ze względu na „jak”, liczy się przede wszystkim „co”.

Słynny *Athenaeum portrait* Georga Washingtona namalowany przez Gilberta Stuarta nigdy nie został ukończony, co nie przeszkadzało autorowi skopiować go chyba aż 75 razy, sprzedać wszystkie kopie oraz procesować się z wszelkimi (wy)twórcami jego dzieła². Portret prezydenta jest jednym z najważniejszych obrazów w historii. Przez przeszło sto lat widniał na banknocie jednodolarowej. Banknoty i bilon pojawiają się również u Grodzińskiej – jednodolarówka Stuarta i żeton *No Cash Value*, który koleje wręczają pasażerom w geście zadośćuczynienia za spóźnienie pociągu. Środki płatnicze zostają użyte do ustanowienia ciekawych formalnie kompozycji, czy raczej dekompozycji. Stworzone z nich układy najbardziej przypominają kamuflaż, wzór na tapicerkach środków transportu masowego uniemożliwiający rozpoznanie formy, zmian fakturowych i ewentualnych zabrudzeń. Mimo starań zatarcia rozpoznawalnej formy targ, szacowanie i ustanawianie kursu wymiany ciągle wychodzi na wierzch. Zombie formalizm w najczystszej i najcenniejszej postaci, świadomy i celowo użyty przez Grodzińską uzmysławia, że to właśnie powielanie, redystrybucja, cyrkulacja i proliferacja budują kapitał obrazu.

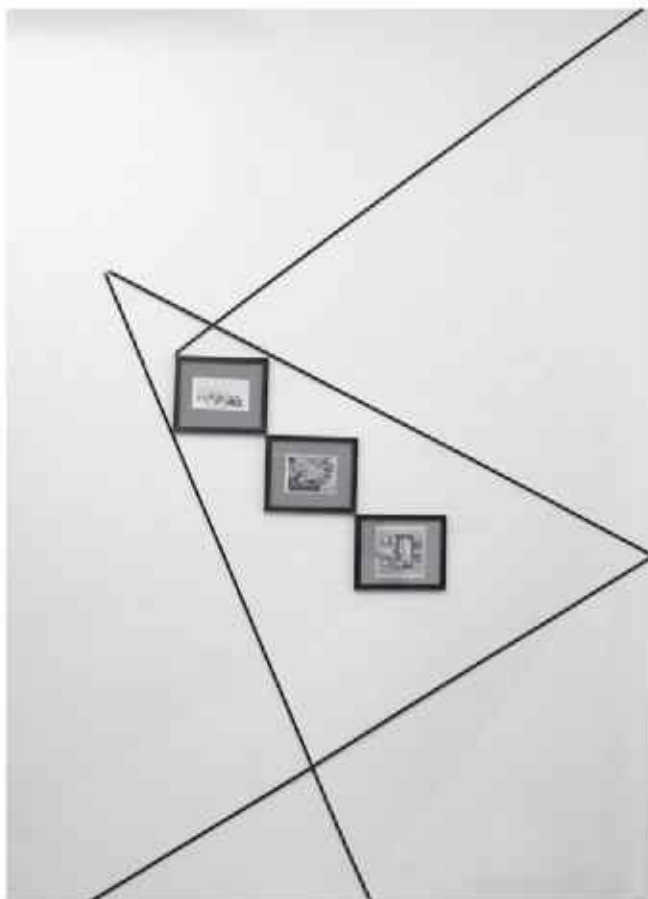
Nie znam pochodzenia obrazów wykorzystanych w kolejnych cyklach pokazywanych przez Grodzińską. Niektóre są nowe, powstały, by opowiedzieć historię, której udziałem są pozostałe – „archiwalne”, wydobyte z bliżej nieokreślonych książek, gazet i internetu. Nie wiem, kim jest dziewczynka trzymająca aparat z lampą błyskową. Trudno powiedzieć, co robią tajemniczo oprządkowane gołębie. Można się jedynie domyślać, że pośludki i ledwo rozpoznawalne uda pochodzą z niewyczerpanych zapasów pornografii. Dokąd prowadzi polna droga i jakie historie mają w zanadru strorytellerzy z zamalowanymi twarzami? Do kogo należy negatyw dłoni mierzących się ze zdjęciem rentgenowskim czy to te same dłonie, czy to dłonie artystki, sygnatura, nie tyle nazwiska, co ręki podczas pracy? Korowód anonimowych postaci i amfilada nieznanych pomieszczeń potencjalnie nie mają końca.

Większość używanych przez nią obrazów nigdy nie miała zbyt mocnego statusu, nie były ani specjalnie artystyczne, ani dokumentacyjne, nie zaświadczały o jakimś momencie rzeczywistości, prawdziwie wydarzenia historycznego, pięknie przedstawienia lub potęgę wyobraźni swojego autora. Miały charakter skrajnie partykularny, doraźny, czysto użytkowy. Zdjęcie rentgenowskie,





AGNIESZKA GRODZIŃSKA, BEZ TYTUŁU Z SERII FLEX-O-VIEW, S-G-U-E-Z-E TO FOCUS, 2014



AGNIESZKA GRODZIŃSKA, SATURATION RHYTHM
GALERIA LABORATORIO, PRAGA, 2013



AGNIESZKA GRODZIŃSKA, KSIĄŻKA FLEX-O-VIEW. S-Q-U-E-E-Z-E TO FOCUS
WYD. STARTER, WERSJA POLSKA I ANGLOJĘZYZNA. TU JAKO OBIEKT W INSTALACJI O TYM SAMYM TYTULE, POZNAŃ, 2014

ilustracje z podręcznika dla fotografów, ogłoszenia prasowe, a nawet reprodukcje wielkich mistrzów – nie miały wartości same w sobie, nie były też ważne jako dokument, miały jedynie funkcję instruktażową, status egzemplifikacyjny – unaocznili konkretny aspekt szerszego tematu, same pozostając niewidocznymi. Wydobyte z pierwotnie funkcjonalnego kontekstu i wprzęgnięte w opowieść o autopoietyczności obrazu stają się całkiem fantastyczne. Czula lampa skanera przekreśliła autora, akt kreacji i oryginalność, a przede wszystkim unieważniła decydujący moment wykonania zdjęcia. W zamian za to akt skanowania przynosi metaforę właściwego momentu życia fotografii – interpretacji. Linia po linii urządzenie czytało wszystkie informacje zawarte w obrazach, z całą swoją dokładnością zbadało każdy najdrobniejszy punkt. Nieludzko metodyczne i precyzyjne działanie maszyny jest karykaturą ludzkiego oglądu, ale też jego hiperbolą, w której widzimy prawdziwy sens każdego obrazu – bycie oglądanym.

Każda transformacja jest u Grodzińskiej nowym rozegraniem, kolejnym rozłożeniem figur w polu gry. Obszar roboczy programu graficznego, płyta drukarska i strona książki zawsze stawiają przed tym samym nierozstrzygniętym problemem. Wyzwaniem, które po raz pierwszy zostało postawione przez nowoczesne malarstwo – jak zorganizować zamkniętą przestrzeń płótna? Każdy obiekt plastyczny z osobna i każda kolejna seria składa się ze wskazówek, jak tworzyć obraz. Zamiast mówić o wielkiej decyzji (jak stworzyć „Obraz”) odpowiada na nieskończenie wiele pytań, szczegółowych, pozornie mało ważnych. Tak samo jak w życiu każdego z nas, suma małych decyzji buduje ciągle zmieniający się obraz, a wszystkie te decyzje, mimo że drobne, nie są błahe – są wręcz eschatologiczne. Egzystencjalnie, stale i ostatecznie, gra toczy się o każdą sekundę i całe nasze bycie, najprawdopodobniej jedyne, jakie mamy. Gdy wszystkie najdrobniejsze aspekty każdego z obrazów, potencjalne możliwości w nim tkwiące trafiają przed oczy swoich odbiorców, nie będzie już pokus, marzeń, możliwości, szans i odwrotu. Za każdym razem trzeba stworzyć, odkryć, zaplanować, sprawdzić i przeprowadzić nową operację logiczną, która poprowadzi choreografię wizerunków, linii i plem ostatecznie zamkniętych na ograniczonej przestrzeni. Za każdym razem trzeba odkryć inną logikę, inny zestaw kryteriów, dzięki którym obraz będzie ważny, zdolny stawiać żądania obserwatorowi. Niekończący się proces podejmowania



AGNIESZKA GRODZIŃSKA, BEZ TYTUŁU Z SERII REDISTRIBUTION, W RAMACH WYSTAWY MUZEUM, AGNIESZKA GRODZIŃSKA/MARKO TADIĆ, GALERIA STARTER, 2014

decyzji: dlaczego tutaj jest raczej to niż nic lub coś innego? Mimo nieograniczonego pola możliwości proces transformacji musi zostać w pewnym momencie przzerwany, za każdym razem trzeba podjąć jednoznaczną i nieodwołalną decyzję. Trzeba stanąć mocno na przyjętych pozycjach i obronić sens bycia artystką, egzorcystą widmowych obrazów, otworzyć raz jeszcze białą przestrzeń płótna, programu graficznego lub czegokolwiek, co je zastępuje, i jednoznacznie odpowiedzieć: co musi się na nim znaleźć i jak ma to zostać zorganizowane, by nie dało się zredukować do czegokolwiek innego: designu, publicystyki, fotografii, kunsztownie nałożonej farby na płótno.

1. Six Years: *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* ed. L. R. Lipperd, University of California Press, Berkeley 1973, za: www.e-flux.com/journal/criticism-and-experience/#_ftn4 (10.02.2014).
2. <http://canopycanopycanopy.com/contents/i-would-draw-her-likeness>

KLAROWNE GESTY

Opowiada o domu, rodzinie, swoim mieście, procesie i współpracy. Prace Jana Domicza ujmują prostotę i najwykleszszymi gestami. Podobno w sztuce paliwo wyczerpuje się szybciej niż na Alasce, ale trudne położenie zmusza do nowatorskich rozwiązań. Przyszłość będzie turbo ciekawa. Rozmawia Alek Hudzik.

AH: Kto rapuje w Opolu i czemu w ogóle cię to obchodzi? O rapie w Opolu zrobiłeś przecież projekt, Twoje rodzinne miasto jest dla ciebie punktem odniesienia?

JD: W Opolu robi się rap. Nie za dużo. Trudno przebić grupę Dinal, czy Lecha Rocha. Ta energia jest, tylko już nie płynie po złotej fali hip-hopu.

Czy mnie interesuje rodzinne miasto? Tak. Ale to nie przywiązanie z sentymentu. Dla mnie początek tego myślenia bierze się z zajawki na architekturę. Tę, która powstaje na miejscu, wynika z konkretnego kontekstu. Nigdy nie chciałem robić domów „typów” do katalogu. Budynki powstają (podobnie jak tworzą artyści) używając materiału, który jest pod ręką. Kiedy mieszkalem na stałe w Opolu, dostępnymi narzędziami były: miasto, komputer i ja. Inną sprawą jest to, jak bardzo Internet zmienił sposób myślenia o lokalności. Jak dany język jest rozumiany poza kontekstem, w którym powstał, w innym kręgu kulturowym.

AH: A mi chodzi o to, że w pracach lubisz wracać do tematu domu, miejscowości, rodziców, którzy często pojawiają się w twoich pracach. Czemu zdecydowałeś się wyciągać tak prywatne kwestie, jak powiedzmy, kolacja wigilijna i robić z nich prace artystyczne?

JD: Nie traktuję tego prywatnie. Zrobiłem dwie prace, do których wciągnąłem rodzinę. Pierwsza to wideo, w którym opowiadam, jak stojąc na autostradzie próbowałem zatrzymać samochód i przekonać kierowcę, żeby zawrócił ze mną do miasta, z którego właśnie wyjechałem. Druga to *Mama tata i ja*, praca, w której razem wbiegamy w obrotowe drzwi i uciekamy/gonimy

się nawzajem nie pozwalając jednocześnie wybiec na zewnątrz. Obie pokazałem na wystawie w CSW w Warszawie pod wspólnym tytułem *Każda droga to dwie drogi*.

AH: To czym jest ta rodzina?

JD: Rodzina? Rodzina to taki prosty układ, który się komplikuje z czasem. Nie jestem w stanie powiedzieć ci, czym jest dom. Na pewno nie można go określić jak w kopiowanym zdaniu „home is where the wifi connects automatically”.

AH: Wyjeżdżam z powrotem to praca, o której wspomniałeś. Wyjechałeś z domu i próbowałeś złapać stopa, który by cię do domu z powrotem odwiózł. Po co?

JD: Głównym celem było zmierzenie się z absurdem sytuacji. Sprawdzenie, jak bardzo ktoś obcy może mi zaufać. Na poziomie struktury ważne było takie ułożenie wszystkich elementów, żeby zbudować relację między nimi. Ten motyw powrotu przekłada się na sposób narracji. Z góry wiadomo, co się wydarzy na końcu.

Podobną budowę ma wyprawa do Londynu zrealizowana z Jakubem Rozejem. Lecimy do Londynu. Wsiadamy tam i po kilkudziesięciu minutach wsiadamy w samolot do Polski.

W tekście *Dispersion* Seth Price pisał o nieuchronnym zapętleniu się praktyki artystycznej. Ten schemat pracy, która na początku mówi głównie o sobie, żeby oderwać się i powiedzieć coś o świecie. System *loop holes*. Kiedy jakiś kawałek kultury wpada do worka pod tytułem „sztuka”, to trudno go z niego wyjąć.



JAN DOMICZ, ELEVATOR AND A KID, 2015, VIDEO LOOP

AH: Ta prywatność wystawiona na forum publiczne to pewno celowy zabieg. Co tym działaniem chcesz sprawdzić?

JD: Co artysta miał na myśli (śmiech). Interesuję się działaniami, które mają potencjalny wpływ na rzeczywistość, również na mnie. Z doświadczenia wiem, że fakt, że są to moi rodzice, ma znaczenie głównie dla spójności samej pracy. Biorę za to większą odpowiedzialność. Jednak widz oglądając odnosi się do własnej historii, rozumie na swój sposób. Stajemy się alter ego rodziny.

AH: Zapytam o to, za co Kazik Staszewski „przykurwiłby z łączką i poprawił z kopyta”: jak powstają twoje prace. Zastanawia mnie proces koncepcyjny, bo to chyba nie są długie godziny w pracowni.

JD: Pracownia to miejsce, z którego warto czasami wyjść. Obserwować, zbierać, a później wrócić do tego, przysiąść i przepracować. Tematy przychodzą same. Nie robię prac na zasadzie „a teraz zrobię film o tym, jak działa kultura”. Jeśli chodzi o proces: najważniejszy jest moment selekcji, kiedy ze wszystkich notatek/szkiców/spostrzeżeń trzeba wybrać te najbardziej interesujące. Wyciągasz rzeczy z pudełka, układasz, odchodzisz, sprawdzasz, pakujesz z powrotem w inny sposób, aż dochodzisz do czegoś co pasuje. Myślę, że ten proces jest stosunkowo podobny u wszystkich, niezależnie czy mówimy o wideo, muzyce, architekturze, czy JPG-ach wrzucanych do sieci.

AH: Ja mam dziwne wrażenie, że życzliwość to jest jakiś modus operandi twoich prac, nie jest to ani prześmiewcze ani nie traktuje tego jako szukanie swojego „benchmarku”. Po prostu zastanawiam się, czy tak jest to. Życzliwość to dla ciebie ważna kategoria?

JD: Jeśli benchmark, to raczej mało trafiony. Ale, trzymając się prac, o których już mówiliśmy, zajęło mi pół roku, żeby przekonać rodziców do biegu w windzie, a i tak nie byłem pewny, że pojawią się w trakcie



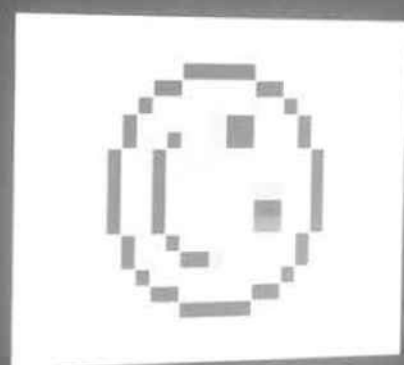
wystawy, żeby zrealizować pracę. Byli przekonani, że to zupełnie bez sensu. Kategoria życzliwości jest o tyle istotne, o ile jest w kontrze do wymuszonej poprawności. Moje prace mają mało wspólnego z emocjami, chyba że mówimy o relacji między wypowiedzianiem się wprost, szczerze, a ironią. Mogę tu przytoczyć pracę Dana Reesa – tort z napisem 'Keep Your Art Soft and Sweet You Might Have To Eat It'. Nie lubię szczególnie słodczy, ale chciałbym być jeszcze kiedyś w stanie oglądać swoje prace.

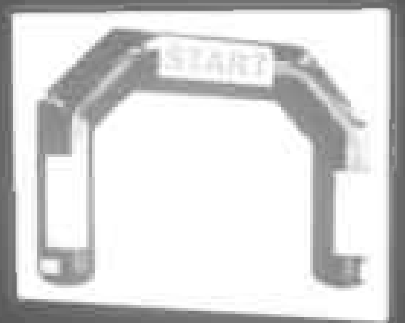
AH: Mam też wrażenie, że lubisz proste gesty. A to ktoś może cię odwiedzić do domu, a to zaprosisz kogoś do stołu, powiesz „dzień dobry”. Dla ciebie ta prostota to istotna kwestia?

JD: Istnieje cienka linia między prostotą a prostactwem. Niektóre rzeczy można zamknąć w prostym przesunięciu, inne wymagają więcej czasu. Wszystkie trzeba przemilić. Bardziej niż prostota jako taka interesuje mnie klarowność. Chcę, żeby proces był jasny i widoczny przy odbiorze. Wytlumaczenie trzech prostych sposobów rozprzestrzeniania się kultury w pracy *Fame* zajmuje 11 minut i prostactwem byłaby próba spakowania tego krócej.

AH: A co ze współpracą? Zdarzyło ci się współpracować z artystami: „Billy Gallery” i ze znajomymi, z którymi uczciłeś śmierć bezdomnego, tworząc podgrzewaną płytę na jednym z polskich chodników.

JD: Tak, okres *relational aesthetics* mocno podkreślił ten fakt. Prace istnieją w społecznym kontekście. Dla mnie powstanie 4chana czy nawet Facebooka rozbilo ten tryb myślenia, gdzie widz wciskany jest w ramy dzieła za pieniądze instytucji. Dlatego zawsze zajmowałem się tym w wymiarze jeden do jeden. Wiesz, społeczeństwo to ciekawa rzecz, o ile jesteśmy ciągle w stanie zauważyć jednostkę.







JAN DOMICZ, FAME, 2012, KADR Z FILMU

AH: Zaglądam do twojego portfolio, widzę, że w pewnym momencie może dwa-trzy lata temu za-interesowałeś się Internetem, post-Internetem. Powiedziałeś kiedyś, że to pokłosie „starej obsesji lol artem i świadomość kompresji całego procesu”. To po kolei czym jest lol art?

JD: Bardziej 6 lat temu. Prace często publikowałem w sieci. Wychowałem się na wczesnym net.ercie. W czasie kiedy jeszcze blogi miały rację istnienia, a „lol art”, „placebo art” to takie pomocnicze zwroty, których „artyściaki” używają między sobą. Nie wiem, czy tłumaczenie ich ma sens. Każdy rozumie je na swój sposób. Chodzi głównie o (przepraszam) skuteczność myśli, które da się skrócić do formatu obraz+tekst. *Internet meme was the new conceptual art.*

AH: Ale na tym nie da się chyba ciągle „jechać”, mam wrażenie, że w tym wymiarze sztuka Internetu czy post-Internetu jest zamknięta, albo przynajmniej nieświeża. Czym dziś cię intryguje? Przygotowujesz się do wystawy absolwentów w Städelschule we Frankfurcie. Co tam pokażesz?

JD: Nowa praca na wystawę w drodze. Porozmawiamy, jak będzie można ogarnąć gotową. Post-Internet to termin z 2009 roku. W sztuce paliwo wyczerpuje się szybciej niż na Alasce. Nowe medium zawsze działa tak, że pewne tematy trzeba jeszcze raz przełożyć na świeży język. To w pewien sposób cofa. Robimy back-up na nowym nośniku. Przenosimy wszystkie dane z papieru na klisze, z kliszy na DVD, na twarde dyski itd.

Może się wydawać, że to zamula proces, ale w momencie, kiedy opanujemy narzędzie, otwierają się nowe możliwości. Pewne kwestie zostały przepracowane i to narzuca nowe. W tym punkcie znajduje się teraz postmedialna sztuka. Przyszłość będzie turbo ciekawa.

ŻYWA MATERIA DZIEŁA

Wyjątkowość postawy Anny Konik, jej artystycznej kondycji, polega na umiejętnym połączeniu kilku obszarów aktywności, kilku dyskursów: rzeźbiarskiego, teatralnego, filmowego i naukowego. Można by to pewnie uzupełniać, o inne doświadczenia, które były udziałem artystki, ale najistotniejsze zawiera się w specyficznym połączeniu tych dyskursów w akcie autonomicznej kreacji.

Jako rzeźbiarka wyszła z pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, w której uczestniczyła w realizacji tematu „Obszar Wspólny, Obszar Własny”, co uznaje za ważne doświadczenie w zakresie wzajemnej komunikacji o charakterze plastyczno-performatywnym. Wtedy też po raz pierwszy użyła kamery i telewizora jako środka wypowiedzi. Jak wyznaje, pozwoliło to jej określić charakter tych instrumentów „nie tylko jako narzędzia, ale przede wszystkim jako pomostu pomiędzy bohaterem, miejscem i widzem”¹. Sama też wskazuje na znaczenie w tym obszarze formatywnych doświadczeń, osobistych kontaktów z prof. Jerzym Jarnuszkiewiczem. Wielogodzinne rozmowy i dyskusje o sztuce miały duże znaczenie dla początkującej artystki. Postać Jarnuszkiewicza jest dla Konik swego rodzaju symbolicznym punktem odniesienia w kontekście rozważań o przestrzeni i jej relacjach z człowiekiem. To był temat niezwykle emocjonalnie traktowany i nieustannie przez Jarnuszkiewicza analizowany, tu mogę się odwołać też do swojej pamięci i doświadczenia podobnych rozmów z nim prowadzonych. Nie ulega wątpliwości, że osobowość wybitnego twórcy i pedagoga w jakiś sposób wpłynęła na pojmowanie przez młodą artystkę profesji rzeźbiarza i sposobu rozumienia

przestrzeni jako obszaru i materiału zarazem. Można w tym kontekście przypomnieć – chociaż Konik do tego się nie odwołuje – słynną „triadę” Jarnuszkiewicza, wielokrotnie przypominaną studentom, że „przede wszystkim jesteśmy ludźmi, potem poetami, a na końcu rzeźbiarzami”. Przytaczam to znane powiedzenie wielkiego artysty, bo być może kryje się w nim jeszcze jeden „źródłowy” dla Konik aspekt, który można określić jako liryczny komponent jej dzieła. I by uzupełnić ten wątek tradycji „rzeźbiarskiej”, trzeba – idąc tu tropem samej artystki – wspomnieć o jej artystycznych relacjach z Krzysztofem M. Bednarskim, który przez rok, w zastępstwie Grzegorza Kowalskiego, prowadził zajęcia na Wydziale Rzeźby ASP. I w tym przypadku emocjonalna, ale też analityczna postawa Bednarskiego odegrała ważną rolę w formacji młodej rzeźbiarki. Bednarski zawsze traktował rzeźbę jako „rozwiązywanie przestrzeni” i jego stosunek do tych zagadnień łączył postawę fenomenologiczną z podejściem antropologicznym.

Kolejnym wątkiem kształtującym artystyczną osobowość Konik była sfera performatywności, realizowana w doświadczeniu teatralnym, z – jak pisze – „użyciem siebie jako *żywego materiału*”². Jej współpraca z „Teatrem Akademia” Romana Woźniaka, trwająca równolegle z edukacją akademicką, była istotnym dopełnieniem programu pracowni Kowalskiego. Anna Konik uczestnicząc w pracy nad spektaklem mogła doświadczyć praktycznych efektów „wykorzystania ciała jako elementu weryfikującego przestrzeń”. Teatralne doświadczenie kontynuowała we współpracy z Katarzyną Wińską, zało-



ANNA KONIK, TOY6, 2000–2003, INSTALACJA, PROJEKCJA VIDEO, LATEKSOWE ELEMENTY RZEŹBIARSKIE, DZIĘKI UPRZEJMOCIOŚCI ARTYSTKI





ANNA KONIK, STRACH I ZAURÓCZENIE PLAY BACK (OF IRÈNE), ATLAS SZTUKI, ŁÓDŹ 2011, FRAGMENT VIDEOINSTALACJI, FOT. DOMINIK SZWEMBERG

życielką warszawskiego teatru osób chorych na schizofrenię „Opera Buffa”, gdzie zajmowała się „organizacją przestrzeni scenicznej, będąc jednocześnie aktorem-animatorem”. Pozwoliło jej to – jak przyznaje – „na rozpoznanie innej wrażliwości, odbierania czasu, przestrzeni oraz marginesów rzeczywistości”. Ukształtowało też – na co zwrócił uwagę swego czasu Krzysztof M. Bednarski – specyficzny stosunek Konik do realizowanych tematów i ludzi, z którymi pracowała. „Empatia – jak pisze Bednarski – wydaje się kluczem do zrozumienia ostatniego cyklu, in progress, wideo instalacji Ani Konik. 'Przezroczystość' to historie życia samotnych starych ludzi, dialogujących z sobą samymi. Coś w rodzaju spowiedzi, być może jedynej i ostatniej. Nie każdego to wciągnie. Paradokulenty Konik są bowiem 'nudne'. Nie ma w jej perfekcyjnie opracowanych warsztatowo wideo, żadnego epatowania odbiorcy. Stały punkt widzenia kamery. Deprymujący zabieg lustrzanego zdwojenia obrazu. Wszystko jest konkretne – odnosi się do tego, co artystka chce nam powiedzieć. Przekaz sam w sobie nie jest na tyle mocny, by wciągnąć widza, który nie umie zdobyć się na uwagę wobec innego”³. Kluczowe w tym wywo-

dzie pojęcie „empatii” zdaje się – co też wydobyl Bednarski – funkcjonować „nie tylko w sensie psychologicznym, ale także jako kategoria estetyczna”⁴. Trafność tego spostrzeżenia potwierdzają późniejsze prace Konik, których elementem konstytutywnym będzie otwarty, empatyczny, chciałoby się powiedzieć czuły, stosunek do osób, z którymi pracuje i które stają się żywą materią jej dzieł.

Anna Konik posługuje się kamerą i zapisem video od czasu studiów. Traktuje video jako narzędzie do świadomego konstruowania przestrzeni. Jak wyznaje, interesuje ją video „jako miejsce, użycie video do zagarnięcia i wyzyskania przestrzeni w celu stworzenia pełnej przestrzennej formy odbioru”⁵. Jej prace, poczynając od zapoczątkowanego w 2001 roku nomadycznego dzieła: *In the Middle of the Way*, a na ostatnich realizacjach kończąc, reprezentują bardzo samodzielną i oryginalną koncepcję video. Tak jak wcześniej wspominałem, skoncentrowaną na swoistej fenomenologii przestrzeni i badaniu złożonych relacji między człowiekiem, obrazem, przestrzenią rzeczywistą



i wykreowaną, fizyczną i duchową. Nie ma w tym dziele napięcia krytycznego ani postawy subwersywnej. „Kamera w ręku Konik – pisze Krzysztof M. Bednarski – jest pełna pokory wobec ludzi... (...) Ania Konik miesiącami przebywa z bohaterami swoich filmów, wzbudzając w nich zaufanie nie przez cwaniactwo, ale przez spolegliwość i współczucie oparte na szczerości. Dlatego bohaterowie jej wideo traktują kamerę jak konfesjonał”⁶. A jednocześnie tworzy dzieła, które – jak można by mylnie wnosić z przytoczonej opinii – nie mają charakteru dokumentu. Źródłowo, jakby z niego (dokumentu) wywodzi się jedynie motyw wiodący filmu, historia, czy historie, których i tak nigdy do końca nie poznajemy. Ale one osadzone są w rzeczywistości i jako takie są jej zapisem. Raczej fragmentem zapisu.

Bardzo trafnie tę niecodzienną strukturę dzieła i relacji z widzem wydobyl Ryszard Kluszczyński, pisząc, że „Sztuka Anny Konik dzieje się pomiędzy sferą sztuki a rzeczywistością artystycznie nieprzetwarzaną, pomiędzy mediami i dyscyplinami artystycznymi, pomiędzy fil-

mem, wideo, fotografią i instalacją, literaturą i teatrem. Dzieje się więc także pomiędzy obrazem, słowem i dźwiękiem, przedmiotem i pustką, światłem i mrokiem, obecnością i przemijaniem, trwaniem, ruchem i zmianą. Piszę: dzieje się, gdyż ma ona zawsze charakter procesualny, a za sprawą odbiorców jest także każdorazowo wydarzeniem wbudowanym w hybrydyczne środowisko, z którego wylania się instalacja.

Estetyka jej dzieł ma charakter nomadyczny. Jest estetyką ruchomych obrazów w dynamizowanej przestrzeni, obrazów o różnym formacie i charakterze (obrazy projekcji wideo, obrazy monitorowe, obrazy fotograficzne), doznawanych ze zmiennej i ruchomej perspektywy, w ciągłym przepływie. Obrazy te swoją obecnością organizują strukturę doświadczenia przestrzeni, a ta z kolei określa ramy i tryb doświadczenia obrazów oraz obrazowanych światów”⁷.

Słowa te można odnieść do dwóch najbardziej znanych prac Konik z ostatnich lat – *Willi Zauroczonych* i *Play back (of Irene)*, pokazanych m.in.



ANNA KONIK, PRZEZROCZYSTOŚĆ, 2004, KADR Z WIDEOINSTALACJI, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

w 2011 roku, w Łódzkim Atlasie Sztuki. Obie prace traktują, w warstwie narracyjnej, czy raczej paranarracyjnej, o dwóch emocjach krańcowych, ale też komplementarnych – strachu i zauroczeniu, lęku i zachwycie. Widz zostaje postawiony wobec obrazowo-narracyjnej struktury przestrzennej, rozłożonej na fragmenty, intrygującej, niepoznawalnej. Konik konsekwentnie rozbija linearność zapisu filmowego. W bardzo przemyślany i precyzyjny sposób konstruuje przestrzenie, w których filmowe obrazy się znajdują. Nie da się jej prac oglądać na jednym monitorze, bo nie o to chodzi. Konik konstruuje obszary fragmentacji widzenia, obrazu, dźwięku, słowa. Intencjonalnie zawarty jest w nich przyszły widz, jego fizyczna i mentalna obecność. Fragmenty, które postrzegamy, są jak ulotne obrazy pamięci, pamięci o przestrzeni i ludziach ją zamieszkujących. Docierają do nas strzępy rozmów, jakby „bergmanowskie” szepty, nie do zrozumienia i pojęcia.

Druga z zaprezentowanych w „Atlasie” prac poświęcona jest doświadczeniu śmierci. Jej osnową jest pamięć obrazów ostatecznych, czyli to co widziała w ciągu 20 sekund upadku z grani alpinistka, która upadek przeżyła, ale doświadczyła ostateczności owych 20 sekund. Konik jej opowieść rekonstruuje, wraca z alpinistką na miejsce wypadku, uruchamia „play back”. Na 16 telewizorach zawieszonych w przestrzeni – pomiędzy fizycznie konkretną górą i dołem – oglądamy obrazy powtórzone i rekonstruowane, rzeczywiste, zapamiętane i wykreowane na nowo. Momentami patrzymy na życie

jak wtedy Irene, bo – spadając głową w dół – własne życie widzi się dosłownie do góry nogami. To zdystansowane spojrzenie na śmierć jako zdarzenie przestrzenno-czasowe, niedokonane, jest przez Konik ujęte w ciąg, raczej fragmenty poetyckich obrazów. Bo trudno je inaczej nazwać. To obrazowe metafory, poprzez które możemy – tym razem w obliczu ostateczności – doświadczać przestrzeni „jako wcielenia i rozszerzenia naszego ciała”⁹.

1. Korzystałem z maszynopisu dysertacji doktorskiej Anny Konik: „Video jako miejsce – topografia przestrzeni”, przygotowanej pod kierunkiem prof. Jerzego Kozłowskiego i obronionej na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie w 2012 r., cyt. s. 9 (tędy również dalsze cytaty wypowiedzi autorki).

2. Ibidem, s. 10.

3. K.M. Bednarek, *Transparencje*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005, b.p.

4. Ibidem.

5. Por. przypis 1.

6. Bednarek, op. cit.

7. R. Kluszczyński, *Zawsze pomiędzy. Notatki o obrazach i przestrzeniach (w ruchu)*, kat. wystawy: Anna Konik, *Strach i Zauroczenie*, Atlas Sztuki, Łódź 2011.

8. A. Konik w dysertacji cytuje (we własnym tłumaczeniu) fragment tekstu niemieckiego filozofa Bernharda Welfenfelde, *Ortverschiebungen, Zeitverschiebungen – Modi leibhaftiger Erfahrung*, Suhrkamp 2009, s. 78. Welfenfelde był w latach 2008–2009 gościem Wissenschaftskolleg zu Berlin i stał się jednym z bohaterów instalacji video Konik *Willa Zauroczonych/The Villa of the Entranced*.

„TO ZNOWU TA DIABELNA PIEŚŃ”

Magdalena Kownacka

Gdy skonstatujemy u siebie zdolność rozkoszowania się obrazami z tak różnych epok, co dzieciom tych bujnych epok mogło być ledwie dostępne, to czyż ten fakt nie powinien natchnąć nas podejrzeniem, żeśmy wcale jeszcze nie odkryli odrębnych przyjemności, prawdziwej zabawy naszej epoki?”¹

Tytułowa „diabelna pieśń” to cytat z filmu Anny Molskiej *Tkacze* z 2009 roku, a właściwie z dramatu Gerharta Hauptmanna, który stał się inspiracją, źródłem tekstu i podstawą dialogów bohaterów filmu. U Hauptmanna pieśń tkaczy była siłą napędową buntu robotników z połowy XIX wieku. U Molskiej jest refrenem tworzącym szkielet dla paradoksalnego utworu o realiach współczesnych górników. Pieśń jest jednocześnie zmienna i cykliczna. Posiada formalną strukturę, wpada w ucho i odsyła nas do archetypów. Posługuje się też paralelizmem, czyli zestawieniem – skojarzeń treściowych lub kompozycyjnych. To podstawowa struktura gatunku zarówno w warstwie tekstu, jak i w formie. Paralelizm służy podkreśleniu podobieństw lub – przez ich powierzchowne zestawienia – uwypukla przeciwieństwa poszczególnych treści bądź elementów. Przesunięcia i analogie stają się głównymi wątkami filmu. Narracja, oparta na wybranych fragmentach naturalistycznego dramatu, toczy się pomiędzy siedzącymi w pejzażu Śląska, przy ognisku, narzekającymi na swój los górnikami a scenami w kopalni, w których towarzyszymy anonimowym górnikom w ich codziennych czynnościach: myciu się, zjeżdżaniu pod ziemię, pracy. Jednak dramaturgia filmu nie rozwija się w sposób filmowy, a równolegle, przez przychodzące w czasie skojarzenia, tematy i obrazy. Ciąg znaczeń budowany jest nie na ekranie, a w głowie widza wędrującego pomiędzy odniesieniami i tropami podsuwanymi przez autorkę. Film w swojej fabule jest raczej senny. Opiera się na zestawieniu bardzo klasycznych malarskich motywów: pejzaż ze sztafażem, akt męski, człowiek przy pracy. Klasyczny motyw modernizmu, oparty na trzech dynamicznych wartościach: miasto – masa – maszyna, pozbawiony swojej zwyczajowej dynamiki przedstawiania i ikonicznych wzorców – buntowniczego i optymistycznego futuryzmu czy heroicznego socrealizmu, zamienia się w przygnębiający obraz beznadziei i destrukcji wywołany powolnym tempem, szarością scen, obojętnością i teatralizacją bohaterów. Film Molskiej jest jak wątłe echo dramatu Hauptmanna. Molska bada właściwości tego echa oraz podobieństwa i różnice między kontekstem i znaczeniem oryginału a współczesnymi realiami społecznymi. Przygląda się też zmieniającym się w czasie funkcjom sztuki – od ilustracji po manifestowanie potrzeby zmiany porządku społecznego. W rezultacie otrzymujemy ironiczną analizę języka sztuki oraz jej potencjału podejmowania istotnych problemów społecznych, jak nędza czy



ANNA MOŁSKA. TKACZE. 2009
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI
I FUNDACJI GALERII FOKBAL

bezrobocie. Molska przeplata w swoim filmie szereg konwencji występujących w przeszłości i możliwych do zastosowania. Naturalizm przeplata się z musicaliem, paradokument z teatrem. Sceny z łaźni przywołują ikoniczną pracę Katarzyny Kozyry *Łaźnia męska*. Wszystkie te elementy kierują nas do poszczególnych motywów po to, aby zmienić ich kontekst, pokazać z innej perspektywy, rozbić schematyczność utrwalonego wyobrażenia, ale też sprawdzić ich wiarygodność i skuteczność przekazu.

Skojarzenia z wczesną twórczością Katarzyny Kozyry nie są przypadkowe. Wpływ pracowni Grzegorza Kowalskiego, której zarówno Kozyra jak i Molska są absolwentkami, widoczny jest w jej pracach. Paradokumentalizm, rejestracja procesu pracy, tematy społeczne czy wspólnotowość – to cechy charakterystyczne dla wielu wychowanków Kowalni. Pojawiają się również u Artura Żmijewskiego czy Pawła Althamera. Anna Molska jest najmłodszą artystką w tym gronie i ciekawe jest to, co ją od tego grona odróżnia. Molską od pierwszych realizacji dużo bardziej niż kwestie ciała, płci czy społecznego i politycznego zaangażowania sztuki interesuje kultura wizualna i jej mechanizmy oddziaływania. Jeżeli jej prace podnoszą wątki społeczne, to dominuje w nich ironia i wywoływany nią dystans. W pierwszych realizacjach bardzo silnie obecny był formalizm i odwołania do wizualnych tradycji awangardowych, zwłaszcza rosyjskiego konstruktywizmu i produktywizmu. Namysł nad formą, w tym tradycją sztuki abstrakcyjnej, jej historycznym i współczesnym znaczeniem, cechował wiele z jej wczesnych prac. Tak interpretowany był film *Tenagram* (2006), tak odczytywać można było dyptyk filmowy *W=F*s (Praca)* i *P = W :t (Moc)* (2008) czy *Perspektywa* (2006).

Film *Tkacze* wydaje się punktem zwrotnym w twórczości artystki. Demystyfikuje utopie awangardy o scaleniu sztuki z życiem. Równocześnie film jest zapowiedzią tego, co stanie się podstawą jej kolejnych prac: poszukiwanie języka i narzędzi wypowiedzi spoza sztuk wizualnych, w tym zwłaszcza z dziedziny teatru i filmu. Molska rozwija własne metody badania współczesności na pograniczu etnografii i kulturoznawstwa oraz zainteresowania tradycjami będącymi na marginesach modernizmu. To, co zaczęło ją fascynować później, a co stanowiło naturalną konsekwencję poprzednich prac, to: właściwości zbiorowej i indywidualnej pamięci, wyobraźnia i świadomość wizualna współczesnego człowieka oraz struktura i funkcjonowanie wspólnot, tym razem jednak nie formacji społecznych, a małych, zamkniętych grup.

Obraz takiej hermetycznej wspólnoty widzimy w *Płaczkach* z 2010 roku. Film przypomina badania etnograficzne w stylu przywoływanego przez autorkę Bronisława Malinowskiego. Jednak w przeciwieństwie do klasycznych metod etnograficznych, wspólnota obserwowana jest w sztucznym

dla niej środowisku. Tytułowe płaczki, czyli kobiety zawodowo zajmujące się oplakiwaniem zmarłych i ceremoniami związanymi z ich pożegnaniem, zostają zamknięte w pustym pomieszczeniu – „szklarni” w Centrum Rzeźby w Orońsku. Pozbawione zostały swoich podstawowych atrybutów i wyrwane z właściwego dla ich pracy kontekstu. Molską fascynowała możliwość przyjrzenia się wspólnocie pozbawionej swoich wizualnych odniesień, oderwanej od własnej funkcji i historii. Kobiety, początkowo onieśmielone obecnością kamer i sterylną przestrzenią, szybko odbudowują swoje relacje i więzi. Wspólnota odnawia się w „dziecięcych” zabawach, wspólnym śmiechu, śpiewie, poprzez rozmowy i zwierzenia. Wspólnota płaczek konstituuje się poprzez wspólne działanie, improwizowane ceremonie i rytuały. Nie ma tu solistów. Jest współdziałanie i równowaga. Nieforemne z powodu zimowych płaszczy i pozbawione tożsamości kobiety nabierają cech symbolicznych. Ich emocjonalność, pojawiająca się w rozmowach wyobrażenia śmierci i diabła przywołują ludowe tradycje, mityczny porządek świata. Płaczki są filmowane z dystansem, z pozycji obiektywnego obserwatora, w warunkach laboratoryjnych. Molska organizuje sytuację i przestrzeń, a działania kobiet są improwizowane, nagrywane tylko raz – bez dubli i powtórzeń. Jedynie kilka kątów, z których obserwujemy scenę, pozwala nam na odczucie pośredniczącego medium filmowego. Płaczki w filmie Molskiej działają w abstrakcyjnej przestrzeni, wyłączonej z reguł świata, zamkniętej jak teatralna scena. Oglądane są z zewnątrz. Przywoływane przez nie opowieści pochodzą zazwyczaj z drugiej ręki, są częścią imaginarium zbiorowości, teatrem epickim. Teatralność filmów Molskiej jest uderzająca mimo paradokumentalnej konwencji.

Konwencja nie jest istotna. Jest jednym z narzędzi. Film *Scena 46* wpisuje się w inną konwencję – filmową. Oglądana scena ludzko przypomina serial telewizyjny. Młody mężczyzna wraca do swojego mieszkania, które ku jego zaskoczeniu zostało zaanektowane przez grupę starszych kobiet. Jedną z nich ucierpiał w wyniku wypadku, którego mężczyzna był sprawcą. Kobiety zawłaszczają jego przestrzeń, wyłudzą pieniądze, wykorzystują jego poczucie winy. Film tworzy iluzję. Widz szybko wchodzi w realia świata przedstawionego. Utożsamia się z głównym bohaterem, poddaje się kinowej iluzji. Wybicie ze snu, wywołanego własnościami filmu, pojawia się wraz z powtórzeniem jednego ujęcia. Rzeczywistość filmu przestaje być realna. Zderzenia narastają i wrażenie obcości pogłębia się. Widzimy jeszcze raz początek sceny, ale w lustrzanym odbiciu. Główny bohater pojawia się nagle w scenografii z poprzedniego filmu Anny Molskiej, *Hekatomby*. Głos z offu wyjaśnia strukturę sceny, jej precyzyjną konstrukcję, mechanizmy wywołujące konkretne odczucia w odbiorcach: rolę dialogów, sposoby konstrukcji postaci, decyzje reżysera. Iluzja ulega całkowitej destrukcji. Bohater staje się scenariuszowym protagonistą, a następnie po prostu aktorem wybranym podczas castingu. Wreszcie sięgamy podszewki, kiedy głos opowiada







ANNA MOLSKA, SCENA 46, 2013, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI I FUNDACJI GALERII FOKSAL

o wspólnocie realizatorów i atmosferze na planie. Ostatnia scena to niemalże pamiątkowe zdjęcie ekipy aktorskiej, a napisy końcowe to lista osób tworzących wspólną realizacyjną. Produkcja filmu staje się strukturą, wokół której zawiązuje się nowa, tymczasowa wspólnota – równie istotna jak sama realizacja, a film jest zapisem jej istnienia.

Sztuka nie służy wzruszeniu. Sztuka jest analizą rzeczywistości. Intelktualną rozgrywką. Sztuka jest sztuczna i służy rozrywce. „Teatr nie potrzebuje żadnej innej legitymacji prócz zabawy [...] Wcale byśmy go nie podnieśli do wyższej rangi, gdybyśmy na przykład uczynili zeń rynek moralności. Musielibyśmy się wtedy raczej pilnować, aby właśnie nie został ponizony [...] Teatr mianowicie winien pozostać czymś najzupełniej zbytkownym, co – rzecz jasna – oznacza, że przecież żyje się dla zbytku. Przyjemność, mniej niż wszystko inne, potrzebuje ochrony”².

Tak zobrażowana rola sztuki nabiera zupełnie nowego, dramatycznego wręcz wymiaru w kolejnym filmie Anny Molskiej – *Zebranie*. Film powstał w ramach projektu *Awangarda i socrealizm* realizowanego przez Teatr Nowy i Muzeum Sztuki w Łodzi w 2014 roku. Jego celem było zbadanie relacji pomiędzy dwoma utopijnymi i postrzeganymi jako sprzeczne nurtami sztuki w powojennej Polsce. *Zebranie* ukazuje reguły i strategię dyskusji nad socrealizmem, przywołując stenogramy z zebrania twórców w SPATiF-ie z 1953 roku.

Dyskusja dotyczy kwestii słuszności krytyki teatru Bertolta Brechta, zaproszonego na gościnne występy z inscenizacją sztuki *Matka Courage* do Polski w latach 50. W rozmowie obecne są wszystkie możliwe sposoby interpretowania sztuki – od wywołania wzruszenia, intelektualnego ujęcia zjawisk, właściwego kontekstu historyczno-politycznego czy moralnych aspektów zawartych w niej treści. W końcu jeden z bohaterów stwierdza: „Podoba się, więc jest to zjawisko tkwiące w socrealizmie”. Brak możliwości do przyjęcia definicji sztuki i niejasność współczesnych nurtów kulturowych powodowały, że uczestnicy zebrania musieli ustosunkować się do rzeczywistych, aktualnych problemów natury estetycznej i moralnej. Ponadto musieli lawirować w kwestiach poprawności politycznej i realnego zagrożenia, jakie mogła nieść nieprawomyślna postawa. Pojawia się też kwestia narodowości sztuki. Molska przywołuje to spotkanie w konwencji i estetyce teatru telewizji. Film rozpoczyna się sceną zrywania jabłek przez jednego z bohaterów – członka Stowarzyszenia. Na miejsce zebrania podąża też reprezentant Komitetu Centralnego PZPR, którego krokom towarzyszy dźwięk pędzącego pociągu. Trzeci ukazuje się literat ciągnący za sobą wózek z elementami scenografii: krzesłami, formalistycznymi rzeźbami, termosem. Spotkanie ma miejsce na placu otoczonym hałdami żwiru i piasku. Uderzająca umowność sceny, kostiumy, rekwizyty, przerysowane gesty aktorów, makijaże, każą oglądać ją z dystansem. Elementami zakłócającymi są ironiczne wstawki. Namnażane szklanki z herbatą z fusami, która przelewając się zalewa stół i ścieka na szary piasek. Filmowane detale przyrody



ANNA MOLSKA, SCENA 4B, 2013. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI I FUNDACJI GALERII FOKSAL

i nadmierny ruch pobocznych dla ujęcia postaci odwracają uwagę od rozmowy. W końcu w tle słyszymy odgłos wymiotujących ludzi, który miesza się ze słowami bohaterów i odgłosem szklanek z herbatą. Kontrola i ocena zjawiska, jakim jest teatr Brechta, zostają zepchnięte na drugi plan. Pozostaje teatralność dyskusji i gesty obrazujące ludzkie współzycie. Oznaki dominacji i uległości, hierarchii i podporządkowania. Film ten, podobnie jak pozostałe, uwikłany jest w skojarzenia i odniesienia, których nie sposób wyliczyć. Mieszą się konteksty czasów historycznych i współczesnych. Tradycyjne tematy w sztuce przeplatają się w filmie z kwestiami narodowości i ponadnarodowych form modernistycznych. Motywy nawiązujące do dramatu Brechta *Matka Courage*, o którym dyskutują bohaterowie, uwikłane zostają w konwencje polskiego teatru telewizji z lat 50. Zderzenie wielkich narracji uwidacznia się poprzez relacje autentycznych postaci i konfrontację indywidualnych postaw. Podobnie jak w *Tkaczach* dyskusja staje się echem przeszłości. Jest kanwą dla konstruowanej przez Molską pieśni, która jest jednocześnie zmienna i cykliczna.

Sztuka Molskiej nie jest dydaktyczna, ale daje materiał, który sami możemy zanalizować i rozmontowywać. Jest w niej ironia i dziecięca wręcz ciekawość, i zainteresowanie człowiekiem z jego uwarunkowaniami, zwłaszcza kulturowymi. Kontynuacja i zaprzeczenie. Analogie i sprzeczności. Destylaty i konwencje. To wszystko składa się na strukturę i krajobraz świata kreowanego przez Molską. Kategoria pieśni staje się obrazem tych prac – każ-

dej jednej i wszystkich razem. Dominującą atmosferą pieśni jest odczucie ciągłości i nieustannych analogii pomiędzy słowami, motywami, wątkami i kompozycją. Istnienie pieśni wiąże wspólnotę i wyznacza przestrzeń poza codziennością. Charakter pieśni wyznacza rytm i atmosferę obrzędów, a tematyka określa przestrzeń wspólną. Ujawniane w filmach Molskiej kulturowe atawizmy współczesnego człowieka odwołują nas zarówno do modernizmu, z jego rozumieniem nowoczesności, jak i do ludowych wierzeń. Filmy Molskiej są esencją współczesnej tożsamości doby posttransformacji, która budowana jest tak z socrealizmu jak i z awangardy. Kształtuje się na styku hermetycznych wspólnot i historii powszechnej, małych i dużych narracji oraz obrazów, które tak jak słowa strukturalizują pamięć i kształtują wyobraźnię.

1. B. Brecht, *Mała organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru” 1995, t. 4, nr 1(13), s. 42.

2. Ibidem, s. 41.

PRAWDZIWE PODZIEMIE

CZY ZNAJĄ PAŃSTWO....?

„MAFIA BARDZO KULTURALNA – KWARTAŁ TEMU MIAŁEM PRZYJEMNOŚĆ WYZŁOŚLIWIAĆ SIĘ NA TEMAT ADWERSARZY I ABSURDU, KTÓRE WOKÓŁ TEMATU NAROSŁY. I CO PO NIM? NO WŁAŚNIE, JAK TO ZWYKLE W ŚWIATKU PRZESTĘPCZYM: PRZYCHODZI KOLEJNA MAFIA, JESZCZE GORSZA, BO DZIAŁAJĄCA W UKRYCIU, CZAJĄCA SIĘ W MIESZKANIACH, OTWIERAJĄCA SWOJE PODWOJE TYLKO DLA ZNAJOMYCH, PREZENTUJĄC SZTUKĘ EFEMERYCZNIE, I MOMENTALNIE ZNIKAJĄCA. JAKO ŻE NA CO DZIEŃ REDAGUJĘ MAGAZYN Z BUSINESSEM W TYTULE, DLATEGO Z PRZYJEMNOŚCIĄ, PO GODZINACH, NAPISZĘ O PRZEDSIĘWZIĘCIACH, KTÓRE Z BIZNESEM NIE MAJĄ WSPÓLNEGO ABSOLUTNIE NIC. PRZED NAMI NOWA PERSPEKTYWA POLITYCZNA, TO MOŻE WARTO POSZUKAĆ TAKICH LEŚNYCH BUNKRÓW, W KTÓRYCH SZTUKA PRZETRWA, NO POWIEDZMY, TYCH PIĘĆ KOLEJNYCH LAT.

Quazi-kryminalną nomenklaturę odstawmy na bok. Szarą strefę, nie do końca. Chciałem przyjrzeć się instytucjom, które z niej wyrastają, często formalnie nie istnieją, ba, robią wiele, żebyśmy o nich nie wiedzieli. Chodzi o galerie małe i mniejsze, w których nic nie dzieje się tak, jak by chciał tego rynek sztuki. Historia takich ruchów i działań jest długa, ale dziś nieuważni powiedzieliby, że obieg „awangardy” artystycznej to tych kilka galerii związanych między innymi z festiwałem Warsaw Gallery Weekend. A nie prawda.

Pierwszy raz do Białobrzegów zaproszono mnie kilka lat temu. Podwarszawska miejscowość, kiedyś zbudowana dla klasy średniej i rodzin wojskowych, architektonicznie raczej koszmarek, przyroda za to bujna, bo nie uporządkowana ręką architektów przestrzeni. Pośród tego dom kultury, na piętrze, nad sklepem głównie monopolowym. To tam w industrialnej przestrzeni zagnieździła się „Trzecia Fala”, inicjatywa w stylu DIY animowana między innymi przez kuratora wydarzeń muzycznych i aktywistę Łukasza Strzelczyka, który do Białobrzegów zapraszał muzyków, performerów i dźwiękowych eksperymentatorów. Tłumów nie było, bo daleko, bo dojazd niewygodny, bo „event na FB” mało wypromowany. Przychodziło tam czasem kilka, czasem kilkadziesiąt osób, nad przestrzenią królował przyjemny chaos. „Trzecia Fala” w maju tego roku zakończyła swoje działanie dużą plenerową imprezą w Białobrzegach. Do końca nie rościła sobie pretensji do bycia miejscem, w którym „trzeba bywać”, i może dzięki temu nie narosła na niej dziwna społeczna presja biernych, ale wiernych fanów, którzy przychodzą, bo „się przychodzi”. Kto był, ten widział i tyle, później jeszcze kilka zdjęć na profilu facebookowym i tyle. Całe szczęście, „Trzecia Fala” ma jeszcze wrócić do organizacji muzycznych wydarzeń, podobno już w centrum Warszawy.

Jeszcze bardziej zaskoczony byłem mailem od znajomego, który informował mnie o wystawie artystki, fotografki Anny Orłowskiej na ogródku działkowym nieopodal warszawskiej Saskiej Kępy w przestrzeni ROD (Realny Obszar Działañ) prowadzonej przez Łukasza Sosińskiego i Magdę Łazarczyk. Na kameralną wystawę nikt nie wysłał zaproszenia na Facebooku, żadnego „iwenciku”, w zamian mapka, adres: ulica Poziomkowa, której próżno szukać na nawigacyjnych mapach, bo to wewnętrzna droga działkowiczów. Wernisaż w niedzielę, przychodzą znajomi. W centrum działki stoi altanka: jeden pokój, mały tak jak małe są miejskie altanki działkowe, chociaż przygotowana sterylnie, wręcz absurdalnie „white cube’owo”, gdy skonstruować to z sielankową scenografią. W sam raz żeby pokazać jedną, dwie prace. Wystawiali tu już artyści, których zapraszają również duże instytucje: Mateusz Choróbski, Dawid Misiorny, czy Anna Orłowska, która prezentowała tam niewielką instalację i zdjęcie rzucane z projektora. Wyglądało to lepiej niż na niejednej profesjonalnej wystawie. Nie o profesjonalizm jednak tu chodzi, a ucieczką od „rozszerzania grona odbiorców sztuki”, skupienie się na czymś absolutnie koniecznym, konsolidację środowiska, którego tym razem nie cementuje sztuczna, kuratorska forma wspólnej wystawy, koncepcja mniej lub bardziej odgórnego narzucanego działania, a sama chęć spędzenia chwili w altance, rozmowa, choćby i o niczym.

Tę sytuację niewymuszonej współpracy i spotkania dłuższego niż na wernisażowy „small talk” kultywują plenery. Tutaj ci, którzy kończą bądź niedawno kończyli akademie sztuk pięknych, mogą zazgrzytać zębami, bo przecież plener to tydzień w Tatrach z ołówkiem pod szyję Giewontu. Ostatnio właścicielka galerii Starter Marika Zamojska organizowała plener dla artystów swojej galerii, na finisaż zapraszając zaprzyjaźnionych gości. Kawalek prywatnej działki, gdzieś pod lasem, 100 km od Warszawy: sielanka. Nie tak dawno temu miałem okazję zobaczyć relacje z plenerów organizowanych w latach 60. między innymi przez Edwarda Krasieńskiego. Efektem tych działań były prace inspirujące do dziś, na przykład Annę Zaradny – odtwarzającą jego instalację *Dzida*. Zaradny właśnie tę pracę pokazywała na początku tego roku w galerii Starter, a Zamojska idąc za ciosem zorganizowała plener dla swoich artystów. Kilka dni to czas, w którym na odludziu chcąc nie chcąc trzeba rozmawiać ze sobą, wymieniać się spostrzeżeniami nie tylko w pijackim widzie, ale i w sytuacjach codziennych, czy wreszcie pomagać sobie.

Wracam jednak z wycieczki do loftowych, półloftowych czy balansujących na granicy prowizorki przestrzeni. Niedawno swoje podwoje otworzyła cokolwiek dziwna przestrzeń, Polygon, której pomysłodawcą jest grupa projektantów wystaw Matosek & Niezgoda. Artyści, którzy tworzyli wystawy

między innymi dla Muzeum Narodowego w Warszawie czy Zachęty, postanowili uciec od zgłędu wielkich instytucji do loftowej galerii w kamienicy w centrum Warszawy przy ulicy Nowogrodzkiej. Chociaż, gdyby tylko okna lokalu przebijały się na drugą stronę ulicy, to z balkonów widać byłoby luksusowego Witkaca, wewnątrz smakuje już undergroundem. Tak samo jest z programem galerii: wystawy otwierają się co tydzień w piątek, o godzinie 22, po dwóch godzinach mają swój finisaż. Impreza – trochę, wystawy – tak, i to wymagające specjalnej artystycznej gimnastyki, bo trzeba zrobić coś, co i da się zobaczyć w czasie rzeczonych dwóch godzin, i co nie stanie się tylko tłem wieczornej balangi. Do czasu gdy ten tekst powstał, swoich sił w tej materii próbowała dwójka artystów: Olga Czyżykiewicz i Stanisław Legus.

Można by szukać dalej, a projekty mnożyłyby się same, wystarczy przypomnieć jedną akcję efemerycznej „Galerii Sandra”, w której pierwsze skrzypce grały performerki Dominika Olszowy i Joanna Toboła. Galeria postanowiła wystawić performansy artystów zaprzyjaźnionych na jednym z centralnych warszawskich placów, tak zwanej „Patelni”, czyli obok wyjścia ze stacji Metro Centrum. Artyści zimą próbowali swoich sił z performensem i silowali się z nieczułą na jakiegokolwiek bodźce publicznością, która jak co dzień w setkach tysięcy płynęła przez zatłoczony plac. Skutki były dosyć mierne. Nie sposób jednak odmówić tego, że zajęcie zainteresowało i zaangażowało sporą część młodego, albo instytucjonalnie niedowartościowanego, środowiska artystycznego, co zresztą jest domeną wszystkich wspomnianych, środowiskowych akcji, które nie tylko angażują, ale przyciągają młodych artystów, tych, których prawdopodobnie niedługo nazwiemy „mafią”.

Tak więc nad nami mafia kulturalna, a w trawie legną się inicjatywy, które nie mają racji bytu, bez „eventu” na Facebooku, bez czegoś co ostatnio ciąży nad kulturą: nadpotrzeby publicznej uwagi. Tutaj, jak w zawołaniu Krytyki Politycznej „kultura nie jest dla laików”, Oczywiście wszystkie te przestrzenie tworzą znajomi znajomych, wielu traktuje te wydarzenia bardzo towarzysko, nie ma się czemu dziwić. Mamy w Polsce niewielką, dosyć konkretną grupę ludzi, którym chce się tworzyć i działać. Najczęściej już na studiach trafiają do dobrych pracowni, a przynajmniej kręcą się wokół takich, po studiach nie rozwiązują towarzyskich więzi. Jeśli postronnemu obserwatorowi ta wąska, hermetyczna grupa kojarzy się z mafią, to specjalnie mnie to nie dziwi, niech to będzie mafia, byleby skuteczna! A kto do niej nie należy, ten sam sobie jest winien.

redaktor naczelny:

Łukasz **KROPIOWSKI**
lkropiowski@galeriaopole.pl

zespół redakcyjny:

Agnieszka **DELA-KROPIOWSKA**, Natalia **KRAWCZYK**
info@galeriaopole.pl

konsultacja merytoryczna:

Anna **POTOCKA**
anna.potocka@galeriaopole.pl

redakcja i korekta:

Ewa **DAWIDEJT-DROBEK**

projekt, opracowanie graficzne,

skład, łamanie:

Patrycja **KUCIK**
design@galeriaopole.pl

konceptcja okładki:

Zespół redakcyjny

druk:

Zakład Poligraficzny **SINDRUK**

nakład: 1 500 egzemplarzy

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych. Zastrzegamy sobie prawo skracania i redagowania tekstów oraz zmiany ich tytułów

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

wydawca:



Galeria Sztuki Współczesnej
pl. Teatralny 12, 45-056 Opole
tel. 77 402 12 35
e-mail: info@galeriaopole.pl
www.galeriaopole.pl

Galeria finansowana jest z budżetu Miasta Opola



**LOGOGRAFOWIE
W RUCHU**

08
2015

**LOGOGRAPHERS
IN MOTION**



**Galeria Sztuki
Współczesnej**

galeriaopole.pl logografowie.blogspot.com

Stine Marcinkowski w projekcie Open Dialogue [2011], fot. Katharina Gahlert

