

# artpunkt

#26

ISSN: 2080-1785







**Oktadka:**  
HONORATA MARTIN,  
MOMENT, 2015, DOKU-  
MENTACJA FOTOGRA-  
FICZNA MICHAŁ SZLAGA



**TOO HOT SUMS UP SMOG, FOG AND FROG /** 02  
KRAKÓW WSPOMNIENIA  
*Ewa Tatar*

**NOWY DUCH /** 06  
HONORATA MARTIN. POZA TOŻSAMOŚĆ  
*Przemysław Chodań*

**POTOP I RESET. O SZTUCE PIOTRA GRABOWSKIEGO** 18  
*Stach Szablowski*

**HEAD AND DIE /** 34  
HOW TO LOOK AT LOOKING?  
THE THICKNESS OF THING, THE EDGE OF MEANING  
*Agnieszka Grodzińska*

**CURATOR - RUN /** 42  
STAŁE, ZMIENNE, BŁĄDZĄCE: ZAGADNIENIA KURATORSKIE  
*Piotr Krajewski*

**WYSTAWA TO WIELOPIĘTROWA ARCHITEKTURA SENSÓW** 50  
– ROZMOWA Z MICHAŁEM WOLIŃSKIM  
*Zofia Krawiec*

**CZY ZNAJĄ PAŃSTWO...? /** 61  
O JEDEN LAJK ZA DALEKO  
*Aleksander Hudzik*

**SAMOLECZENIE, PRZETRWANIE, PARTYZANTKA** 63  
– O KRYTYCE INSTYTUCJONALNEJ W POLSCE  
– ROZMOWA Z PATRYCJĄ SIKORĄ  
*Natalia Malek*

**ORKIESTRA NA PISTOLETY** 70  
*Sylvia Czubata*



too hot sums up smog, fog and frog

# KRA- KÓW WSPÓ- MNIENIA

EWA TATAR

*Nic z tego nie pamiętam, ale to były fajne czasy – pisze w mailu poznańsko-warszawski galerzysta, miłośnik Krakowa, zapytany o jedną z tutejszych inicjatyw. Też pamiętam mniej więcej tyle. Pamiętam, że było dużo naiwnych gestów, trochę żenady, szczypta nadęcia ze szczyptą luzu, choć nie zawsze w parze. Pamiętam też, że *pamięć nie jest narzędziem do eksplorowania przeszłości, ale medium.**

*Jest medium doświadczenia. Tak jak ziemia jest medium, w którym pogrzebane są antyczne miasta. A takim miastem jest Kraków z kaplicami i kryptami oraz kurhanem zwanym kopcem. A tak ładnie o pamięci powiedział bohater Jona Rafmana w jego smutnym filmie o upadku symulacji życia. O rozkładzie. O *Second Life*. Nie byłam tam, choć niektórzy krakowscy profesorowie z intermediiów podobno pro-*

wadzą tam wykłady i podobno jest tam lepsza, piękniejsza wersja tego miasta, które już przecież samo w sobie wydaje się trochę swoim własnym symulakrum a trochę własną makietą. I trochę o tym będzie ten tekst, a trochę o latach 2000. i trochę o obciachu, i trochę o porażce. O kilku razach, kiedy do miasta przyłynął statek piratów, i o wszystkich nic, które z tego wyniknęły.

15 lat temu, a mamy rok 2015, Kraków kojarzył mi się głównie z formacją muzyczną czterech smutnych panów w tym jednego poety. I z tym, że można za jednym zamachem obrazić wszystkich katechetów i frustratów. Było to, jeszcze zanim zaczął mi się kojarzyć z 8 rano w kryptach na Wawelu, liczeniem z nudów przeseł w malutkim gotyckim kościele i z nudów obaleniem tezy jednego z profesorów o drzewie życia, bo przeseł okazało się być 14 a nie 12, jak tamten uparcie twierdził. UPS. (Te trzy litery też mi się kojarzą z Krakowem, i nie chodzi o firmę kurierską, ale o małe coś wielkości paznokcia, żółte lub czerwone). Pamiętam, że w „Tygodniku Powszechnym”, w którym moja współlokatorka praktykowała na studiach, najbardziej interesowałam nieporzucane biurkowe korektory, a w „Przekroju” smutne, czarno-białe rysunki Sasnała, które skrzętnie wycinałam i mam do tej pory gdzieś w 65 pudłach przywiezionych z Krakowa. Być może zresztą był to moment, kiedy „Przekrój” wychodził w Warszawie. Nie wiem, nie pamiętam.

Oczywiście, jak każdej historyczce sztuki in spe, Kraków kojarzył mi się z Grupą Krakowską i Piwnicą pod Baranami, choć w Krzysztoforach nie widziałam chyba żadnej wystawy malarstwa. Tam głównie performowano (pamiętam samych facetów i jedną kobietę oraz jedno stowarzyszenie – Fort Sztuki). A tak naprawdę to przede wszystkim drum’n’basowe imprezy. Poznani tam koledzy i poznane tam koleżanki dużo opowiadali o początkach sceny klubowej w Krakowie w połowie jeszcze poprzedniej dekady. A poznani gdzie indziej duuuużo starsi artyści

o stoliku Kantora i innych kawiarnianych historiach. Pamiętam też, że w poprzedniej kawiarni Grupy Krakowskiej, w Domu Plastyka na Łobzowskiej, królował dla odmiany house. Chodziło się w wiele miejsc (skrzętnie uwiecznił je w swoich komiksach, rysunkach i malarstwie Maciejowski), ale najlepszym była Krowoderska wydająca swój program na kwadratowych kartonikach w proporcjach zachaczających o czarny kwadrat (też gdzieś je mam). Trwała rok, była czymś jak stary garaż lub warsztat. Pamiętam, że można było nabić sobie siniaka na kolanie o drewnianą ławkę w wejściu-przejściu, taką jak z parku, i były tam najlepsze filmy, muzyka i wszystko. Z tego, co pamiętam.

O sztuce dyskutowało się gdzie indziej, bo piwnice służyły do tańczenia. Dyskutowało się na przykład w Bunkrze Sztuki, który znajdował się tam, gdzie się znajduje. Pamiętam wystawę Kantora. „Niemożliwe”. Jarosława Suchana. Biało-czarna na szarym tle. Z tomem rozmów o sztuce zamiast katalogu. I wydaje mi się, że była to pierwsza dobra wystawa, jaką widziałam w życiu, choć może widziałam już jakąś inną dobrą, tylko nie pamiętam („Impresjonistów” z Narodowego pamiętam tylko ze względu na wycinek z „Gazety” o akcji Cezarego Bodzianowskiego). Pamiętam za to wystawę Grzegorza Sztwielni „Farbenlehre” utrzymaną w kolorach podstawowych. Pamiętam na przykład niekończącą się kolumnę z plastykowych miednic, zaraz na wprost wejścia. I to było wydarzenie w ramach festiwalu nowej sztuki, gdzie w ramach głównego programu w starych halach magazynowych czy targowych na Zapolskiej pokazywano mnóstwo młodych artystów (w namiocie jednego stowarzyszenia, SAOZ, podawaliśmy czaj). Trzeba pamiętać, iż lata 2000. były wyjątkowo obfitą epoką nowej sztuki i młodej sztuki. Wtedy przecież wydano pierwsze, a zaraz potem wydaliśmy (ja też!) drugie „Tekstyli” na ten temat. Młodość definiowano wówczas w obrębie roczników siedemdziesiątych, czyli głównych beneficjentów transformacji. Mniej więcej tak, jak teraz epokę definiują roczniki uro-

dzione w momencie transformacji, w oparciu o swoją niepamięć czasu sprzed internetów i estetyki tychże. Tak tylko, lamersko, przypominam.

Z innych rzeczy, które wszyscy uznają za lamerskie, pamiętam wykłady o sztuce nowoczesnej mężczyzny w swetrze, który okazał się pasjonatem sztuki Szukalskiego. Śniadania i kolacje (na przykład destylowanie wina z róży w bardzo mocny napój, oczywiście w destylacji oparach, albo imprezę, na którą nie poszłam, bo do krwi obtarły mnie buty – siedziałam w nich w kinie) w krakowskich kamienicznych mieszkaniach ze sztuką. Pamiętam też wyraźnie czerwone pomadki i drogie stylowe buty historyczek sztuki, które (kobiety, pomadki i buty) adorowałam. Z rzeczy szykownych pamiętam też kuratora Adama Budaka w smokingu (pamiętam go też na Plantach z dalmatyńczykiem) prowadzącego debatę o wystawie „Irreligia”, kiedy to przed budynkiem Pawilonu Wystawowego kłębił się rozmodlony na różańcu tłumek pod przywództwem księdza. Pamiętam wreszcie konferencję „Polyphony of Voices”. Wtedy mniej więcej dowiedziałam się, kim jest kurator, i tak zaczęła się moja przygoda.

O Grupie Ładnie nie piszę, bo wydałam o nich książkę (2010). Polecam. Przy okazji przyznaję, że na żadnym z ich legendarnych wydarzeń organizowanych do 2001 roku, kiedy to istnieli, nie byłam. Za to w tym samym 2001 roku byłam w Domu SAOZ, gdzie byli i oni albo chociaż niektórzy z nich, i ich prace. Stowarzyszenie Artystyczne Ośrodek Zdrowia. Było interdyscyplinarne, crossdyscyplinarne i transmedialne – a to były wtedy bardzo ponowoczesne słowa. Na przełomie lat 90. i 2000. organizowało cykliczny Projekt Wzgórza (w Krakowie i Lipnicy Murowanej) – pewnie dlatego, że Kraków leży w kotlinie. Była to w sumie ważna rzecz, w której uczestniczyły ważne już wtedy wczesne roczniki 70. z Warszawy, dzieląc się wiedzą tajemną z późnymi rocznikami 70. i wczesnymi 80. z Krakowa. Pa-

mięta spotkania z artystami (swoją sztukę na przykład objaśniała Paulina Ołowska), koncerty electro popu – bo wtedy było to bardzo progresywne (mniej więcej w tym czasie podobne wydarzenia miały miejsce w pierwszym Pięknym Psie i w uznawanym wówczas za wspólną dzielnicę Katowic i Krakowa Bytomiu), takie jak z Berlina, oraz pamiętam rozrzucone po całym Krakowie Święto Jedzenia. Stacją zawiadywał Roman Dziadkiewicz, który zaraz potem założył wspomniany już DOM (nie mylić z D.O.M), gdzie – przyznaję – debiutowałam jako kuratorka pisząc m.in. niezwykle poetycki tekst do wystawy niemieckiego artysty. Wystawa była pulsującym, czerwonym światłem, a DOM był klubem i galerią obsługiwanym czasem przez dziewczyny w ceratowych podomkach, zajmował całą kamienicę w podwórku kina Atlantic i niestety dosyć szybko zbankrutował. Były to czasy, kiedy zapomniany współcześnie Michał Kowalski tatuował chętnym wybrany przez nich fragment miasta (znam znanego krytyka fotografii z Warszawy i debiutującego artystę z Poznania, którzy mają taki tatuaż), a ekipa SAOZu podróżowała w trybie co-achsurfingu (przed wynalezieniem tego wynalazku) zwiedzając Kraków. Były to czasy, kiedy w Krakowie oprócz DOMu mieliśmy także „Rodzinę” (Marty Deskur) i kiedy na organizowane przez nią imprezy wjeżdżało się na drugie piętro przemysłową windą. Były to czasy, kiedy towarzysz Jan Sowa przedstawiany był w dyskusjach jako podróżnik, a towarzysz Jan Simon jako socjolog i VJ. A Goethe Institut w Krakowie, z którym wszyscy współpracowali, podobnie jak z Domem Norymberskim, sprowadzał najciekawszych myślicieli epoki, robił dużo projektów teatralnych – kto pamięta, czyj spektakl oglądało się chodząc po mieście z walkmanem i gapiąc się w cudze okna? Były to czasy, kiedy radośnie wspieraliśmy gentryfikację robiąc wystawy w Fabryce Schindlera, która śmierdziała olejem, i nikomu – no prawie – nie śnił się MOCAK, a potem radośnie szerzyliśmy krytykę muzealną za pieniądze Muzeum w ramach „Przewodnika” (oczy-

wiecie inspirowała nas wspomniana wyżej „Polifonia” i „Cztery Pokoje”, i nie pamiętam przy jakiej okazji rozbiierając się w Bunkrze Andrea Fraser).

W Psie głównie piło się trunki i smęciło. Podobna atmosfera była w założonym w połowie dekady Miejscu. Piszę o tym, by przypomnieć, że w Krakowie życie toczy się głównie w barach. To tam założyliśmy Komitet na rzecz Przejrzystości Polityki Kulturalnej Krakowa po jednym z wernisaży albo jednej z premier (filmu, choć w Krakowie dzieje się tak mało, że ludzie sztuk wizualnych chodzą także do teatru). Bardzo cenną inicjatywę zrzeszającą prawie wszystkich z Krakowa, choć w akcie założycielskim brali udział także przedstawiciele zamorskich departamentów sztuki. Był to czas, kiedy Joanna Zielińska robiła swoje ostatnie wystawy w Galerii Potocka, którą za chwilę zamknęto, by przemianować ją na moc i MOCAK. A jedna z tych wystaw miała tytuł, którego nastrój generalnie przyświecał płynnej i fluktuującej krakowskiej scenie niezależnej. „Co z nami będzie” (czyli kolekcja pamiątek po artystach z dwudziestu lat działania galerii pokazana w dwóch gablotach). Były to czasy, kiedy młodzieżowa grupa artpolo Artpol, złożona z mieszkających dziś głównie w Warszawie i Berlinie twórców, dokonała jednego z najbardziej radykalnych gestów kuratorskich przenosząc trwającą chyba pół roku wystawę (wówczas zakopiańskiego artysty Huberta Czerepoka) o UFO (choć trochę już rozklejała się makieta) ze wspomnianej już Galerii Potocka na placu Sikorskiego o kilka ulic – do swojej siedziby na Zapiecek. Wystawa trwała chyba kolejne pół roku, bo w Krakowie cenimy sobie długie trwanie. Z pamiętnych wydarzeń kolektywu warto odnotować także otwarcie galerii, na którym pokazano resztki po otwarciu, oraz „Wakacje z Psem”, czyli wspomniane w pierwszym zdaniu krakowsko-poznańskie zamulanie. Był to początek nieodżałowanego Golder Polder (cały czas chodzą plotki, że się odrodzi

w Warszawie), czyli spółdzielni bijącej własną monetę. Nieco wcześniej na stacji kolejowej działał F.A.I.T., a zaraz potem, jakby wieńcząc epokę, powstały grupujące młodsze środowiska: historyzujący Zbiornik Kultury i formalizujący New Roman. I choć niewiele z nich pamiętam, i niewiele z nich wyniknęło w sensie globalnym, bardzo miło je wspominam. I choć Kraków to głównie *Noc z czwartku na niedzielę* – jak w tytule kryminału stylizowanej dresiarzko Gai Grzegorzewskiej, i choć *Tu się nic nowego nie zdarzy, tu cię nic nowego nie spotka, dookoła znajome twarze, raz do roku najnowsza plotka* – jak śpiewał zapomniany nawet przeze mnie krakowski bard w pewnej mglistej piosence wygooglowanej po wpisaniu Kraków piosenki, wierzę, że tylko w takim duchu mogła narodzić się tegoroczna inicjatywa Place called Space, czyli wspólna praca i wspólne wakacje łączące chyba wszystkie krakowskie środowiska. I jeszcze jedno. W wyniku konkursu publicznego pojawiła się jaskółka zmiany: imigracji do, nie tylko odpływu. A po sąsiedzku z nieistniejącą anarchistyczną spółdzielnią, dziś głównie studium muzycznym, powstała retrokolonialna Księgarnia | Wystawa, propagująca handel wymienny w oparciu o wiedzę. W Krakowie także prezesostwo najważniejszego w tym regionie fotograficznego festiwalu gra w pankowym zespole. Generalnie polecam i już tęsknie, choć *powietrze lepkie i gęste, wilgoć osiada na twarzach. Poranek przechodzi w południe, bezwładnie mijają godziny. Czasem zabrzęczy mucha w siódkach pajęczyny*. Polecam też *Szklaną kulę* – reż. Tadeusz Konwicki, scenariusz Kornel Filipowicz. O buncie, ideałach, poszukiwaniu lepszego, jaśniejszego jutra w mieście naznaczonym traumą i historią, bardzo kantorowską i bardzo hasiorowską – sensualnie. O młodości w Krakowie i o mistrzach. Jest ich wielu.

HONORATA MARTIN. MOMENT, 2015. DOKUMENTACJA / FOTODOKUMENTACJA MICHAŁEŻŁĄDĄ





NOWY DUCH /// Przemysław Chodań



Honorata  
Martin.  
Poza  
tożsamość

**S**ztuka Honoraty Martin jest radykalna. Radykalizm ten wynika z całkowitego ignorowania trendów, potrzeb rynku oraz oczekiwań krytyków. Sztuka Martin wymyka się kategoryzacji. Bywa zaangażowana społecznie, trudno jednak powiedzieć, że reprezentuje nurt sztuki krytycznej, nie agituje. Wprowadza na scenę czujący podmiot a zarazem przedmiot zewnętrznych oddziaływań, których nie sposób przewidzieć ani kontrolować. Podmiot, o którym nie wiem, kim/ czym jest. Rozbraja formę, konwenans i sztukę, zadając pytanie: „gdzie są granice mnie”?

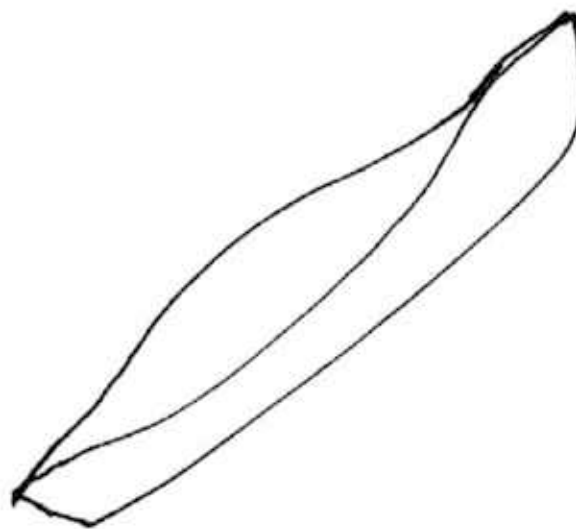
Honorata Martin posiada nieokreśloną potrzebę eksplorowania rzeczywistości oraz psychologii stanów granicznych. Używając Gombrowicza, można by powiedzieć, że toczy bój z formą. W potyczkach powraca do ciała i jego doświadczeń prymarnych: cierpienia, strachu, potrzeby bliskości etc. W potyczkach z tożsamością wchodzi na coraz wyższy poziom ogólności i pyta o zasadność antropocentryzmu.

Rozdarty pomiędzy introwertyzmem a ekstrawersją podmiot działań Martin poszukuje miejsc styku z Innymi. Wykracza poza strefę własnego komfortu, zaprasza świat do gry, przeprowadza operację na żywym materiale. Siłą sztuki Honoraty Martin jest przekora w obchodzeniu się ze sztuką jako systemem mód i obowiązków. Obecna w postawie artystki przekora jest cechą charakterystyczną poszukiwań duchowych obecną we wszystkich tradycjach religijnych (szczególnie w tradycjach mistycznych). Tak jak Gombrowicz mierzy się z tym, co w nas strachliwe, zawstydzające i bolesne. Emocje, które wywołuje, rozbijają formę, uruchamiają proces redefinicji siebie i świata. Artystka często prezentuje się w momencie pomiędzy tożsamościami i rolami społecznymi, ukazuje się w procesie transformacji, której cele nie zawsze są jasne a skutki są trudne do przewidzenia.

Dzięki krytycznej samoświadomości artystka przewietrzyła rodzimy świat sztuki, stawiając pytania o tożsamość artysty i granice sztuki. Przy użyciu prostych gestów otwiera się na to, co niedookreślone i zagrażające wypracowanym, zastanym koncepcjom siebie, czego współczesność unika, bo znowu lęka się utraty formy i znaczenia. W pracy *Przyjdź i weź co chcesz* zaprosiła do domu ludzi, pozwoliła zabrać swoje przedmioty, protezy określające tożsamość. W *Jeleniu na rykowisku* próbowała utożsamić się ze zwierzęciem, próbowała nadać tożsamość narodową psom (wyszczekującym hymn Polski podczas akcji w gdańskim Parku Oliwskim).

Honorata Martin zadaje pytania o formę poprzez eksperymenty na samej sobie. Testowanie pojęć „artysta” i „sztuka” nie jest głównym ani nawet pobocznym celem. Pytania te pojawiają się w trakcie działania, wylaniają się z sytuacji, które prowokuje. Strategia ta może grozić szaleństwem. W momencie w którym granica pomiędzy sztuką a życiem staje się niezauważalna, również psychologiczna granica pomiędzy dziełem jako obiektem funkcjonującym w pewnym oddaleniu od artysty a własną codziennością zostaje przekroczona. Działania Martin są więc ciężką pracą psychiczną oraz fizyczną. Fizyczność jest niezwykle istotna, ponieważ to poprzez ciało doświadczamy emocji, ciało jest też postawą samoidentyfikacji, źródłem informacji oraz miernikiem poziomu szczęścia, cierpienia, strachu itd. Trud psychologiczny zawiera się w postawie krytycznej; artystka jako pierwsza kwestionuje znaczenie sztuki, boryka się z nim, co więcej – wchodzi w emocjonalne relacje z innymi, którzy współtworzą działanie i jego sens. Martin uruchamia procesy, następnie zaś sama staje się przedmiotem uruchomionych sił i sytuacji. Mamy więc do czynienia nie tylko z zanegowaniem mitu kreatora, ale również całej tradycji łączącej sztukę z kontrolną techniczną finezją i tym, co chcielibyśmy nazywać profesjonalizmem, a co być może jest jedynie przejawem lęku przed nieznanym, obsesją kontroli rzeczywistości.

MUSZĘ Z TĄD  
SPIERDALAĆ.



Dzieło sztuki dzieje się, jest procesem, wobec czego sztuka nie może zostać zamknięta ani urynkowiona jako przedmiot transakcji. Sytuacja estetyczna jako relacja z obiektem zostaje zastąpiona sytuacją emocjonalną jako relacja z człowiekiem, zwierzęciem, relacją z własnym byciem.

W próbach zrozumienia specyfiki działań Martin pomóc mogą niektóre elementy krytycznej teorii sztuki Theodora W. Adorna. W myśli klasyka ważnym momentem w krytyce współczesności jest demaskowanie myślenia „tożsamościowego”, będącego elementem opresyjnej zinstrumentalizowanej racjonalności działającej w służbie „świata administrowanego”. Świat sztuki jest częścią owego świata, dzieła sztuki są przedmiotami, reifikacji ulegają również „artystyczne gesty” i „działania”, którymi należy racjonalnie zarządzać, kreując przy tym złudną autonomię (lub nawet złudne otwarcie)

systemu sztuki względem pozostałych systemów społecznych. O krytyce rozumu oświeceniowego pisze Rafał Czekaj, że „działający jak aparatura logiczna, wytrzebiony z myślenia sięgającego poza to, co wyrażalne liczbowo i abstrakcyjnie, zorientowany jedynie na zarządzanie przedmiotami, stanowi rdzeń racjonalności instrumentalnej – silnie pragmatycznej i wrogiej wobec myśli spekulatywnej, a przez to niezdolnej do wykroczenia poza same fakty”<sup>1</sup>. Ten rodzaj oświecenia rodzi wspomniany świat administrowany, odznaczający się planowaniem oraz manipulacją wszystkich sfer życia – nauki, moralności, kultury i sztuki. Otwarcie się na rzeczywistość społeczną w *Wyjściu w Polskę* czy zamieszkanie w parku na Bródnie, choć zainicjowane przez świat sztuki, są wobec niego również krytyczne, artystka rezygnuje bowiem z roli twórcy-wytwórcy, odrzuca czy minimalizuje desygnaty kojarzone z działalnością artystyczną (dzieło-obiekt, przestrzeń galerijna

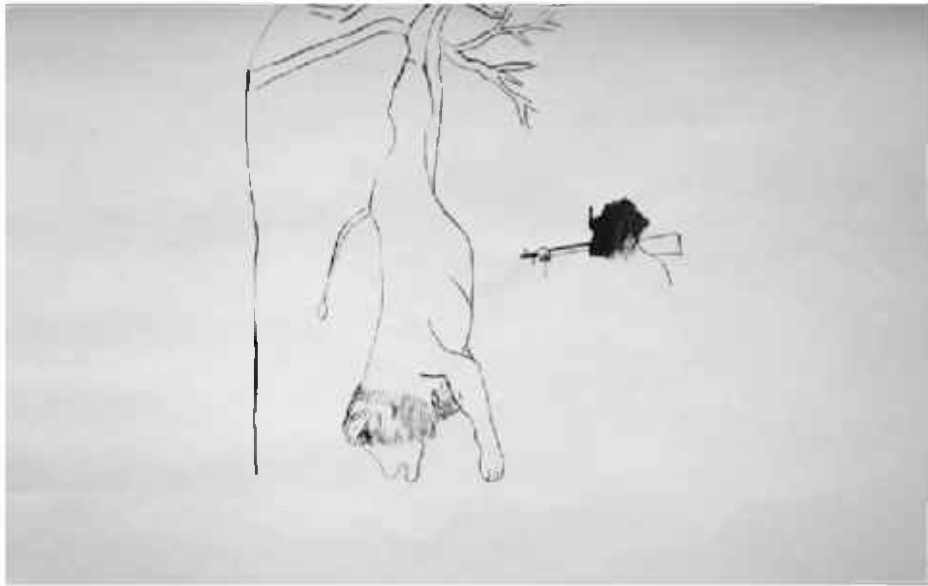








HONORATA MARTIN, BLOKI.  
DOKUMENTACJA FOTOGRA-  
FICZNA ZOFIA MARTIN



HONDRATA MARTIN, STRASZNE, 2015,  
TUSZ NA PAPIERZE





HONORATA MARTIN, BEZ TYTUŁU, 2015,  
TECHNIKA MIESZANA, WSPÓŁPRACA  
ARTYSTYCZNA: MICHAŁ ZNOJEK, ANTO-  
NINA DYBLIK, MAKSYMILIAN PODLEŚNY,  
FRAGMENT WYSTAWY BÓG MAŁPA, BWA  
AWANGARDA, WROCŁAW, FOT. ALICJA  
KIELAN



etc.). Mówi wprost, że nie wie, co się wydarzy, musi niejako rozmyć własną tożsamość „artystki”. Powraca do ciała i emocji jako siły dekonstruującej gotowe narracje na własny temat. Jest to jeszcze jeden aspekt, który sytuuje Martin blisko Adorna, niezwanego „advokatem nietożsamości”. Tożsamość blokuje, wyznacza granice i paradoksalnie uprzedmiotawia. Ciało odczuwa, boi się, jest zmęczone, głodne czy cierpi, nie generuje jednak pojęć, nie racjonalizuje. Aktywność fizyczna i fizyczna obecność, tak istotna w pracach Martin, jest być może właśnie narzędziem otwarcia oznaczającego minimalizowanie konceptualizacji i możliwość komunikacji opartej na uciszeniu własnego ego. Odwaga wyjścia poza własne zalecenie, obawy i myśli dokonująca się poprzez ciało i w ciele jest praktyką znaną z wielu tradycji duchowych, z których najbardziej znaną i spopularyzowaną współcześnie jest oczywiście joga. Zachowania hinduskich siddhu, których celem była pełna obecność w tu i teraz, odbywa się za pomocą ciała. Poprzez ćwiczenie lub umiejscowienie ciała w skrajnych sytuacjach możliwe staje się zerwanie więzów ograniczających konceptualizacji, oderwanie od nieustającego ma-

nipulowania pojęciami, a więc dotarcie do noumenu, rzeczywistości takiej jaka jest nieskażona mentalnymi projekcjami podmiotu.

Ćwiczenie duchowe to ćwiczenie w rezygnowaniu z tożsamości, zacieranie granic w relacji ja-świat. Podkreślała to wielokrotnie Magdalena Tulli, mówiąc w jednym z wywiadów, że nie wie, kim jest, i woli przebywać w towarzystwie tych, którzy nie wiedzą. „Człowiek dobrze wychodzi na tym gdy nie wie kim jest, bo wtedy wszystko jest otwarte i może się dopiero okazać kim jest. A jak już wszystko jest zamknięte i powiedziane to wtedy musi się dostosować do tego co stworzył i tyle. Jest czymś w rodzaju marionetki. Ja w każdym bądź razie wolę przebywać z ludźmi, którzy nie wiedzą co mają zrobić, bo się muszą zastanowić i wtedy jest nadzieja. I wtedy jest nadzieja”, mówi Tulli<sup>2</sup>. A Gombrowicz dodaje: „nie wiem, jaki jestem naprawdę, ale cierpię gdy mnie deformują. A więc wiem przynajmniej, kim nie jestem. Moje »ja« to tylko moja wola żeby być sobą, nic więcej”<sup>3</sup>.



HONORATA MARTIN, PRZYGOTOWANIE KOŚCI Z BABCIĄ HALINKĄ, 2015

---

1. Rafał Czekał, *Krytyczna teoria sztuki Theodora W. Adorna*, Universitas, Kraków 2013, s. 31.

2. Zb: <https://www.youtube.com/watch?v=kyBZbLvdJWs>.

3. Witold Gombrowicz, *Testament*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 60.



PIOTR GRABOWSKI, PING FLOOD, 2014,  
INSTALACJA INTERAKTYWNA. CSW ZAMEK  
UJAZDOWSKI, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI  
ARTYSTY

STACH SZABŁOWSKI

*Potop i reset.  
O sztuce  
Piotra  
Grabowskiego*



## NASTAWMY USZU

„Jeden, krótki dźwięk, wysokie D. Tak to się zaczęło. Odbicia właściwie nie było, fala niezauważalna, więc wszyscy to zignorowali, a większość pewnie nawet nie zarejestrowała. A potem się rozpukało, najpierw jak wiosenny deszczyk przy lekkim wietrze, różową mgiełką zasnuwający modrą polankę, aż w końcu przyrżnęło z impetem tira uderzającego w ścianę domu – stojącego na poboczu, od 130 do 0 km/h w ciągu sekundy”.

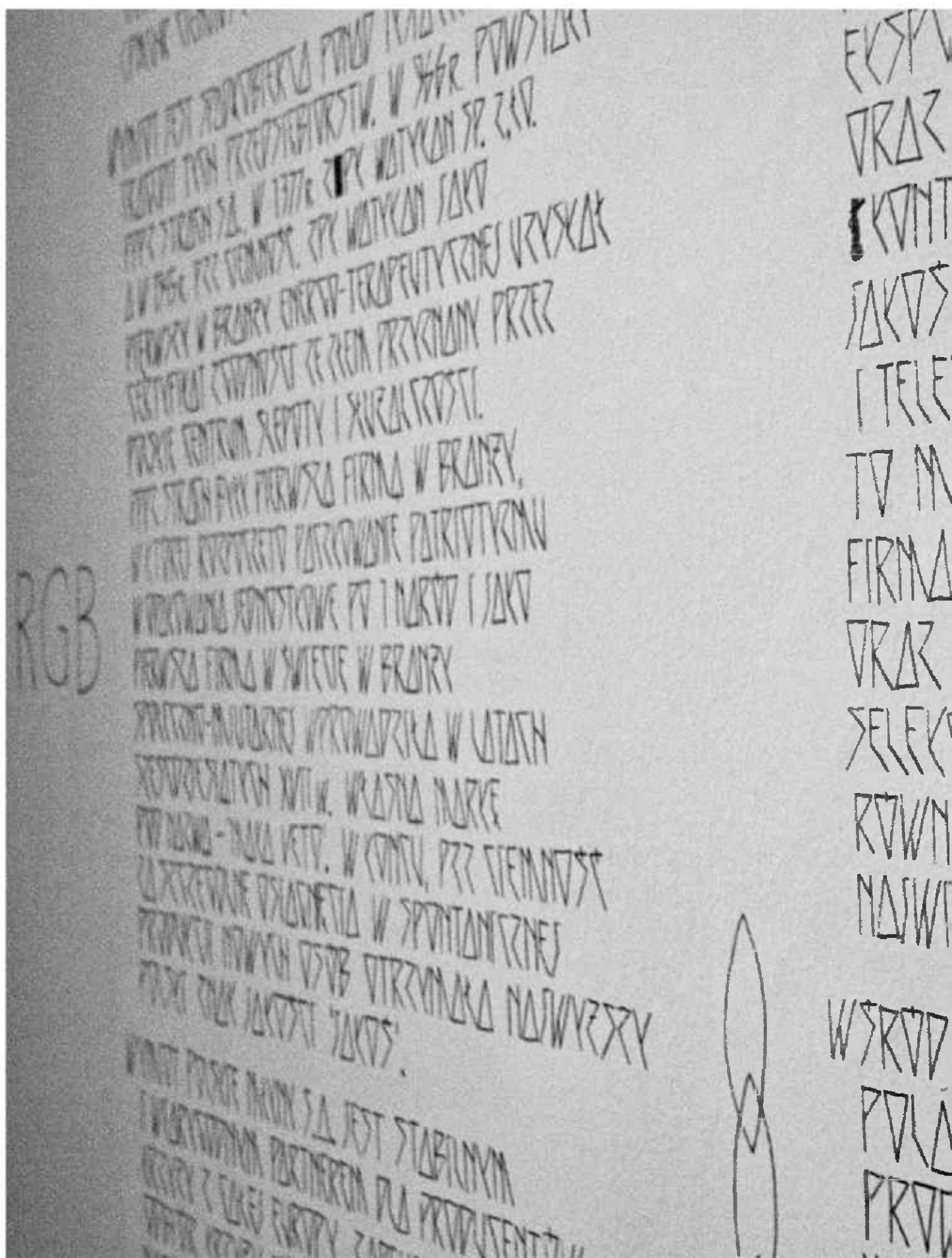
Tak zaczyna się tekst stanowiący szkielet projektu Grabowskiego *Ping Flood*. Artysta opublikował tę pracę premierowo w 11. numerze autorskiego zina polE. Kilka lat później (kiedy polE<sup>1</sup> od dawna się już nie ukazywało), Piotr zaproponował mi włączenie *Ping Flood* do wystawy „Głos”, którą kuratorowałem w GSW Zamek Ujazdowski<sup>2</sup>.

W wersji z 2014 roku *Ping Flood* przybrała postać interaktywnej instalacji zbudowanej z: a) namalowanego na płótnie obrazu, b) przestrzeni na podłodze przed obrazem, wyznaczonej przez białutkie, hotelowe ręczniki, c) umieszczonego w środku tej przestrzeni terminalu, za pośrednictwem którego widz mógł zainicjować z instalacją rodzaj dialogu/wymiany. Terminal zaś składał się z laptopa, klawiatury muzycznej, słuchawek oraz mikrofonu.

*Ping Flood* to praca, która stawiała widzowi opór, a właściwie zachęcała do przełamania tego oporu. Żaden z elementów instalacji nie był dostępny w pełni, dopóki nie wykonało się pewnego wysiłku – aktu wejścia w ustanowiony przez Grabowskiego układ. Do obrazu nie można było podejść tak blisko, jak by się chciało, aby zbadać wszystkie detale; naprawdę dobrze widoczny stawał się dopiero, kiedy widz wszedł w przestrzeń wyznaczoną przez białe, hotelowe ręczniki. Jednak nawet z tej perspektywy obraz nie stawał się zupełnie czytelny, ponieważ do jego odczytania potrzebny był tekst. Odbiorca mógł usłyszeć, co obraz mówi, jednak aby uruchomić głos przedstawienia, trzeba było najpierw użyć własnego głosu. Widz proszony był o zaśpiewanie do mikrofonu dźwięku D (w dowolnej oktawie). Dla tych, którzy nie posiadają słuchu absolutnego, Grabowski przygotował klawiaturę muzyczną, z której można było zagrać sobie czystą nutę na wzór. Tym, którzy polegli na próbie wyartykułowania dźwięku D albo w ogóle nie odezwali się do instalacji, praca odpowiadała milczeniem. Tym, którzy zaśpiewali czysto, system odpowiadał (głosem komputerowego, cyfrowego lektora) rozpoczynając recytację tekstu, zaczynającego się od słów: „Jeden, krótki dźwięk, wysokie D”...

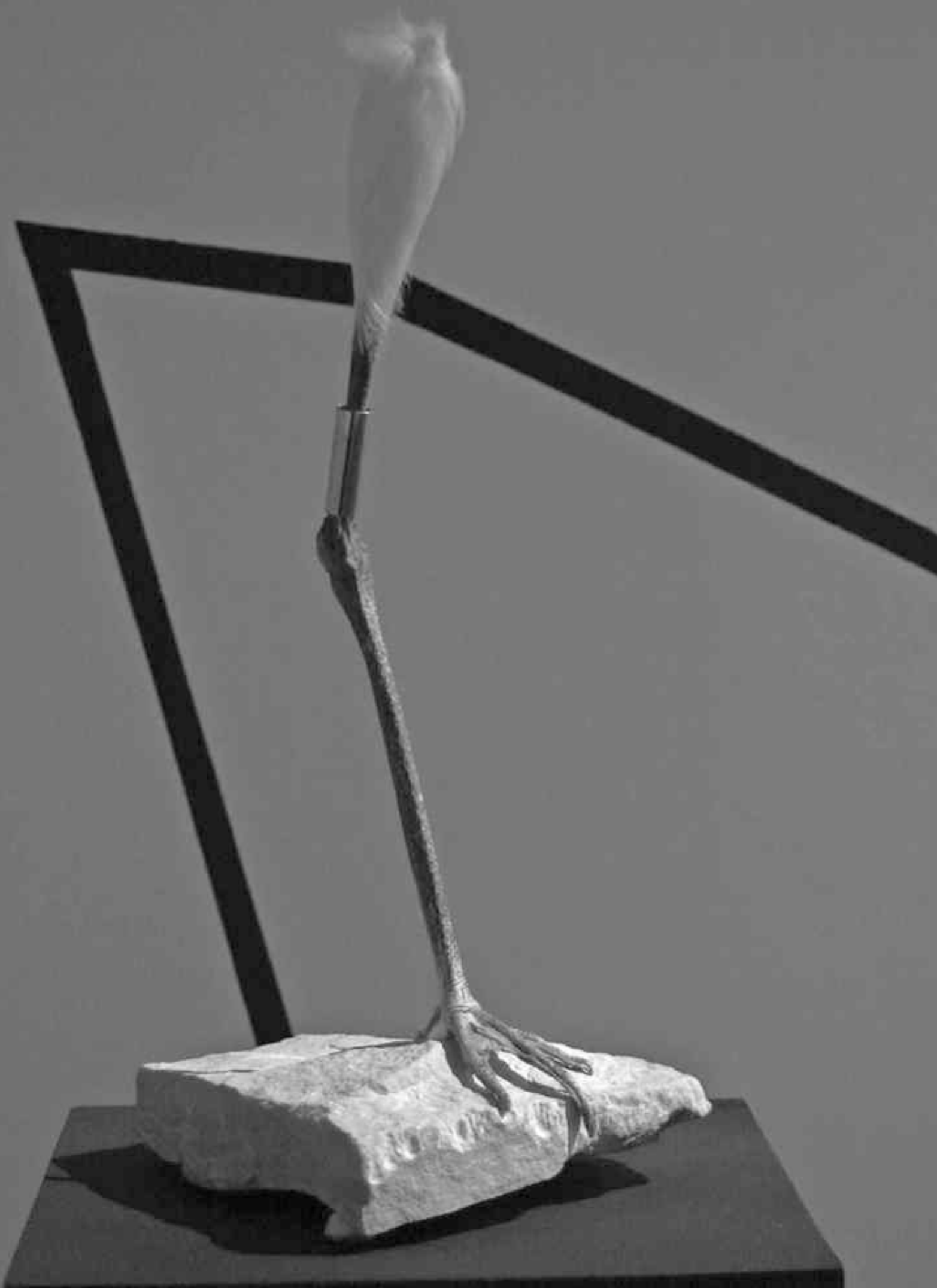








LOCHY I CIUŁE. PR  
ROLWANE W PROFESJONALNYM  
TIOWYM ZA POMOCĄ LACHOTIACH,  
WZĘTY. OSTATECZNA OGŁOSZENIA  
ATURA PRÓBNA W ELI ALBO W BI  
PROWADZI DALSZE PRACE BADA  
DYSPONUJE BAZĄ DO PROWADZEN  
WŁIWKÓW DLA KLIENTÓW. JESTE  
TEŻ SENIORYM PRODUCENTEM SERW  
EKSYWY RÓZNMARACH I WIELU SER  
KLIENTÓW FIRMY POLSKIE MŁYNY  
SZPARAGÓW. PLACE PLUD



Obraz z pracy *Ping Flood* przedstawia postkatastroficzny pejzaż – dziurę w ziemi, która ziele „w miejscu pięćdziesięciotysięcznego miasteczka, niegdyś stolicy księstwa w Europie Środkowowschodniej”, jak tłumaczy uruchomiony dźwiękiem D cyfrowy głos. Jama wypełniona jest bezwładnie unoszącymi się ludzkimi ciałami.

Cóż to jednak za katastrofa, która zmiotła z powierzchni ziemi niegdyśszą stolicę pewnego środkowoeuropejskiego księstwa? W autorskim komentarzu do pracy Grabowski tłumaczy, że „Nazwa »Ping Flood«, zaczerpnięta z terminologii programistycznej, oznacza rodzaj hackerskiego ataku na serwer sieci przez przesyłanie sygnałów PING, czyli niegroźnych, standardowych zapytań o stan połączenia między komputerem a serwerem w sieci. PING to dźwięk, który temu towarzyszy. Potok tych sygnałów może prowadzić do zawieszenia systemu i zerwania łączności z danym serwerem. Jest to dla mnie odpowiednik tego, co dzieje się w wielu innych kontekstach – czyli potopu pozornie niegroźnych zjawisk, które zmasowane prowadzą do przeciążeń systemów, a w ich efekcie zjawisk dużo poważniejszych – katastrof, rewolucji, zmian społecznych, osobistych”.

#### W POSTINTERNETACH

Piotr Grabowski bywa przywoływany jako sztandarowy przykład polskiego artysty postinternetowego. Rzeczywiście, jego twórczość zdaje się dobrze wpisywać w postinternetowy paradygmat, oczywiście jeżeli założymy, że taki nurt rzeczywiście istnieje, a posługiwanie się samym terminem naprawdę coś porządkuje, a nie jest tylko wyrazem desperackiej potrzeby nazywania oszłamiającej ilości artystycznych zdarzeń. Nie wdając się zatem we wciąż nie domkniętą dyskusję o definicjach sztuki postinternetowej, wolę skupić się na przypadku praktyki Grabowskiego.

Krytykom, którzy jak Romuald Demidenko, chętnie wpisują artystę w postinternetowy dyskurs, sprzyja charakterystyczne dla tego artysty zatarcie granic między obiegiem informacji w sieci a realnymi zdarzeniami (i skutkami). Sieciowy atak na serwer wybija dziurę w miejscu, w którym stało 50-tysięczne miasto – a wszystko to

przedstawione jest akrylem na płótnie (skądinąd wiadomo, że za model miasteczka-ofiary katastrofy posłużyła rodzina miejscowości artysty, mazowiecki Ciechanów). W sztuce Grabowskiego to pomieszanie, a właściwie przenikanie się, porządków często się powtarza: przepływy informacji mają fizyczny wpływ na rzeczywistość, wirtualne spekulacje co i raz wpływają na powierzchnię zdarzeń, cyfrowe byty płynnie przechodzą w materialne obiekty. Najbardziej „postinternetowa” jest jednak sama struktura prac artysty. Grabowski lubi (i umie) symultanicznie posługiwać się różnymi środkami: tekst, obraz, film, obiekt, rzeźba, przestrzeń – wszystko zdarza się w galerii jednocześnie. Tworzone przez artystę całości są zwykle zbiorem fragmentów, z których każdy wzięty jest z innego porządku, wymiaru, miejsca. Kluczowe są połączenia między nimi, bo wszystko jest ze sobą powiązane. Wszystko jest zlinkowane. Estetykę Grabowskiego definiuje architektura sieci.

Sieć jest dla Grabowskiego ważna nie tyle jako fenomen kulturowy i motor cywilizacyjnej zmiany, ile jako struktura, na której budować można eksperymentalny język wypowiedzi. Ten zaś jest potrzebny artyście do wyartykułowania doświadczenia, którego tradycyjnymi kodami sztuki nie dałoby się zapewne precyzyjnie uchwycić. Wielkim tematem Grabowskiego jest egzystencjalny i poznawczy kryzys jednostki: indywiduum, które odkrywa, że zniknęła granica dzieląca je od świata. Problem jednak w tym, że zniesienie owej granicy jest jednostronne – i w jedną stronę tylko działa. Podmiot liryczny Grabowskiego – podobnie jak dawny podmiot modernistyczny – jest po staremu wyalienowany i zaniepokojony poczuciem braku wpływu na rzeczywistość. Tymczasem świat wlewa się przez jednostronnie zniesioną granicę w świadomość jednostki niczym tytułowy potop z pracy *Ping Flood*. Trudno byłoby się upierać, że indywiduum dramat egzystencjalny jednostki (na przykład artysty) wyciska piętno na globalnym porządku. I równie trudno nie zauważyć, że różnej maści globalne kryzysy – plajta Grecji, bliskowschodnie wojny, kapitałowe burze targające giełdami, krzyżujące się napięcia polityczne – infekują osobiste uniwersum jaźni Grabowskiego. Jaźni, która, nolens volens, jest podpięta stałym łączem do informacyjnej sieci o nieograniczonej przepustowości.



PIOTR GRABOWSKI. FRIENDLY NUKE. 2014. VIDEO,  
ANIMACJE CYFROWE, OBIEKTY, FOTOGRAFIA, FRAGMENT  
PRACY, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

Sztukę Grabowskiego można opisać jako próbę tematyzowania kondycji podmiotu, którego świadomość została podpięta do sieci – albo raczej którego świadomość została przez ową sieć opleciona. Jakie są konsekwencje takiego rozpoznania własnej kondycji (i, *pars pro toto*, także kondycji widza, którego artysta wciąga w swoją własną sieć – network powiązanych tekstów, obrazów i artefaktów)?

Jedną z nich jest specyficzna wielowymiarowość przestrzeni, w której Grabowski rozwija swój dyskurs. Artysta umieszcza zwykle swoje fragmentaryczne narracje w posteuklidesowych, nakładających się na siebie układach współrzędnych; na pytanie, gdzie jesteśmy (i gdzie jest artysta-źródło narracji), nigdy nie ma tu jednoznacznej odpowiedzi. Na przykład w pracy *Antyliban*, za którą Grabowski zdobył w 2011 roku Grand Prix w konkursie Samsung Art Master, widz zostaje umieszczony w miejscu, które mogłoby znaleźć się gdzieś na przecięciu Bliskiego Wschodu, świata wirtualnego, prywatnej przestrzeni artysty oraz przestrzeni tekstu. Nie mamy pewności, czy zaistnienie takiego miejsca w ogóle jest możliwe, a jednak musimy się w nim odnaleźć, podążając za topograficznymi wskazówkami, tropami, które zostawił artysta przemieszczający się ścieżkami skojarzeń, nieoczywistych powiązań i zaskakujących linków.

W *Antylibanie* Grabowski oddawał do dyspozycji publiczności rodzaj bazy danych. Składał się na nią topograficzny model dwóch pasm górskich usypanych na podłodze z mąki wymieszanej z piachem: pasma Libanu i Antylibanu, oraz rozciągająca się między nimi Dolina Bekaa. Obok Grabowski zbudował rzeźbę przedstawiającą rzut planu swojego mieszkania: zmateriałizowany rysunek w skali 1:1. Te dwa modele miejsc skonfrontowane były z trzema filmami. Pierwszy był zapisem wirtualnej podróży po Libanie, którą artysta odbył w google earth. Drugi film, *Żuć piach, nie żałować dnia*, przedstawiał popularnego w Polsce owada, kowala bezskrzydłego, chodzącego po banknocie 5000 funtów libańskich. Trzeci wreszcie – *Drugs on sale* – był psychode-



PIOTR GRABOWSKI, FRIENDLY NUKE, 2014, WIDEO,  
ANIMACJE CYFROWE, OBIEKTY, FOTOGRAFIA, FRAGMENT  
PRACY, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

liczną impresją z przejścia przez bałtycką plażę. W każdym z filmów narracja prowadzona była dobiegającym z offu głosem komputerowego narratora. Oddajemy mu na chwilę głos, wsłuchując się we frazę tekstu z filmu *Żuć piach, nie żałować dnia*:

„Siedział na plaży, za sobą miał pewnie ten Bejrut, ale nie oglądał się, więc nie wiadomo. Opis przyrody byłby taki, że szarozółty piasek na tej mało uczęszczanej plaży kształtowany był przez całkiem silny wiatr o tej porze dnia. Wczesne rano. Fałdy na piasku były wyraźne i po trochu się przesunęły, a nad nimi, nad całą powierzchnią plażową unosił się drobnicowo pył z farfocłami brudnych piórek, gubionych przez jakieś tam mewy, czy inne co występują w Libanie. Pogoda przy tym wietrze nie może być wakacyjna, więc chłodnawo było, wilgotno, nie wiadomo, czy padał deszcz, czy ten wiatr przynosił znad morza krople. Krople słone, więc morskie jednak. Nie wiem, czy taka pogoda bywa na plaży w Bejrucie, więc może jednak to było nad Bałtykiem.

Po horyzoncie przesunął się mały robak z antenkami, który powoli zszedł z linii, by w końcu spaść na ziemię.

Potem siedział na tej plaży, a przesypujący się między atmosferą a gruntem piasek oblepiał go całego. Po 3 dniach nie był to już ani robak, ani człowiek, tylko kopczyk”.

Zostając w obszarze Libanu (i Antylibanu), zajrzyjmy do jeszcze jednego tekstu, który składał się na ten wielowątkowy projekt. Tym razem nośnikiem słów nie był film; Grabowski prezentował je jako inskrypcję na ścianie, wpisaną autorskim, trudnym do odczytania krojem pisma. Wzorem dla inskrypcji była zhakowana przez artystę strona internetowa firmy Polskie Młyny S.A., potentata na rynku produkcji mąki. Tekst Grabowskiego stanowił apokryficzną wersję materiału promocyjnego koncernu. Wczytajmy się we fragment tej pirackiej wersji opowieści o Polskich Młynach:

„[...] Wymiot POLSKIE MŁYNY S.A. jest stabilnym i wiarygodnym partnerem dla producentów krzyży z całej Europy, zapewniającym stały odbiór krzyży nie tylko w czasie żałoby narodowej trwającej zwykle od października do czerwca ale często także w ciągu całego roku.

Pojemność magazynowa POLSKICH MŁYNÓW S.A. wynosi 38 milionów jednostek o konsystencji, charakterze i aparycji kogla-mogla i opiera się na wsiach i slamsach rozłokowanych na terenie 16 guberni. POLSKIE MŁYNY S.A. dysponują centralnym szambem na najlepiej zjełczałe produkty i najcenniejsze odpadki, gdzie przyjmuje i dobrze płaci za śmieci z całego świata, w tym przegnite na żółto, nawet czarno. Firma jest pionierem w zakresie wprowadzania nowych technologii w procesie przemiału i przygotowywania piekielnych mieszanek wybuchowych. Obecnie spółka produkuje wysokiej jakości robale samcze i samice – paczkowane i produkcyjne, robale standaryzowane oraz wyspecjalizowane lamy eksportowe. Ponadto, wytwarza lezby i cwele oraz lochy i ciule. Produkowane robactwo jest kontrolowane w profesjonalnym laboratorium jakościowym za pomocą lachociągu, gymnasiona i telegazety.[...]”.

#### świadomość trzyma się na włosku

Przytaczam tak obszernie fragmenty tekstów Grabowskiego po pierwsze po to, aby dać wyobrażenie o specyficznym charakterze używanej przez niego frazy, po drugie w celu podkreślenia jak ważną rolę warstwa tekstualna odgrywa w konstrukcji jego prac.

W *Antyliban* między wierszami tekstów czujny odbiorca odnaleźć mógł rodzaj przypisów i odsyłaczy (lin-ków), wiodących do innych elementów (tekstów, filmów, obrazów, modeli), składających się na pracę. Piach, o którym mowa w wideo *Drugs on sale*, oraz mąka z tekstu *Polskie Młyny* spotykały się na podłodze jako tworzywo do stworzenia górskich pasm z Bliskiego Wschodu – gór, po których wirtualnie artysta podróżował w wideo *Liban*. Rzeźba w kształcie rzutu planu mieszkania w skali 1:1 dotyczyła tego samego lokalu, o którym mowa była w *Drugs on sale*. Wspominany w tym samym filmie robak pojawiał się (we własnej osobie, chodząc po libańskim banknocie) w wideo *Żuć piach, nie żałować dnia...*

W tym momencie jasne się staje, że próba precyzyjnego opisanie takiej pracy jak *Antyliban* to zadanie praktycznie niewykonalne; podjąłem ją nie tyle w nadziei uwierzczenia tego przedsięwzięcia sukcesem, ile w celu przedstawienia samej zasady, która rządzi tym – i wieloma innymi – projektami Grabowskiego. Mnóżąc topograficzne motywy (model górskich pasm, rzut mieszkania, google earth), artysta prowokuje do szukanania geograficznych koordynat, w których moglibyśmy umieścić jego dyskurs. Okazuje się jednak, że praca rozgrywa się jednocześnie w czterech ścianach mieszkania artysty, na libańskiej plaży, która okazuje się wybrzeżem Bałtyku, na Bliskim Wschodzie – Lewancie, do którego narrator wybiera się podróżując palcem po mapie (a dokładniej mówiąc myszką po przestrzeni wirtualnej). Jesteśmy w rodzimym piekle Polskich Młynów i w strefie globalnego konfliktu, i we własnym domu, a nawet we własnej głowie, przez którą płynie strumień świadomości. Ta zaś jest rozproszona między różne wymiary (globalny i lokalny, osobisty i polityczny, egzystencjalny i krytyczny); to świadomość niemalże rozbita na kawałki, ale trzymająca się na cienkich niciach linków: mąka, piach, robak, libańskie funty, narkotyki, egzystencjalna pułapka, której figurą są cztery ściany mieszkania, dziwne poczucie, że to, co dalekie, jest niepokojąco realne, a to, co bliskie, równie niepokojąco obce – te wszystkie figury, pojęcia, obrazy i odczucia są ze sobą w subtelny sposób powiązane.

Poświęciłem tak wiele miejsca *Antylibanowi*, ponieważ pod wieloma względami jest to moim zdaniem realizacja paradygmatyczna dla praktyki Piotra Grabowskiego. Prace tego artysty stawiają opór zamierzeniom analitycznym; trudno oglądać je od zewnątrz, z perspektywy obiektywnego obserwatora. W takich realizacjach jak *Antyliban*, *Retorsje* czy *Friendly Nuke* Grabowski wymaga od widza nie tyle odbioru, czy







PIOTR GRABOWSKI, RETORSJE, 2012, VIDEO,  
INSTALACJA, FRAGMENT, CSW ZAMEK UJAZDOW-  
SKI, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY





nawet odczytania dzieła, ile uczestnictwa w nim. Artysta otacza odbiorcę artefaktami, tekstami i narracjami – umieszcza swoją publiczność w pewnej sieci powiązań i skojarzeń, w znaczącej przestrzeni, która jest zarazem fizycznym miejscem i wirtualnym obszarem spekulacji. W *Retorsjach* wprowadzał widzów do pomieszczenia otoczonego tzw. elektrycznym pastuchem – ogrodzeniem pod napięciem, które na co dzień służy do utrzymywania w ryzach bydła na określonym obszarze. We *Friendly Nuke* elementy instalacji wpisane były z kolei w obszar wyznaczony przez biegnące po podłodze i ścianach galerii linie układające się w kontur kontynentu afrykańskiego. Czy to znaczy, że jesteśmy w Afryce? W galerii? W dyskursie? W postinternecie, w którym wszystko jest hipertekstem? Grabowski buduje układy, w których doświadczyć możemy tego, o czym zapewne wiedzieliśmy wcześniej lub przynajmniej przeczuwaliśmy: stojąc jedną nogą we własnym mieszkaniu, a drugą w hiperprzestrzeni: jesteśmy wszędzie, a więc ryzykujemy, że nigdzie nas do końca nie ma. Nic też dziwnego, że przestrzeń Grabowskiego naszpikowane są paradoksami. To miejsca, w których dosłownie możemy potknąć się o wirtualność, ponieważ artysta notorycznie materializuje przedmioty swoich spekulacji w postaci obiektów, które robią wrażenie jakby dosłownie zostały *wyjęte* z internetu. Jednym z tematów Grabowskiego jest zdawanie sprawy z zacierania się granic między różnymi wymiarami rzeczywistości (i nie-rzeczywistości, odbiór, reprezentacji, modeli symulacji i sobowtórów tego co realne). Wśród licznych zatartych rozgraniczeń, o których zniknięciu opowiada artysta, jest i rozróżnienie między czystą intelektualną spekulacją a czynem. Ten płynny moment przechodzenia od operowania pojęciami i informacjami do performatywnego gestu świetnie ilustruje proces powstawania pracy *phiDel*. Grabowski zrealizował ją w 2012 roku w reakcji na wybuch kryzysu w Grecji. Artysta wykorzystał wówczas załamanie się wspólnej waluty w tym kraju jako figurę innego kryzysu – załamania epistemologicznego, do którego dochodzi, kiedy ilość wiedzy i informacji przekroczy masę krytyczną – i nie wiadomo już nic. Praca zbudowana była właściwie w całości z figur retorycznych, ale po jedną z nich – duży kawał trawertynu – artysta pojechał specjalnie do Grecji, odbywając rodzaj absurdałnej pielgrzymki. W rozchwiejanym uniwersum Grabowskiego czasoprzestrzeń zdaje się być pozbawiona hierarchii: męcząca wyprawa na koniec Bałkanów, sześć tysięcy kilometrów w obie strony wynajętym samochodem w celu przywleczenia do Polski ciężkiego, lecz zwykłego kawała skały, staje się paradoksalną alegorią ściągnięcia kolejnego pliku z internetu.

## KATASTROFA

Jednym z elementów instalacji *Retorsje* był film wideo, który Grabowski zrealizował na bazie Wildlife Park – komputerowego symulatora ogrodu zoologicznego. Artysta włamał się do gry, aby sforsować kilka jej parametrów. W rezultacie mógł urządzić zoo, w którym jedynymi zwierzętami są wilki – i nie ma żadnych klatek. Z biegiem czasu niekarmione i biegające na swobodzie drapieżniki rzucają się na zwiedzających, aby ich pożerać. Nie mogą tego jednak zrobić, ponieważ twórcy gry nie przewidzieli w swoim scenariuszu śmierci gości ogrodu zoologicznego. Wilki wyją więc, zjadają ludzi, ale nie mogą zjeść i zaspokoić głodu. Koszmar – permanentna rewolucja – trwa bez końca i bez rezultatu, jak jedna z upiornych repetytywnych kar, na jakie greccy bogowie skazywali grzeszników w Tartarze, gdzie największą męką było utknięcie w powtarzającej się przez wieczność nieznośnej sytuacji.

Film z *Retorsji*, podobnie jak pełna dryfujących ciał zalana wodą dziura, która została po Ciechanowie w instalacji *Ping Flood*, to jeden z wielu katastroficznych obrazów przewijających się przez sztukę Grabowskiego. Nie chodzi tu o złowieszcze prognozy, lecz raczej o katastrofę, która już nastąpiła. W pracach Grabowskiego jest rodzaj nieprzyjemnej hermetyczności, która wynika nie tyle z niedopowiedzenia, ile z nadmiaru niespójnych

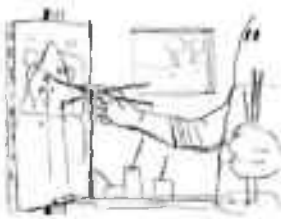
informacji. Owa hermetyczność, opór przed odczytaniem, nie są wyrazem złośliwości artysty, lecz odbiciem generalnego kryzysu epistemologicznego, który jest przedmiotem niepokoju, ale jednocześnie fascynacji artysty. Trudno nie zgodzić się z Grabowskim; stoimy bez wątpienia w obliczu katastrofy, która na naszych oczach doprowadza do końca świata jaki znaliśmy; świata, w którym fantazmaty były oddzielone od realnego, różne wymiary przestrzeni pozostawały w miarę uporządkowane, a myślący podmiot mógł liczyć na zachowanie względnej integralności. Czy jednak kataklizm, a nawet koniec świata to coś bezdyskusyjnie złego? W komentarzu do pracy *Ping Flood* Grabowski pisał, że przeciążenie zaatakowanego serwera „to dla mnie odpowiednik tego, co dzieje się w wielu innych kontekstach – czyli potopu pozornie niegroźnych zjawisk, które zmasowane prowadzą do przeciążeń systemów, a w ich efekcie zjawisk dużo poważniejszych – katastrof, rewolucji, zmian społecznych, osobistych”. Dlaczego mielibyśmy jednak tak bać się zmiany, skoro zarówno w wymiarze osobistym a już na pewno społecznym niewiele pozostało do stracenia? W puencie do tekstu, który wygłasza komputerowy narrator *Ping Flood*, pada zdanie na temat zniszczonej niedysiej-

szej stolicy środkowoeuropejskiego księstwa: „Geografia tego miejsca kolejną odzyskaną białą plamą”. Odzyskanie wszystkich białych plam i dokonanie totalnego Resetu rzeczywistości to na razie utopia, zaledwie widmo, które majaczy na horyzoncie dyskursu Grabowskiego. Tymczasem artysta korzysta z niepowtarzalnej swobody, na jaką liczyć można tylko w czasie poznawczego krachu i pelzającej katastrofy, w obliczu której nie ma już nic do stracenia. Anarchizuje znaczenia, buduje dyskursywne figury niemożliwe, rozciąga swoje doświadczenie egzystencjalne na odległe wirtualne i fizyczne przestrzenie, wciąga swoją publiczność w intelektualnie awanturnicze przedsięwzięcia. Trudno byłoby znaleźć w polskiej sztuce artystę, który równie sugestywnie ująłby w ramę realizacji artystycznych fenomen współczesnej kondycji. Grabowskiemu chodzi nie o to, by ją krytykować lub afirmować, lecz raczej świadomie przeżywać. Jak bowiem mówi artysta: „mając świadomość powszechnego uwikłania w mechanizmy, ale też plastyczności świata, nie można wykrzesać z siebie tego naiwnego buntu ani też stracić kompletnie nadziei”<sup>3</sup>.

1. poleF było eksperymentalnym projektem selfpublishingowym, który Grabowski rozwijał w latach 2009–2012. Zine powstał jeszcze w czasie studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Grabowski stworzył zarówno jako platformę do eksperymentowania z formatem magazynu, drukiem i papierem, jak i przestrzeń, w której mógł swobodnie realizować swoje pomysły, współpracować z innymi artystami, a nawet oddawać im, nomen omen, pole.

2. Wystawa „Głos”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 29.09.2014–4.01.2015.

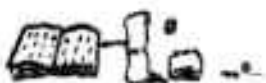
3. Alek Hudzik, „Jak masz drukarkę, to możesz wszystko”, rozmowa z Piotrem Grabowskim, *Notes na 6 Tygodni*, numer 68, czerwiec–lipiec 2011.



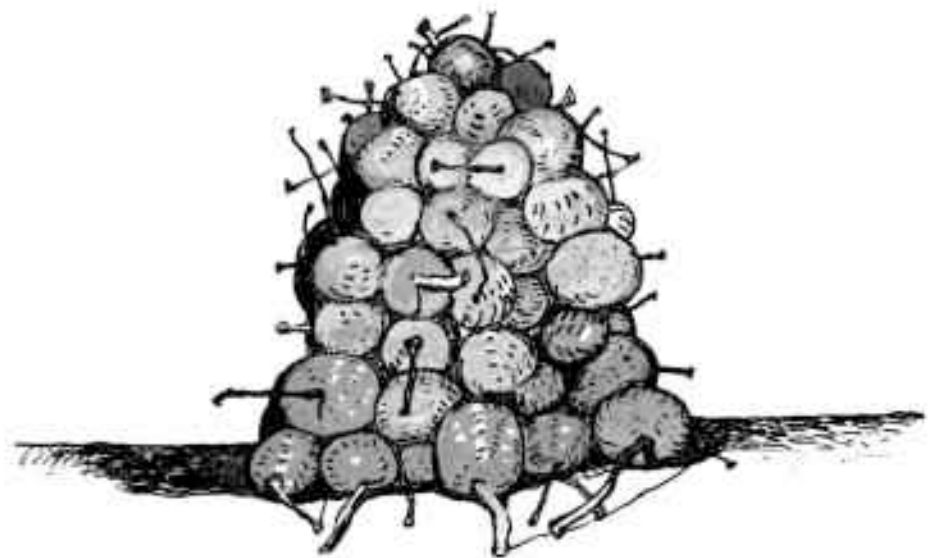
JS: elegant bottle  
AR: half of bottle  
BB: bottle with neck  
JS: bottle with neck  
AR: bottle with neck  
BB: bottle with neck



JS: flower up, go?  
BB: flower up, go?  
JS: flower up, go?  
BB: flower up, go?



JS: not open book with glasses  
BB: book with glasses on top of the book (also have book)  
The rest are decided (I think) probably more than



## *How to look at looking? The thickness of thing, the edge of meaning*

*I am not a painter, I am a poet.*

*Why?*

*I think I would rather be a painter, but I am not.*

**Frank O'Hara**

*[...] We are image-makers and image-ridden*

*We work until we vanish*

*[...] I perceive myself as being behind the hood*

*[...] I think I made a Golem*

**Philip Guston**

Nie jestem malarzem, jestem poetą.  
Dlaczego? Myślę, że raczej byłbym  
malarzem, ale nie jestem.

Przykładowo, Mike Goldberg zaczyna malować.  
Wpadam. „Usiądź i napijmy się”. Piję; pijemy.  
Zerkam. „Masz na tym SARDYNKI”.  
„Tak, potrzebne było coś tam”.  
„Oh”. Idę, dni mijają, i zachodzę ponownie.  
Obraz się maluje, więc idę, a dni mijają.  
Wpadam. Obraz jest skończony.  
„Gdzie są sardynki?”  
Wszystko, co zostało, to litery, „to było za wiele”, mówi Mike.

A ja? Jednego dnia myślę  
o kolorze: pomarańczowy. Piszę wers  
o pomarańcu. Dostyć szybko wychodzi  
cała strona słów, nie wersów.  
Później następna. Powinno być  
coraz więcej i więcej, nie pomarańcu,

słów, opisujących, jak okropny jest pomarańcz i życie.  
Dni mijają. To jest nawet prozą jestem prawdziwym poetą.  
Mój wiersz  
jest skończony i nawet nie wspomniałem jeszcze  
o pomarańcu. Ma dwanaście wierszy, nazwałem je  
POMARAŃCZE. A pewnego dnia zobaczyłem w galerii  
Obraz Mike'a, zatytułowany SARDYNKI<sup>1</sup>.

Przychodzi poeta do malarza, prosi o obrazek do wiersza. Przychodzi  
malarz do poety, prosi o wiersz do obrazu.

Ich interesy stają się zbieżne, próbują nawzajem dopełnić sobie wynik  
własnej pracy.

Pisanie tekstu i robienie obrazu są ze sobą bardzo blisko i jakkolwiek  
ich związek nieraz ociera się o przemoc i wulgaryzm (np. w masowym  
odbiorze tekstów, w populistycznych gazetach, polityce, etc.), to nie-  
jednokrotnie potrafią połączyć się delikatne, wzruszające frazy tytułów  
czy sentencji, wybrzmiewających sednem chwałę obrazu/słowa jeszcze  
przez kolejne setki wieków.

Możliwym jest, że ludzie tworzący wiersz i ludzie malujący obraz są po-  
 prostu włączeni/pobudzeni w niezwykle podobnych obszarach umysłu,  
kontrastują im podobne fragmenty przysadki, aktywują podobne frag-  
menty płatów mózgowych.

Nie tylko kultura, ale i medycyna potwierdza, że obrazy, teksty czy  
dźwięki są generowane lub transferowane *przez* lub *poprzez* osoby znaj-  
dujące się w bliżej nieokreślonym stanie pobudzenia. Proces wzajemne-  
go wpływu (jak dźwięki/teksty wytwarzają w nas obrazy, jak obrazy/  
teksty wybrzmiewają dźwiękiem), choć opisany został w wielu księgach  
medycznych, technicznych czy kulturowych, w dalszym ciągu nie potra-  
fi być przedstawiony inaczej niż poprzez umowny obraz podświetlenia  
określonych obszarów w naszej głowie...

Wiersz Franka O'Hary wydaje się z jednej strony rozróżniać te dwie  
aktywności umysłu (malarz z każdym ruchem odejmuje obrazowi przed-  
miotowości, poeta zaś dodaje do swojej językowej impresji kolejne wersy  
i słowa), z drugiej zaś podkreśla zbieżność i podobieństwa: pierwotne  
założenie może przekształcać się w formie i zmieniać całkowicie (skracać,  
wydłużać), ale sens i idea zawsze zostają w dziele (na przykład jako  
tytuł, jak w wierszu O'Hary).

Gdy więc mamy do czynienia z sytuacją przytoczoną na początku (przy-  
chodzi poeta do malarza, przychodzi malarz do poety), dojść może do  
relacji o szerokim spektrum rozwiązań idących daleko poza status ilu-  
strowania tego drugiego czy też bycia wyłącznie jego opisem.

Takie perełki rzucone nam chociażby przez duety Blaise Cendrars/So-  
nia Delaunay, Antonin Artaud/Nancy Spero, Robert Creeley/R.B. Kitaj,  
Henry Miller/Henry Miller (sam ilustrował swoje teksty) czy niezwykle  
liczne kooperacje Philipa Gustona z poetami: Guston/O'Hara (*In Memory  
Of My Feelings*), Guston/Clark Coolidge (*Ing*), Guston/Bill Berkson (*Big  
Sky Number Four, Five, Enigma Variations*), Guston/Musa McKim (*to  
Jimmy Schuyler*), Guston/William Corbett (*St. Patrick's Day*), Guston/  
Stanley Kunitz – pokazują, jak kooperacje te mogą być jednocześnie in-  
dywidualistyczne i relacyjne.

Sam Philip Guston, malarz i rysownik, pozostawił po sobie wiele nie-  
zwykle celnych i wnikliwych wypowiedzi, które możemy dziś odsłuchać  
dzięki krótkim filmom i wywiadom czy też przeczytać w interneto-  
wych obrazkach z sentencją umieszczoną najczęściej na tle jego pra-  
cy. Ciekawostką może być poniższy wiersz artysty, umieszczony przez  
B. Berksona w *Big Sky Number Five*, noszący tytuł *Where I Paint (Gdzie  
maluję)*.

Studio jest pustym pokojem i ma drewnianą podłogę.  
To trzecie piętro w czerwonym ceglanym budynku.  
Okno jest otwarte. Nie ma żadnego dźwięku, a wczesne  
niebo jest bładoniebieskie. Wyglądam by zobaczyć koniec  
ulicy, krawędź miasta.

Przyjęcie dzieje się w dużym pokoju. W odległym  
rogu maluję na wielkim arkuszu pakowego  
papieru. Koncentruję się na tym co ma być zrobione  
i wkrótce kończę<sup>2</sup>.

Dwa proste akapity: Ja w studiu ze sobą i z tym co za oknem, Ja i ludzie  
w jednym pokoju, Ja i goście oraz ukradkowa praca, którą ja wykonuję  
rysując sobie w kącie, jakby niewidoczny.

Sytuacja z przyjęcia wydaje się mocno *démodé* (*akward*, *nostylish*),  
spróbujcie sobie tylko wyobrazić malarza, który w gronie innych podob-  
nych mu artystów, skryty w kącie daje niby ukryte solo akcje malarskie  
(niestosowność tej sytuacji mogłaby zostać odebrana jednoznacznie  
jako popis lub nieadekwatny do kontekstu *one-man show*).

Przyjaciele Gustona nie byli jednak malarzami (zwyczajowo posiadamy znajomych z pracy lub podobnej naszym grupy zainteresowań), kilka lat wcześniej opuścił on bowiem artystyczne środowisko nowojorskie i przeprowadził do Woodstock, zmieniając również towarzystwo malarzy na zamieszkałych tam poetów i eseistów. Żona Gustona, Musa McKim (której głowa często pojawia się w jego obrazach i z którą współpracował nad kilkoma publikacjami), była poetką i to ona wprowadziła go w nowe znajomości, które zrekompensować mu miały odrzucenie przez własne środowisko, oburzone jego dokonaną kilka lat wcześniej konwersją stylu.

Grupa pisarzy patrzyła na to, czym się zajmował, z nieco innej perspektywy: Bill Berkson był pod dużym wrażeniem tego, co zobaczył i co określił jako szczególny i dyskretny fenomen: „studio malarza napakowane było elementami, substytutami świata. Nawet ciężkość powietrza różniła się od nabuzowanego i szaleńczego nieładu w loftach innych artystów”<sup>3</sup>.

Guston był najsłynniejszym przypadkiem konwersji z abstrakcji na figurację, negatywnie komentowanym zarówno przez krytyków, jak i innych artystów. Odrzucenie środowiska (dla którego abstrakcja była sztandarem politycznym, znakiem walki z faszyzmem, komunizmem, utożsamiana z demokratyzacją i oświeceniem zachodnich społeczeństw) znajdowało ujęcie zarówno w zjadliwej krytyce<sup>4</sup>, jak i w ostracyzmie towarzyskim.

Z drugiej strony malarz niejednokrotnie podkreślał, że choć abstrakcja rzeczywiście osiągnęła w tym czasie zarówno swój *highpoint*, jak i *endpoint*, stała się kłamstwem, patosem i niewdzięczną robotą (ograniczaną z każdej strony przez rygorystycznie restrykcyjną interpretację modernizmu), to w jego zmianie stylu (dokonanej w 1968 r.) nie chodziło tak naprawdę o negację stylu poprzedniego. Guston twierdził, że obraz dzieje się w głowie (tworzy się przez artystę, a nie jest przez niego tworzony<sup>5</sup>), a pytany o tę „diametralną” zmianę obrazowania, odpowiadał zupełnie swobodnie:

*What is the point is that I'm in the same state,  
the rest is not my business  
To, co istotne, to to, że pozostaję w tym samym stanie,  
reszta to już nie mój biznes*<sup>6</sup>

Jego nowe prace pokazane w tym czasie w Addison Gallery oraz Jewish Museum w Nowym Jorku pełne były rozpoznawalnych przez oko kształtów z rzeczywistości, rysowanych na obrazach w bliższy komiksowi sposób.

Swoboda, krytycyzm i intuicja Gustona dość szybko okazały się atutem, karta zaczęła odwracać się w stronę pop-artu i figuracji, przynosząc potwierdzenie jego wątpliwości w twórczości artystów nowej fali: nowych realistów, pop-artu, Kobry, nowych prymitywistów, włoskiego realizmu i wielu innych...

Kolejne przypadki tylko podsycaly dyskusję nad czystością abstrakcji jałowymi próbami jej definiowania, a przede wszystkim pytaniami: czy artysta wybierając swoją stylistykę musi być jej wierny aż do śmierci, oraz czy rzeczywiście musi trwać za wszelką cenę w tym jedynym, monogamicznym związku?

Sam Guston zagadnięty został któregoś dnia w markecie przez Willemę de Kooninga:

*– You know Philip, what's your real subject is? It's freedom!  
– That's right Will, You've got it!*<sup>7</sup>

Z dzisiejszej perspektywy wydaje się to niezwykle zabawne oraz nieistotne: mieliśmy Richtera i Warhola, oraz twórców jak Tillmans, Rondinone, i wielu innych, którzy usankcjonowali wspólną egzystencję abstrakcji i figuracji oraz swobodne żonglowanie nimi w obrębie twórczości jednej i tej samej osoby. Dziwi dziś fakt, jak ktokolwiek mógł kiedyś robić *big deal* z całej sprawy, jak skostniałe było ówczesne środowisko artystyczne trzymające się kurczowo reguł grupy i przynależności plemiennej.

Na zdjęciu przedstawiającym prawdziwe studio artysty widać oprócz wielu prac i reprodukcji włoskiego malarstwa wczesnorennesansowego także frazę Dickensa:

*Trzymam swoją wynalazczą (inwencyjną) zdolność na rufie [...] moje całe życie często jest w posiadaniu, wystosowując wobec mnie swoje własne żądania, czasami przez miesiące, nie opuszczając, każe odłożyć wszystko inne na bok. Ktokolwiek oddany jest sztuce, musi być kontent w poddawaniu się temu w całości i znajdowaniu w tym rekompensaty*<sup>8</sup>.

W wierszu Gustona malarz oddaje się rysowaniu w kącie dużego pokoju, podczas przyjęcia. Uwolniony nie tylko od swoich krytycznych przyjęć artystów, ale i od jakiegokolwiek przymusu współuczestnictwa (ducha, medium, idei) – jest tam – nie tu, jest w procesie, rozmowie z potencjalnie lingwistycznym obiektem lub swoim alter ego w obrazie. Pozostaje na krawędzi zewnątrz, na ostrzu znaczeń każdego obrazowanego przedmiotu, a skupienie (odcięcie się od zewnętrznych bodźców, dyskusji) pozwala skończyć proces we właściwym mu czasie, nawet w niezbyt właściwym miejscu...

## MAZURKI

Idący  
Spragniony  
Ukośny  
Dodatkowy  
[...]  
Dłuższy  
Modny  
Podłączony  
Łaskotliwy  
Prosty  
[...]  
Podwójny  
Uziemiony  
Wylegujący się  
Pewny  
[...]  
Znajomy  
Wiszący  
Rozważny  
Angielski  
Tonalny  
[...]  
Anegdotyczny  
Pieprzący  
Przyjacielski  
Ustrzelony  
Zdecydowany  
Podarty  
Rozwścieczony  
Szalony

Mały  
Pierwszorzędnym

*Mazurki* układają w kolumnę 36 rozproszonych i niespójnych przymiotników. Chaos określić, który ciężko usensownić pomimo wizualnego uporządkowania.

Wiersz jedzie w tandemie z rysunkiem, pełnym mniejszych i większych szkicowo kreślonych przedmiotów.

John Seed, profesor sztuki, pisarz i eseista, kupił ten szkic do wiersza Billa Berksona w 1980 roku w jednej z galerii w San Francisco. Wówczas dwudziestotrzyletni student zafascynowany był zarówno rysunkiem, jak i wierszem o dziwnym tytule, który to wydawał mu się pochodzić albo od boksera Mika Mazurki, albo od liczby mnogiej polskiego tańca.

Zakup pracy był bardzo znaczący dla Seeda; wielokrotnie zastanawiał się nad zależnością między tekstem i rysunkiem, próbując odcyfrować kryptograficzny, personalny język Philipa Gustona. Wiele lat później zdobył się na napisanie maila do żyjącego jeszcze Billa Berksona, któremu wysłał własne interpretacje przedmiotów i poprosił o pomoc w zidentyfikowaniu tych, których rozszyfrować nie zdołał.

I choć po kilku latach Seed zdecydował się sprzedać pracę, aby wyjść z długów studenckiego kredytu, to do dziś ze wzruszeniem wspomina posiadanie *Mazurków*, które „było w jakimś sensie jak włożenie stopy między drzwi świata sztuki, bardzo imponującego mi w socjalnej i ekonomicznej hierarchii, której chciałem być wtedy częścią”<sup>9</sup>.

Mazurki wydają się ważne także dla szerszego kontekstu prac artysty: chaos określić, niezliczona ilość metaobiektoów oraz możliwości ich przekształcenia: „malujesz but, który zmienia się w podeszwę, a następnie zmienia się w kromkę chleba, a ta staje się księżycem...”<sup>10</sup>. Jednocześnie rysunki nie są ilustracją do wierszy, raczej akompaniują tekstowi, czytając się nawzajem wzdłuż linii i marginesów – istnieje między nimi rodzaj przyjaznego antagonizmu, a słowo i obraz kołyszają się wzajemnie do, i od siebie.

Hieroglificzne rysunki i obrazy Gustona (zarówno te do wierszy, jak i te całkowicie autonomiczne) charakteryzuje specyficzna nieczystość materii, brudu, zwyczajności przedmiotu. Staje się to punktem ciężenia w pracach artysty, które sam określał jako „bad paintings ([...] bad-



ness is the only way to keep paintings true"<sup>11</sup>). Pojawiające się w nich przedmioty są zwyczajne, motywy ograne i mało finezyjne, sposób malowania szybki i nieelegancki, rysunek prosty, wręcz komiksowy, choć dużo bardziej poszarpany i miejscami świadomie niedokładny.

Zarówno w *Mazurkach*, jak i wielu innych rysunkach elementy i rzeczy leżą na linii horyzontu (podłogi, ściany, krawędzi stołu...), śmieci, którymi wypełniamy swoje przestrzenie, wrośnięte są w podłoże, wciśnięte między jego krawędź a linię nieba.

Oglądając je w większej ilości, możemy nawet dojść do wniosku, że zostały zasypane jak Pies na jednym z czarnych obrazów Francisco Goyi. Wyglądają niczym jeden niezwykle długi pasek komiksowy, rozróżniający jedną linią ziemię i niebo, aby swoich bohaterów osadzić w umownych przestrzeniach rzeczywistości.

Wiele tych obrazów to takie *self-portrait with motifs*, artysta i otaczające go przedmioty, ludzie, natura pojawia się z rzadka, a jeśli już, to w piktogramowej wręcz formie, często jako fragment miejskiego pejzażu, linia ulicy, trakcja elektryczna, ptak, chmura.

Większość obrazów malowanych przez Gustona zapelniają przedmioty o kształcie hieroglifów czy znaków hobos<sup>12</sup> – sklasyfikowany przez artystę alfabet znaczeń: kaptur, zegar, obraz, butla, papieros, buty, cegły, głowy, oczy.

Szeregują się w zawitych konfiguracjach, jak stopniowana wylizanka przekształcają się jedne w drugie, igrając sobie z naszym pragnieniem identyfikacji. Najciekawsze są te fragmenty, które nie dają się rozpoznać jako jednoznacznie figuratywne lub abstrakcyjne: linia gubi się, drwiąc sobie z takich podziałów i naszej potrzeby ciągłego dookreślenia istoty rzeczy.

John Seed do dziś żałuje, że upłynął zakupiony wcześniej rysunek. W jego zastępstwie powiesił na ścianie zrobioną w tamtym czasie fotografię własnego pokoju, w tle którego wisiły jeszcze *Mazurki*. Obraz w obrazie, reprodukcji, wygląda podobnie jak typowe dla Gustona sceny przedstawiające puste lub odwrócone do ściany płótna, malarza na ich tle, obrazy w sąsiedztwie okna, ściany czy obrazy-powierzchnie odbijające twarz artysty.

Patrzeć na to, co zawieszone przed nami, na ścianie w domu lub pracowni, staje się tu niezwykle istotne, jest niczym wielopoziomowy kadr filmowy. Myślenie reżyserskie pojawia się już w jego wczesnych, abstrakcyjnych jeszcze pracach (*to Fellini*, 1958), a w późniejszych,

figuratywnych, staje się jeszcze bardziej widoczne poprzez relacje tła i osadzonych w nim postaci. Wszystkie te przedstawienia podkreślają znaczenie obrazu i etapów jego powstawania, są ilustracją, ale i metaforą procesu wykorzystywania obrazu do zmiany siebie samego.

*You paint the form without looking at the form but looking at the whole.*

Sam Guston przez 25 lat spoglądał na zawieszoną na ścianie reprodukcję *Biczowania* Piero della Francesca, „w kuchni, gdzie naprawdę patrzysz na rzeczy”<sup>13</sup>.

#### PICTURING/OBRAZOWANIE

[...]

3/

cegły numerując dokumenty kuleczek z maszyny do gry  
zasłaniają łóżka wzdłuż uderzeń klinowań  
sznury prania, chmury na kółkach  
zegary palą do kozaka

[...]

6/

pudełka zacierają kozak oczy butelkują  
dłuto słońca i łóżka

[...]

12/

głowa w sofę piłka oszukując  
nawleka płyty torbę i piłkę  
załane z budynku sznury się kotłyszają  
odymiają zegar przypina jak numerki palców  
zakrywa cienie, butelkuje oczy, zakleszcza  
obrazując łóżka usłoneczniając rzeczy<sup>14</sup>

[...]

Głowy, cegły, palce, dym; kakofonia słów przywołuje to samo co na obrazach. Wiersz Clarka Coolidge'a jest niczym roztrzęsiona, chaotyczna narracja w pracach Gustona, relacja z samego środka pola obrazu, zza kaptura, przez dziurę w ceglany murze. Zderzenie komiksowych

postaci z przedmiotami codziennego użytku, o niejednoznacznym statusie, uwidacznia historie prywatne, jednocześnie je uniwersalizując.

Dłoń z rogu obrazu wskazuje Kaptury Klanu<sup>15</sup>, z którym artysta zetknął się już w latach 30. w Los Angeles (do którego wyemigrowała z Odessy jego rodzina), podejrzane konspiracje, martwe natury z martwych przedmiotów, zmultiplikowane odpadki: zegary, tarcze, części ciała. Przedmioty wiszące (żarówki, zegary, sznurki) nasuwają historię o ojcu, którego artysta znalazł wiszącego w salonie, a sterty butów (*Rug*, 1976, *about J.S.*, 1977), podków czy owoców (*Cherries* 1976, 1980) jakoś niepokojąco kojarzą się z traumatycznymi portretami zbiorowymi więźniów i ze zmiażdżoną w wypadku samochodowym nogą brata artysty (*War*, 1972).

Dziwny alfabet ciała rozłączonego na wiele oddzielnie funkcjonujących kawałków. Układy przedmiotów obrazujących własne obsesje, strachy. Banalne czynności: jedzenie, spanie, patrzenie, palenie, malowanie. Znużenie. Siedzenie pośród tego wszystkiego, stanie przed obrazem, zawsze w takiej samej pozie, ponad dwa stulecia po Velázquezie i Goyi.

Gdy człowiek śpi, pokazują się koszmary. Do tego filozofowie powtarzają, że nie ma wierszy po traumie (a już na pewno nie ma rymowanych), nie ma filmów, obrazów, właściwych przedstawień, już nawet komiksy o zwierzętach przestały być zabawne; segregacje, kastowość, gatunkowizm – zamiast beztroskiej gonitwy.

Z okładki magazynu „Time”<sup>16</sup> znika frontowe zdjęcie, w zastępstwie czarna kartka z napisem *IS GOD DEAD?* (jeśli tak, może zrobić choć trochę miejsca dla wolnej woli...).

*I'm just trying to stay alive*<sup>17</sup>

Świat ratuje banalność rzeczy, jedyne, co rozbija śmierć, to prozaiczność ich trwania i ciągłego przekształcania się. Poddanie się temu procesowi wraz z nimi, zanalizowanie ich w obrazie – transformuje je i nas w całkowicie nowe konstrukcje. Lub chociaż w jakąś ich odwrotność. Ja to ktoś inny<sup>18</sup>.

I paint differently every day:  
Every hour  
Every minute  
Every instant<sup>19</sup>

Zapalisz sobie zielone światło.  
Pozostaniesz żywy.

#### PRZYPOMNIENIA

Grubość (cienkość) rzeczy

Obiekt namalowany na oknie magazynu. But –  
Książka – by były widziane zawsze z dystansu.

Najgorsza rzecz na świecie  
To patrzeć na inny obraz.  
Mieć swój umysł pusty i próbować  
Zduplikować przedmiot

Obrazy, które odmalowałem

jednego poranka, strapiiony, zacząłem malować  
nie oglądając się.

Sens w tym, że malowałem odwrotnie  
kontynuowałem pomyłkę. W końcu  
powstał obraz, który chciałem zobaczyć.

Dzięki Bogu za żółtą ochrę, kadmową średnią czerwień  
i permanentne zielone światło<sup>20</sup>.

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

- 
1. Frank O'Hara, *Why I Am Not a Painter*, tłumaczenie autorki.
  2. Philip Guston, *Where I paint*, z tomu poezji Billa Berksona, *Big Sky Number Five*, 1973, Bolinas, Kalifornia, tłum. autorki.
  3. Bill Berkson, *New Energies. Philip Guston among the Poets*, Sieveking Verlag, München.
  4. Jaką podaje twórczość Gustona np. Hilton Kramer w tekście „A Mandarin Pretending to be a Stumblebum”, *The New York Times*, 25.10.1970.
  5. Wywiad z Philipem Gustonem, Michael Blackwood Productions, za <https://www.youtube.com/watch?v=zQxJxWnFG4>, (25.07.2015).
  6. Ibidem.
  7. Andrew Martin, *Guston Goes Electric*, Idiommag, 2011, dostęp <http://idiommag.com/2011/06/guston-goes-electric/> (07.08.2015).
  8. Tłum. autorki.
  9. John Seed, *The Multiple Meanings of a Philip Guston Drawing*, Huffpost Art and Culture, za [http://www.huffingtonpost.com/john-seed/mazurki-the-multiple-mean\\_b\\_799875.html](http://www.huffingtonpost.com/john-seed/mazurki-the-multiple-mean_b_799875.html) (28.07.2015).
  10. Ibidem.
  11. Philip Guston. wykład z serii *Wyeth Lecture in American Art: Between the Lines: Philip Guston and "Bad Painting"*, za: <https://www.youtube.com/watch?v=s19oH86vVB> (26.07.2015).
  12. Znaki używane przez podrzużających wędrowców oznaczające miejsca przychylne lub nie.
  13. Philip Guston za David Reed, *Philip Guston Talking* (<http://artjournal.collegeart.org/?p=59>, 03.08.2015).
  14. Tłum. Jagna Domżańska.
  15. Ku-Klux-Klan.
  16. Okładka tytułowa magazynu „Time” z 8.05.1966.
  17. Wywiad z Philipem Gustonem, Michael Blackwood Productions, za <https://www.youtube.com/watch?v=zQxJxWnFG4> (25.07.2015).
  18. Artur Rimbaud, tytuł zbioru listów poety.
  19. *Keith Haring Journals: (Penguin Classics Deluxe Edition)*, 2010.
  20. Bill Berkson, *Reminders*, z tomu *Big Sky Number Five*, 1972.

CROSS-FEEDBACK-TV (TRIBUTE TO NAM JUNE PAIK), WYSTAWA KRÓTKA HISTORIA INSTALACJI VIDEO (2012), FOT. ZBIGNIEW KUPIEŚ, ARCHIWUM FUNDACJI WRD



CURATOR-RUN ///// Piotr Krajewski

# STAŁE, ZMIENNE, BŁĄDZĄCE: ZAGADNIE- NIA KURATOR- SKIE



**P**odobnie jak słowo biennale – o którym później – samo słowo kurator przeszło, i zapewne nadal przechodzi, zasadniczą metamorfozę. Z terminu skromnego, niemal technicznego, przekształcając się w pojęcie łączone już nie tylko z funkcją pełnioną w konkretnej instytucji, ale z szerzej rozumianym publicznym eksponowaniem dzieł i postaw dokonywanym w rozmaitych przestrzeniach i obiegach. Częściowo jedynie korzysta z aparatu badawczego historii sztuki, bo pozwala na mniej zobiektywizowane podejście, na pierwiastek indywidualnego i subiektywizowanego przedstawienia artysty(ów), zjawisk, zagadnień w bardziej swobodnej perspektywie interpretacyjnej nierzadko akcentowanej przez taki a nie inny wybór lub pominięcie.

Solenność przedstawienia zjawiska i tła historycznego pozostawiana jest kustoszom, pozycja kuratorska to raczej wskazanie osobistej perspektywy. Jak wyrazistej i przekonującej – uzależnione jest od wrażliwości, umiejętności ekstrakowania z pola sztuki i zjawisk społecznych, zdolności nadawania statusu i wzmacniania wychwyconych przez sztukę stanów i problemów interpretowanych przez nią nieskodyfikowanym jeszcze językiem współczesności.

Znaczące różnice pomiędzy pracą kuratora instytucjonalnego a działaniami niezależnego kuratora aktywisty, dopiero określającego lub wywalczającego sobie pola działania, powodują, że kuratorowanie obejmuje w istocie zestaw rozmaitych aktywności, aspiracji i umiejętności, niekoniecznie spójny, a już na pewno zmienny, poszerzający się o nowe, indywidualne koncepcje i strategie.

Jednak mimo widocznych różnic i obecnych w tym obrębie konfliktów coraz pilniej opracowywany jest i konceptualizowany korpus podstawowej problematyki, jaką kuratorowanie obejmuje, określana jest i nauczana jego pragmatyka jako zawodu, poznawana historia i pogłębiana refleksja (meta)teoretyczna, która mu towarzyszy.

Ten stan obecny jest w istocie bardzo odmienny od sytuacji, kiedy przed laty wkroczyłem intuicyjnie i samowolnie w obszar aktywności, którego wówczas nie było potrzeby nazywać, a który z czasem okazał się być nabieraniem umiejętności kuratorskich, jednakże sednem tego okresu było przede wszystkim stworzenie sobie możliwości działania. Przy wszystkich odmiennościach zbudowanie lub znalezienie warunków do działania pozostaje podstawowym zagadnieniem.

Pracowaliśmy w grupie: Viola Krajewska, Zbigniew Kupisz i ja, w której wspólnie dyskutowaliśmy i rozwijaliśmy idee programowe, próbując przy tym aż do skutku znaleźć realne możliwości ich przeprowadzenia. W tym działaniu najwartościowsze wynikało z wewnętrznej potrzeby wydobywania tego, co w sztuce było jeszcze kształtujące się, niesprecyzowane i niewyraźne, istotne, choć dla większości jeszcze ukryte.

Charakter tego ukrycia może być zarówno metaforyczny, jak i literalny. Może chodzić równie dobrze o dzieła z różnych przyczyn tak nieodkryte jak przeoczone, nowe idee i rodzące się zamierzenia artystów, wreszcie pomijane tematy lub tendencje, jakie do tej pory nie zwróciły uwagi.

Pozbycie się tej ukrytości w sztuce, nie w drodze pomijania, lecz poprzez uwydatnienie i uwidocznienie uważam właśnie za sedno pracy kuratorskiej, która – jak sądzę – polega na nadawaniu dziełom lub tematom wartości ekspozycyjnej.

Nadawanie koncepcjom i zagadnieniom wartości ekspozycyjnej, czytelnej przynajmniej dla części widowni, jest dla mnie głównym i najważniejszym sposobem wyrażania idei kuratorskich. Oczywiście, warto operować wieloma różnymi środkami, i większość kuratorów, gdy trzeba, z powodzeniem wypowiada się także w formie tekstowej, jednak eksplikacje i interpretacje, choć pomocne gdy towarzyszą wystawom, nie mogą zastępować tego, co widzowie powinni przede wszystkim dostrzec własnymi oczami.

C-TREND HISTOGRAM DLA WOODY'EGO VASULKI (2012) INSTALACJA INSPIROWANA KLASYCZNYM VIDEO C-TREND WOODY'EGO VASULKI Z 1974 ROKU. FRAGMENT WYSTAWY AC/DC/IT ZMIENNE. STAŁE. BŁĄDZĄCE, FOT. ARCHIWUM FUNDACJI WRD







PERFORMANCE PODCZAS OTWARCIA WYSTAWY  
ISTVAN KANTOR MEDIA REVOLT, DCM HANDLOWY  
RENOMA, 2014, FOT. ARCHIWUM FUNDACJI WRO



Pracę nad stworzeniem (znalezieniem?) właściwej wartości ekspozycyjnej uważam za zasadniczą dla misji kuratora. Pojęcie to zaczerpnąłem od Waltera Benjamina, w którego pismach z lat 30. XX wieku wartość ekspozycyjna pojawia się dla określenia specyficznego wymiaru dzieła, nie zawartego w nim immanentnie, natomiast pojawiającego się w kulturowym funkcjonowaniu sztuki w dobie reprodukcji technicznej. Dla Benjamina to wartość nowoczesna (nieobecna w tradycyjnej sztuce auratycznej), która pojawia się dopiero w XX wieku.

Inspirujące w koncepcji wartości ekspozycyjnej jest dla mnie to, że nie tylko legitymizuje ona twórczą rolę kuratora, ale także wyraźnie oddziela ją od podstawowego aktu twórczego, który pozostaje zawsze dziełem artysty. Podjęcie tej koncepcji wydaje się dziś szczególnie interesujące także z powodów, które Benjamin mógł jedynie przeczuwać. Właśnie w dziedzinie sztuki mediów, jaka od początku głównie mnie zajmuje, większość dzieł zapisanych jest w postaci sygnału lub kodu, z którymi widz nie może obcować bezpośrednio. Wymagają one, by dopiero poprzez zastosowanie odpowiednich urządzeń nadać im zaktualizowaną możliwą do percepcji postać.

Będąc dziełami stworzonymi i utrwalonymi w określonym formacie przez artystę, prace medialne mogą zostać pokazane na wiele sposobów. Szczególnie dużo zależy może w tym wypadku od kuratorskiej koncepcji ich wystawienia, np. od wyboru między monitorem a ekranem, pokazem w galerii a nadaniem w przestrzeni komunikacyjnej. Przystosowywanie do oglądania w różnorodnych warunkach i kontekstach w znacznym stopniu ma wpływ na sposób ich oddziaływania na widzów, choć jednocześnie dociera do ruchomej, trudno uchwytnej granicy naruszania tożsamości dzieła.

Sami artyści wypowiadają się coraz częściej w formie wystaw, w których poszczególne dzieła, nie tracąc autonomii, stają się elementami pewnej założonej nadrzędnej wobec nich całości. Otwarcie w 2008 roku Centrum Sztuki WRO jako miejsca ekspozycji pozwoliło na realizację programu takich skupionych i wymagających precyzyjnego kuratorskiego przygotowania autorskich całości. Ich listę otwiera „jetzt,” Mirosława Bałki (2008), stworzona jako site-specific przestrzeń wideo, gęsta od energii i odniesień wynikłych z poszukiwań wewnątrz obszaru sztuki, autoegzaminowania przez artystę instancji twórczej, czego efektem stało się wprowadzenia widzów w doniosłe i inaczej trudno wskazywalne regiony. Owocem podobnie bliskiej współpracy kuratorskiej były m.in. wystawy Igora Krenza „Praktyki nielegalne” (2008), Roberta Cahena „Apparitions/Disparitions” (2010), Leszka Knaflewskiego „Stoisz na moim miejscu” (2013) i ponownie Mirosława Bałki „Nachtgesichten” (2013), a także Carolee Schneemann „The Life Book” (2013/14), którą kuratorowałem wspólnie z Violetą Krajewską i Marielle Nitowski.

Z kolei założeniem projektu *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, zrealizowanego w 2010 roku, było zgromadzenie kolekcji rzadkich prac wideo i udostępnienie jej w całości w czytelni mediów Centrum Sztuki WRO, opracowanie publikacji książkowej, wydanie serii płyt z wyborem najbardziej reprezentatywnych prac, oraz zrealizowanie kilku dużych wystaw. Wszystko to razem pozwoliło zwrócić uwagę na formatywny dla sztuki polskiej, jednak pozostający wówczas poza uwagą, okres.

W wystawie „Traktat o obrazie”, przygotowanej w 2009 roku dla ArtStations Foundation (a następnie rozwijanej w kilku kolejnych wariantach), poprzez stworzenie nowej wartości ekspozycyjnej udało się zaproponować odmienny sposób widzenia twórczości filmowej Zbigniewa Rybczyńskiego. Decyzja podjęta wspólnie z artystą, by zamiast filmów i prac wideo pokazać na wystawie wyłącznie wybrane sekwencje ruchomych obrazów wraz towarzyszącymi im powstawaniu szkicami, rysunkami i wykresami, pozwoliła zbudować odniesienie do najważniejszych poszukiwań sztuk wizualnych XX wieku, przenosząc kwestie obrazu z obszaru kina do obszaru znacznie szerzej pojmowanej eksperymentalnej wizualności: relacji pomiędzy optyką obrazu a reprezentacją, percepcją i poznaniem.

Specjalnie używam tu przykładów kuratorowanych przez siebie projektów o wyraźnie zdefiniowanym zakresie, zapewne jednak mniej rozpoznawalnych niż Biennale WRO, czy seria spektakularnych wystaw RenomaWRO ze zreali-

zowanymi w ubiegłym roku głośnymi „Media Revolt” Istvana Kantora i „Rysopisem. Wystawą artystów urodzonych w Polsce około 1989 roku”.

W czasie kiedy tworzyliśmy formułę programową Biennale Sztuki Mediów WRO, użycie słowa biennale było przede wszystkim odwołaniem się do faktu, że po 3 edycjach corocznego festiwalu organizowanego przez nas na przełomie lat 80. i 90. przechodzimy w cykl dwuletni, pomimo sukcesu festiwalu jako formuły prezentacji. Wcześniej WRO Sound Basis Visual Art Festival eksponował audio-wizualny charakter nowych mediów skupiając się na dziełach, w których operowanie obrazem i dźwiękiem następowało w sposób strukturalny, niedostępny tradycyjnym obszarom sztuki. Również ta formuła – względnie nowatorska, w czasie kiedy spojenie obrazu i dźwięku traktowane było ciągle jak „eksperyment”, a nie norma, jak obecnie – została wtedy zmieniona, mimo że okazała się zapewnić startującemu festiwalowi zainteresowanie publiczności i międzynarodową postrzegalność. Po tym, gdy przez organizowanie festiwalu udało się odkryć tworzące się dopiero młode środowiska artystyczne, podobnie jak my nie znajdujące w ówczesnej strukturze jakości znaczącej, oraz dać impuls ich rozwojowi poprzez stworzenie miejsca dla ich regularnej (jak się z czasem okazało) prezentacji, zdecydowaliśmy się na weryfikację własnych założeń programowych.

Wtedy powstały też jedne z naszych, tworzonych wspólnie z Violą Krajewską, najbardziej rozbudowanych instytucjonalnie przedsięwzięć kuratorskich polegających na przekształcaniu studia telewizyjnego we Wrocławiu w galerię sztuki z jednoczesnym wykorzystaniem telewizji dla ogólnopolskiej transmisji prowadzonych w tym studio działań. W ten sposób w latach 1993–1998 pośród obecnych na antenie Telewizji Polskiej artystów, którzy zrealizowali jej środkami performatywne medialne wystąpienia, znaleźli się Jaron Lanier, Józef Robakowski, Władysław Kaźmierczak, Antoni Mikołajczyk, Piotr Wyrzykowski, Jarosław Kapuściński, Tibor Szemzo, Stelarc i wielu innych.

Oswobodzenie sztuki z zewnętrznych powinności narzucanych przez systemy wiary, politykę, etykę, ekonomię czy wszelką normatywną estetykę dokonało się już w przeszłości (Co nie znaczy, że nie trzeba jej czasami bronić przed autorytarnymi pokusami). To, że nie trzeba jej uzasadniać „wyższymi” racjami, nie oznacza, że stała się wyłącznie grą: formalną, instytucjonalną czy kulturową. Wewnątrz świata sztuki obecne jest także poszukiwanie uzasadnienia dla osiągniętej swobody.

Wrażliwość na nowe procesy i praca nad nadaniem im widzialności, jak i przepuszczenie przez współczesną „widzialność” zjawisk zhistoryzowanych wydaje się obecnie kolejnym zasadniczym dla postawy kuratorskiej warunkiem.

W roku 2013, kiedy miało 50 lat od wystawy Nam June Paika, gdy to po raz pierwszy w obszarze sztuki pokazane zostały instalacje z użyciem telewizorów, w różnych miejscach na świecie obchodzono tę rocznicę wystawami i prezentacjami historycznego wideo-artu. To półwiecze sztuki elektronicznej (przy okazji warto przypomnieć ten zamierzchły termin poprzedzający używany obecnie *media art*) dla mnie łączyło się z 25-leciem powołania WRO i stało się najpierw impulsem do stworzenia „Krótkiej historii instalacji wideo”, wystawy założonej jako niemuzealna i ahistoryczna, której celem nie było proste pokazanie retrospektywy dzieł klasyków, ale przedstawienie wybranych postaw i problemów ich nurtujących, tak jakby były to problemy współczesne. Oryginalność tego podejścia na tle wystaw typowo rocznicowych sprawiła, że miała ona swoją kontynuację w „AC/DC/IT: Zmienne. Stałe. Błądzące” oraz liczne przeniesienia w różnych wariantach, m.in. „On The Silver Globe” w Kunsthal Aarhus (2014).

Stworzone na te wystawy i sygnowane przez WROcenterGroup instalacje, pokazujące przeszłe zmagania jako żywe także dziś zagadnienia oraz wykorzystujące historyczne dzieła Wojciecha Bruszewskiego, Zygmunta Rytki, Józefa Robakowskiego, Paula Sharitsa czy Woody’ego Wasulki w reinterpretacjach, przetworzeniach, pracach nimi inspirowanych, są kolejnym sposobem kuratorskiego mediowania, tym razem przez nowe obiekty – dzieła, których złożony status nadal sprawdzają kolejne ekspozycje.

# WYSTAWA TO WIELOPIĘTROWA ARCHITEKTURA SENSÓW

*Zofia Krawiec*

## — ROZMOWA Z MICHAŁEM WOLIŃSKIM

BUREAU OF LOOSE ASSOCIATIONS, GRZEGORZ  
KRÓLIKIEWICZ, ZBIGNIEW WARPECHOWSKI,  
WIECZNE PRETENSJE, FOT. 2015, IRMINA RUSICKA





**Zofia Krawiec:** Na świecie można już zaobserwować trend pisania historii wystaw. Powstają retrospektywy wystaw, na których traktuje się je jako dzieła sztuki kuratorów.

Michał Woliński: Tak, Bruce Altshuler napisał nawet książkę o tym trendzie. W Wenecji dwa lata temu oglądaliśmy „When Attitudes Become Form”. Niektóre wystawy tworzą konceptualną, kompozycyjną, narracyjną całość. Rozważa się kolekcjonowanie wystaw jako całości.

**Z.K.:** Jak było w przypadku wystawy „Ruchome obrazy”?

M.W.: Jest to retrospektywa wystaw bądź wystaw-filmów, nad którymi pracowaliśmy z Łukaszem Rondudą. Z jednej strony opieraliśmy się głównie na materiałach gotowych, nie zamawialiśmy u artystów prac, poza nielicznymi przypadkami, kiedy np. namówiliśmy Zbigniewa Liberego, żeby odtworzył *Komentarz* Pawła Kwieka. „Seans kinowy. Film-performens” jest tu chyba najtrafniejszym przykładem. To jest wystawa, która ma strukturę seansu kinowego, a jest złożona z autonomicznych dzieł sztuki, które powstały w zupełnie innych kontekstach, w różnym czasie. Strukturalnie i narracyjnie stanowi jednak spójną całość. Z drugiej strony składają się na nią specjalnie wyprodukowane wystawy-filmy, ale takie, które obywają się bez udziału dzieł sztuki bądź bez udziału artystów...

**Z.K.:** „Ruchome obrazy” to pierwsza retrospektywa wystaw w Polsce?

M.W.: Trudno mi powiedzieć, ale nie natknąłem się na żadną inną zrealizowaną z taką konsekwencją i w takiej skali.

**Z.K.:** Dlaczego więc wystawa „Ruchome obrazy” ma taki oldschoolowy tytuł, jak z epoki braci Lumière?

M.W.: Nazwa „Ruchome obrazy” (*Moving Images* w odróżnieniu od *Motion Pictures*) funkcjonuje w świecie sztuki dla określenia filmów artystów. Ale z drugiej strony ten tytuł jest też trochę żartem. Przypomniała mi się *Mydlana operacja* i „powklejane” w film obrazy, które się tam trzęsą. Wynika to z „taniaści” użytych efektów specjalnych, ale był to efekt zamierzony. W *Mydlanej operacji*, która powstała na bazie fragmentu wyciętego z telewizyjnego serialu, zderzone zostały klisza wernisażu jako emanacji nowobogackiego blichtru z obrazami Bożeny Grzyb-Jarodzikiej z grupy *Luxus*, która to grupa używała „taniach” chwytów, by obnażyć taniocę luksusu, i celebrowała przyjemności, za które nie trzeba płacić. Jeden z obrazów przedstawia Elizabeth Taylor przemalowaną w psychodeliczny sposób z reklamy firmy jubilerskiej Van Cleef & Arpels. Taylor, niekwestionowana gwiazda filmowa, reklamowała najdrożej sprzedany zestaw biżuterii w historii świata, i Grzyb-Jarodzka w czasach głębokiego kryzysu lat 80., kiedy w Polsce niczego nie było w sklepach i bardzo trudno było zdobyć nawet zachodnie czasopismo z taką reklamą, z premedytacją wybiera ten motyw. Obrazy zatem migrują z różnych światów, naruszają stereotypy i dlatego też są „ruchome”.

Nie wiem, czy ten tytuł jest „oldschoolowy”, ale obecnie na przykład dla artystów postinternetowych film analogowy czy video jest już wykopaliskiem z zamierchłej przeszłości. Wszystko powstaje na ekranie komputera, cyfrowo. Młodzi artyści dzisiaj tworzą autonomiczne sztuczne światy, więc w tym sensie jest to „oldschoolowa” wystawa, tak samo jak sam film staje się „oldschoolowym” medium.

**Z.K.:** Sądzisz, że eksperymenty filmowe, które pokazujesz na wystawie „Ruchome obrazy”, nadal są aktualne? Nie są za trudne dla dzisiejszej publiczności?

M.W.: Dla publiczności raczej nie. Co najwyżej mogą być trudne do przełknięcia dla ludzi ze świata sztuki, ale z innych względów. Rozmywają się tu granice statusu twórcy, jego rola, funkcja, przynależność do określonej dziedziny.



**Z.K.: Wystawa „Ruchome obrazy” jest o rozmyciu granic pomiędzy kuratorem, artystą, reżyserem. Ta wystawa pokazuje, że dzisiaj trzeba mieć szerokie kompetencje, żeby lepiej rozumieć kulturę i rzeczywistość.**

M.W.: Świat sztuki współczesnej jest otwarty na inne dziedziny, ale bez wzajemności. Świat filmu na przykład nie jest specjalnie otwarty na sztuki wizualne. Przypadki przenikania się obu pól w polskiej historii sztuki i filmu są nieliczne. Zdarzyło się tak w przypadku filmu *Wieczne pretensje* Grzegorza Królikiewicza z 1974 roku, do którego Zbigniew Warpechowski zrobił scenografię. Z kolei sztuki wizualne to taka zawłaszczająca ektoplazma, która roztacza się na wszystkie dziedziny. Na wystawie „Ruchome obrazy” możemy zobaczyć kilka takich prac, o których nie wiadomo do końca, czy są dziełem sztuki, wystawą, czy filmem.

**Z.K.: Co według ciebie sztuka daje filmowi, a film sztuce?**

M.W.: Film na pewnym poziomie stał się bardzo skonwencjonalizowany. Nie tylko sposób produkcji, ale także cały proces jego dalszego funkcjonowania, to jak wygląda seans w kinie, w jaki sposób mamy odbierać film. Wydaje mi się z kolei, że sztukę (lub pewien jej obszar) można porównać do laboratorium, w którym artyści dokonują formalnych i pojęciowych eksperymentów. Artyści podważają i wywracają niektóre pojęcia do góry nogami albo eksperymentują z techniką w sposób nieprzewidywalny, jak było w przypadku Warsztatu Formy Filmowej. Jego członkowie dostawali do dyspozycji kamerę 35 mm, która ówczesnie była prawie niedostępna dla artystów ze względu na koszty, i mogli robić eksperymenty. Sądzę, że kino i sztuka w różny sposób, za pomocą innych metod, poszerzają wyobraźnię. Sztuka często wskazuje na to, czego nie widać. Artyści czasem w niekonwencjonalny sposób podchodzą do możliwości technologicznych. Poza tym często wykonują pracę samodzielnie, z rzadka zlecają wyspecjalizowanym podwykonawcom zrealizowanie poszczególnych komponentów. W przypadku filmu jest inaczej, jego produkcja oparta jest na pracy zespołowej. Dla artysty, który chciałby pracować na poziomie filmu fabularnego, przejście z pola sztuk wizualnych do pola kina jest czymś porównywalnym z przewrotem kopernikańskim. W kinie inni stają się współautorami „twojego” dzieła, ponieważ nie możemy znać się na wszystkim. Z drugiej strony świat sztuki nie ma zwykle takich możliwości budżetowych jak świat filmu. Artyści, którzy chcą robić filmy w lepszej jakości niż video, muszą zetknąć się z przemysłem filmowym. Zdaję sobie sprawę, jak trudno jest zrealizować taki film jak *Cutaways* Agnieszki Kurant. To nie jest film kinowy, jak *Performer*, ale galeryjny, chociaż ma jakość hollywoodzkiej żyłoty.

**Z.K.: „Ruchome obrazy” to skomplikowana wystawa. Jest w niej dużo autotematycznych odniesień. Bez przeczytania tekstu do wystawy nie można jej chyba w pełni zrozumieć.**

M.W.: Myślę, że trochę tak jest, i nad tym boleję, ponieważ sam nie lubię czytać rozbudowanych podpisów pod pracami czy ciągnących się w nieskończoność opisów do wystaw. Wchodząc na wystawę, skupiam uwagę na pracach i na konstrukcji wystawy. Ewentualnie później dowiaduję się więcej, doczytuję. Lubię, jak prace bądź wystawy są tak pomyślane, że nie potrzebują żadnej teoretycznej podpórki, tekstu, który wprowadza w kontekst. Uważam, że prace powinny mówić same za siebie, ale ta wystawa nie jest oczywista, choćby dlatego, że jak wspomnieliśmy na początku, nie robiło się dotąd takich wystaw. Zdarzają się odtwarzane pojedyncze, kanoniczne wystawy, ale nie spotkałem się z tym, żeby w jednym miejscu ktoś zrobił retrospektywę kilku wystaw, ponownie powołał je do życia, łącząc w całość. Oczywiście, nie da się zrekonstruować tych wystaw tak samo, ponieważ ekspozycję dostosowuje się do przestrzeni, w której ona powstaje. Kurator przygotowujący wystawę musi czasem działać jak artysta robiący instalację *site specific*. Dlatego w przypadku wystaw składających się na „Ruchome obrazy” w kilku przypadkach zupełnie zmienił się sposób ekspozycji i ostatecznie wygląda ona zupełnie inaczej, niż wyglądała pierwotnie lub w zamyśle. Związane jest to ze specyfiką miejsca, przestrzeni, światłem, z możliwościami technicznymi, produkcyjnymi, finansowymi.



NA PIERWSZYM PLANIE OSKAR DAWICKI, DWADZIE-  
ŚCIA JEDEN LAT TRACENIA BLASKU, 1995–2014,  
NA DRUGIM PLANIE FRAGMENT FILMU PERFORMER,  
2015, FOT. IRMINA RUSICKA



**Z.K.: Co wygląda inaczej?**

M.W.: Na przykład „Wyborne trupy”. Pierwotnie miałem wyobrażenie, że wystawa ta powinna mieć uporządkowaną, sztywną strukturę, że sześć filmów składkowych będzie pokazanych na takich samych monitorach (hantarexach) oraz siódmy wyświetlony będzie z projektora. Ten uporządkowany układ monitorów miał odpowiadać sekwencji krótkich filmów składających się na jeden film assemblingowy (w jego ramach każdy z artystów miał dokładnie tyle samo czasu, np. po trzy minuty, na zaprezentowanie swojej twórczości). Ale okazało się, że jest to niemożliwe do zrealizowania, i zamiast tego powstał przestrzenny kolaż zbudowany z monitorów i projekcji o różnych wymiarach. Efekt finalny takiego układu jest znacznie ciekawszy i bardziej wciągający. Z kolei wystawa „Seans kinowy. Film-performens” pierwotnie była pomyślana jako jeden seans w kinie, podczas którego na żywo odbył się performance. Nie wchodziło zatem w rachubę, żeby ten sam performer co godzinę występował przez półtora miesiąca trwania wystawy. Zwłaszcza, że chodzi tu o dość zajętego artystę, Zbigniewa Libere. Jednak najzabawniejszym zderzeniem między wyobrażeniem, projektem a realizacją jest praca-wystawa, która nazywa się „Wieczne pretensje do ciepłych łodówek”. W filmie *Wieczne pretensje* widzimy niesamowitą instalację, która powstała jako scenografia do filmu Królikiewicza, zaprojektowana przez Zbigniewa Warpechowskiego. Zaaranżowano ją w przestrzeni BWA Wrocław, składała się z kilkudziesięciu identycznych łodówek, wielu czerwonych butli gazowych, wijących się rur z tworzywa sztucznego. Jest tam też piękny neon, który powieszono wewnątrz sali, a nie na zewnątrz budynku. Widzimy wystawę-w-filmie, ale w filmie pełni ona funkcję scenografii, wyposażenia domniemanego inspektoratu sanitarnego. Na wystawę „Ruchome obrazy” powstać miała instalacja nawiązująca do tej scenografii. Sześć wybranych fragmentów filmu umieszczonych miało być w sześciu łodówkach. Łodówki miały być identyczne, białe, minimalistyczne. Okazało się jednak, że to niewykonalne. W interesujący sposób pokazało to różnicę między światem sztuki a przemysłem filmowym. Oczywiście, istnieje świat sztuki, który funkcjonuje jak fabryka Jeffa Koonsa, gdzie wszystko jest możliwe, ale w obszarach bardziej eksperymentalnych nie ma takich budżetów i mocy przerobowych. Instalacja, która ostatecznie powstała, jest więc z jednej strony odwołaniem do pierwowzoru filmowego, hołdem dla niego, a z drugiej strony odzwierciedleniem stanu możliwości świata sztuki.

**Z.K.: Jak z dzisiejszego punktu widzenia oceniasz relację zestawionych ze sobą prac z lat siedemdziesiątych oraz nowych, jak *Cutaways* Agnieszki Kurant?**

M.W.: Prace z lat siedemdziesiątych, filmy eksperymentalne poddawały krytycznej analizie konwencjonalny język kina i formalnie były bardzo radykalne. Do stworzenia ich używano kamery (tworzono też filmy bezkamerowe) i taśmy filmowej, ale obywając się bez całego zespołu i to było działanie w kontrze do mechanizmu działania przemysłu filmowego. Agnieszka Kurant próbuje wykorzystać maszynę kina głównego nurtu, zrealizować film na takim samym poziomie produkcyjnym, tylko że z konceptualnym podejściem. Jej film wizualnie i technologicznie zrobiony jest jak hollywoodzki przebój kinowy, ale konceptualnie ma wiele wspólnego z krytycznymi pracami z lat siedemdziesiątych. Jej praca dotyczy usuwania w finalnym montażu scen ze znanych filmów, a co za tym idzie – postaci i aktorów je grających. Agnieszka Kurant analizuje ekonomię przemysłu kinowego i poddaje ją krytycznej obróbce. To łączy jej podejście z postawą artystów z lat siedemdziesiątych.

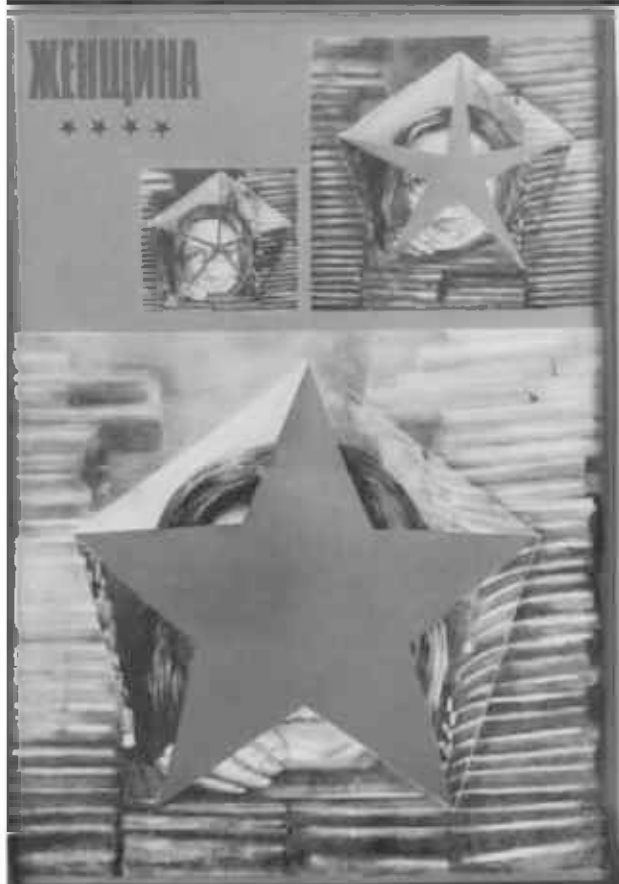
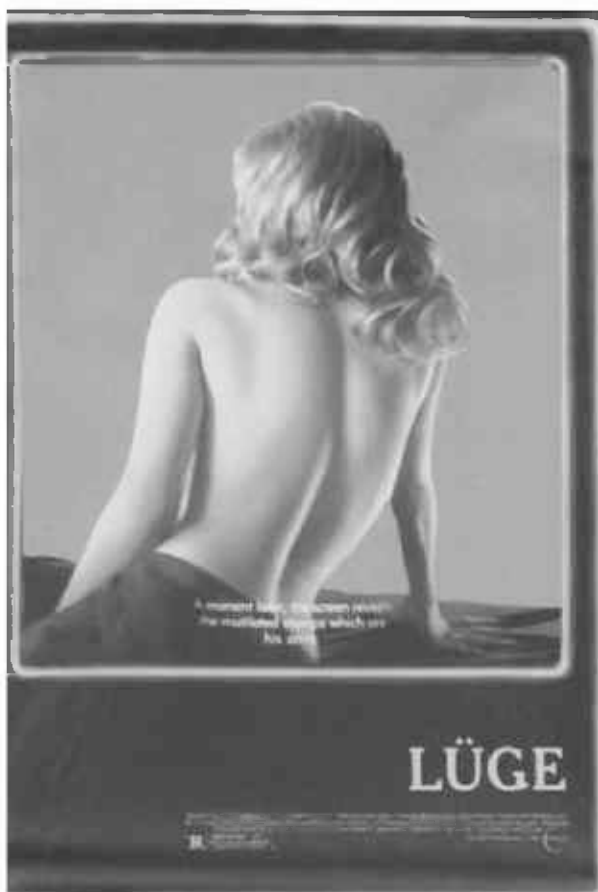
**Z.K.: Ciekawi mnie gra z przestrzenią, jaką stosujesz na wystawie „Ruchome obrazy”. Film *Wieczne pretensje* został nakręcony we wrocławskim BWA. Nie w tej samej fizycznie przestrzeni, ale dokładnie w tej samej instytucji, do której teraz powraca jako wystawa. Problem relacji przestrzeni filmowej do przestrzeni rzeczywistej pojawia się też w pracy *Mydlana operacja*.**

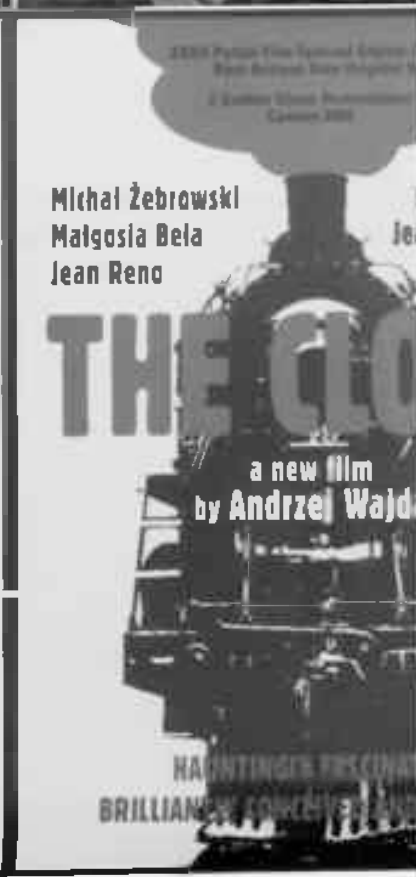
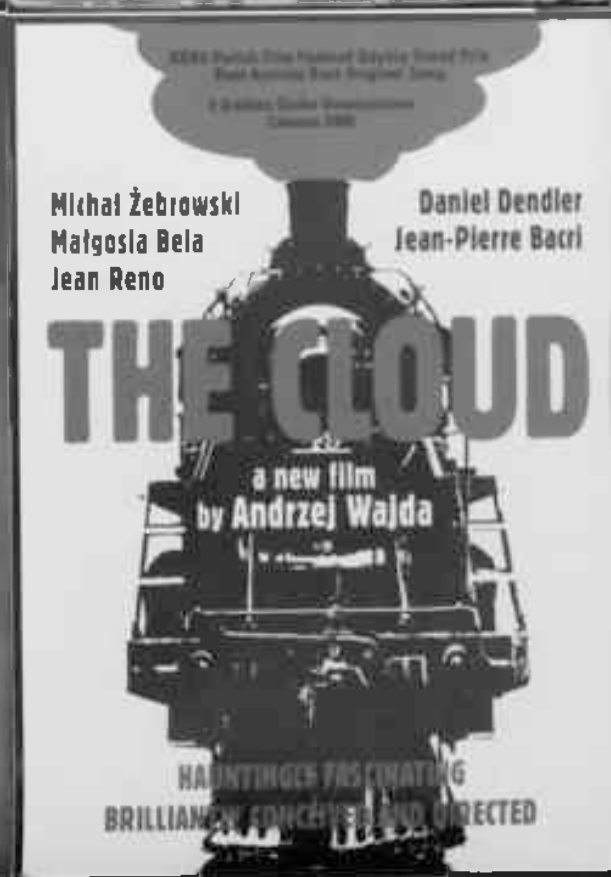
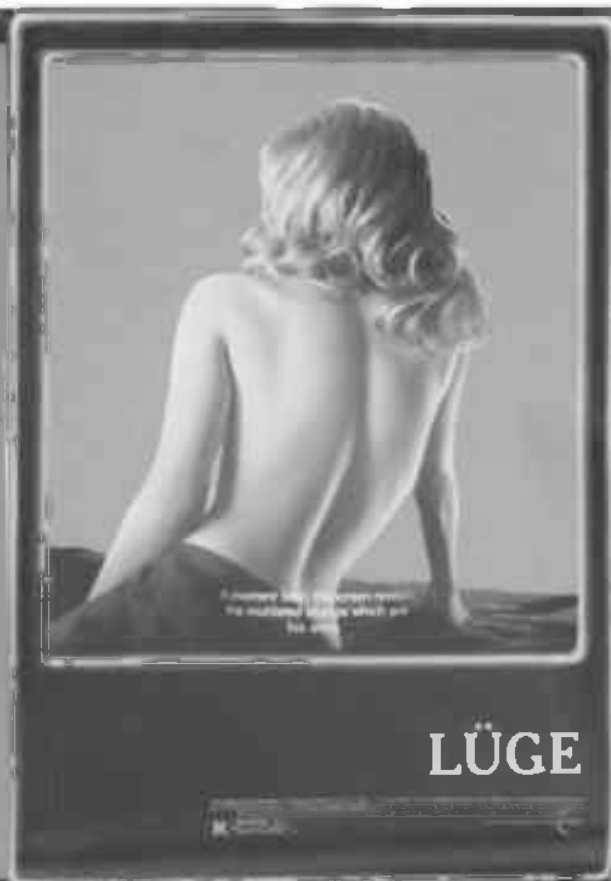
M.W.: W *Wiecznych pretensjach* widzimy siedzibę BWA, znajdującą się pierwotnie przy placu Kościuszki. Obecna przestrzeń, przy ulicy Wita Stwosza, jest podobna. Widzimy więc przeszkloną jasną salę, która bardziej przypomina sklep – kuszący aranżacjami w oknach sklepowych – niż galerię. W filmie Królikiewicza występuje instalacja z lodówek, z kolei na wystawie fragmenty tego filmu są umieszczone w instalacji zbudowanej z lodówek. Z zewnątrz, z ulicy, przechodnie widzą zatem ludzi wpatrujących się w zawartość tych lodówek. Co do *Mydlanej operacji* – to kolejność była taka, że najpierw powstał serial ze sceną wernisażu, która została nakręcona w galerii Piktogram. Pociągająca wydała mi się myśl „wykuratorowania” wystawy w galerii i zarazem w „przestrzeni” filmu, wewnątrz filmu. Oryginalnie w serialu na ścianach galerii wiszą koszmarnie obrazy, elementy scenografii bez większego znaczenia (w przeciwieństwie do scenografii w *Wiecznych pretensjach*). Chodziło o to, żeby umieścić tam prace odpowiednie do kontekstu tej sceny, postaci, grających je aktorów, kostiumów, dialogów, ale i lokacji, czyli konkretnej galerii z konkretnym programem. Innymi słowy, chodziło o to, żeby stworzyć wystawę *site specific*, wystawę-w-filmie. W tym celu użyto efektów specjalnych, dzięki którym na istniejące w filmie obrazy nałożono obrazy Bożeny Grzyb-Jarodzkiej. Ale to nie koniec. Następnie, w rzeczywistej przestrzeni galerii Piktogram powstała rzeczywista wystawa z mniej więcej tymi samymi obrazami Bożeny Grzyb-Jarodzkiej oraz z równolegle wyświetlaną projekcją *Mydlanej operacji*. Tworzyło to efekt echa. Wernisaż – tym razem „prawdziwy” – także został sfilmowany. W ten sposób powstał „sequel”. Wyszło coś w rodzaju spotęgowanego *déjà vu*.

W kontekście przestrzeni interesuje mnie też to, że niektóre prace albo wystawy powstają tylko w filmie. Tak było np. w przypadku *Powszechnego kodu wizualnego* Normana Leto. Na innej zasadzie odbyło się to w przypadku instalacji Warpechowskiego do *Wiecznych pretensji*, która powstała jako realny byt, ale została unicestwiona wraz z końcem funkcjonowania planu filmowego. Istniała ona tylko dla filmu i obecna pozostała tylko „w filmie”. Dzieła sztuki, które artysta zrealizował „w filmie” i zostały również w rzeczywistości, można znaleźć w *Performerze* w reżyserii Macieja Sobieszczańskiego i Łukasza Rondudy. Poza kwestią przestrzeni warto też zwrócić uwagę na podejście twórców filmowych, dla których „najważniejszy jest człowiek”. Na wystawie widzimy dwa świetne tego przykłady. Jeden to film *Ślad* Heleny Włodarczyk, czyli dokument o Alinie Szapocznikow. Kiedy Włodarczyk go kręciła, Alina Szapocznikow już nie żyła, więc reżyserka zamiast zrobić konwencjonalną dokumentację jej rzeźb w ich „naturalnym środowisku”, czyli na wystawie muzealnej, i opowiedzieć historię artystki na podstawie jej twórczości, „ożywiła” te rzeźby. Po wstępie zmontowanym z materiałów gotowych, gdzie widzimy Szapocznikow w jej pracowni i na wernisażach, następuje główna część filmu, w której jej rzeźby „wychodzą” na miasto – w przestrzeń, w której „żyją ludzie”. Drugi przykład to *Cameo*, w którym – zamiast dzieł sztuki – widzimy samych artystów, ale funkcjonujących jako materiał, medium, czyli odtwarzających fikcyjne postacie. Widzimy zatem samych artystów i to, jak grają w filmach fabularnych, czyli w obcym polu. Przytłapujemy tych „zimnych” eksperymentatorów, jak robią zupełnie coś innego – gestykują, stroją miny, pokazują emocje. Przytłapujemy ich w innej przestrzeni.

**Z.K.: Widzisz potrzebę emancypacji kuratorów? Czy uważasz, że są oni mniej dowartościowani niż artyści? Monika Małkowska na przykład twierdzi, że kuratorzy są nadmiernie wyeksponowani.**

M.W.: Świat się zmienia, sztuka się zmienia i wiele innych dziedzin też się zmienia. Nie wszyscy za tym nadążają. Kurator pierwotnie miał opiekować się zbiorami muzealnymi, a następnie także pomagać artystce zrealizować wystawę w instytucji. Takie rozumienie jego funkcji jest już obecnie anachronizmem. Tak jak artyści zaczęli sięgać po różne materiały, techniki, wkraczać w różne dziedziny, tak samo obszar działalności kuratorów zaczął się zmieniać. Są kuratorzy, którzy opiekują się kolekcją, inni pomagają zrealizować artystce wystawę i nie dyskutują nad jej kształtem. Są też tacy, którzy budują skomplikowane narracje. Są różne specjalizacje. Większość artystów jest bardziej skoncentrowana na tworzeniu pojedynczej pracy niż







na zbudowaniu wielopoziomowej narracji lub koherentnej całości złożonej z poszczególnych prac. Nieliczni artyści traktowali wystawę jako całość, np. Koło Klipsa. Członkowie tej grupy wymyślali poszczególne prace w taki sposób, żeby stanowiły one część większej całości, przypominającej senną rzeczywistość. Z kolei kuratorzy w wystawach tematycznych komunikują często skomplikowane sensy, których nie są w stanie przekazać pojedyncze prace. Wystawa to może być złożona, wielopiętrowa architektura sensów. Tak jak artyści używają rzeczy gotowych, na przykład filmów, znalezionych obiektów itd., tak czasem kuratorzy wykorzystują prace innych twórców, żeby za ich zgodą zbudować nową jakość, komunikować nowe treści.

Tak jak niegdyś artyści poddawali analizie i krytyce język lub instytucje sztuki, tak kuratorów może interesować kwestia podważania medium, jakim jest wystawa. W czasach, kiedy sztuka opierała się na tradycyjnych mediach (malarstwo i rzeźba), wystawy wyglądały zupełnie inaczej. Jeszcze dziewiętnastowieczne salony wyglądały tak, że każda wolna przestrzeń ściany była po prostu zajęta przez obrazy. Sposób traktowania wystawy od tamtego czasu zmienił się w sposób radykalny. Dzisiaj wystawa jest bardzo skomplikowanym mechanizmem, który działa na odbiorcę także poprzez chwyt, których na pierwszy rzut oka nie widać. Z jednej strony istotne jest budowanie treści, a z drugiej kwestie formalne, świadome operowanie światłem, dźwiękiem, architekturą, która także determinuje sposób poruszania się po wystawie. Jeżeli w bardzo przemyślany sposób umieścisz dzieło sztuki w przestrzeni, to przemawia w nowy sposób. Należy przewidywać następstwa w czasie i przestrzeni, sposób, w jaki przez to mogą budować się sensy. Kurator powinien np. wziąć pod uwagę to, co determinuje sposób poruszania się widza po wystawie.

**Z.K.: Kurator reżyseruje wystawę?**

M.W.: Dokładnie tak. Dużo oczywiście zależy od przestrzeni. Wystawa ma kluczowe momenty, które muszą dobrze działać na odbiorcę. Pierwszy rzut oka jest szalenie ważny. Jak mawiał Alfred Hitchcock, na początku powinno być trzęsienie ziemi a później napięcie powinno stopniowo rosnąć. Wystawa rozwija się w czasie, w wyobraźni budują się kolejne sensy, tworzy się pewna narracja. Czasami jest to narracja nielinearna, może mieć logikę snu. Duże tematyczne wystawy w muzeach zaczyna się od pisania scenariusza. Przy pisaniu scenariusza wystawy bierzesz pod uwagę światło, scenografię i tym podobne elementy. I też najważniejszy jest człowiek – widz. Myślę, że zastanawianie się – kto jest ważniejszy: artysta czy kurator? – jest błędne.

**Z.K.: A jakie filmy oglądasz na co dzień?**

M.W.: Bardzo różne. Pracując nad „Ruchomymi obrazami”, włączyłem sobie *Łowcę androidów*, żeby zdystansować się od swojej pracy i tego, co miało być pokazane na wystawie. A zarazem by stworzyć sobie punkt odniesienia. W tym filmie pytanie „gdzie jest człowiek?”, tak ważne dla świata kina, stanowi sedno. Poza tym ten film jest niezwykle sensualny, mroczny, rozświetlany błyskami neonów. Bez przerwy pada w nim deszcz, niemalże czuć tę wilgoć, zapach tego deszczu i azjatyckiego ulicznego jedzenia. I jeszcze ta muzyka Vangelisa, momentami mocno kiczowata! *Łowca androidów* świetnie wywołuje emocje, rewelacyjnie na nich gra. Chciałem się zanurzyć w tym świecie. Oglądałem ten film w nocy i byłem cały w nim.

czy znają  
państwo...?

# O JEDEN LAJK ZA DALE- KO

Aleksander Hudzik

– Jesteśmy prestiżowym tytułem – usłyszałem w słuchawce, gdy jedna z gazet chciała właśnie prestiżem zapłacić za zamówiony tekst, i omal się nie nabrałem. Od razu wyobraziłem sobie facebookowy splendor i sypiące się jak manna lajki. Jasna rzecz, przecież zamiast stu złotych można dostać sto kciuków w górę. Lajki to obsesja, która dosięga także sztukę, i o tę obsesję chciałbym państwa zapytać.

Chris Anderson w książce *Za darmo* pisze, że gdy robi się coś dla publiczności, można to robić za darmo, buduje się coś, co już dawno nazwano kapitałem symbolicznym – rozpowszechnia się informacje o sobie i swoich dokonaniach, dostrzegają nas magazyny, dziennikarze, kuratorzy, a finanse nie liczą się wcale. I tezę tą, zresztą nie on jeden, wyrzucił nam sporo krzywdy. Popularność, której symbolem stał się uniesiony w górę kciuk, to zbiorowa obsesja, niewiele się różniąc od tej goniącej za zwiększeniem zer na koncie bankowym. I prawdopodobnie temat ten nie zainteresowałby mnie tak bardzo, gdybym sam nie złapał się na kompul-

sywnym sprawdzaniu swojej własnej „widzialności” i podliczaniu lajków. Zresztą czy państwa nie dopadł nigdy ten sam, równie absurdalny rodzaj radości z kolejnych „... Lubi twój post”.

Przy obecnym tempie rozwoju mediów mógłbym oczywiście nazwać się 25-letnim dziadkiem, nie rozumiejącym „net-rzeczywistości”. Rozumiem też, że wyjście na kawę to Wydarzenie, a wirtualny „attending” na nie jest elementem grzecznościowym, który pominięty może poróżnić towarzystwo. Rozumiem też, że gdy znajomy krytyk się na mnie obraża, to usuwa mnie z grona znajomych w aplikacji dla biegaczy, a koleżanka artystka przestanie śledzić na Instagramie. Ok! Problem zaczyna się, gdy rozliczamy się z wszystkiego, co zrobiliśmy w sieci, bo rozkochaliśmy się w lajkach a wirtualna popularność stała się realną obsesją. Robak zjada tych, których obraz czy wideo nie zyskuje wirtualnego aplauzu. Smutni ci, których nie oznaczono na zdjęciu po wernisażu. Już lat temu kilka „Krytyka Polityczna” powitała swoich czytelników hasłem „Dla czytelników, nie dla klików”, stawiając w sieci swoje warunki,

w których kliki, lajki są pochodną jakości, a nie czczą kalkulacją wciągającą czytelnika w idiotyczny wiral. Czy podobnie do statusu KP może być sztuka nieklikalna, antylajkowa, nudna i programowo do dupy? Otóż może.

Całkiem niedawno wyjechałem na ostatni przystanek warszawskiej „pierwszej strefy” do Falenicy, a Falenica to w Warszawie koniec mapy, nie tylko komunikacyjnej, ale też kulturalnej. Co prawda w starym budynku kultury broni się, nawet na toalecie wspominając 80-letnią tradycję budynku, której nie warto brudzić chusteczkami splukiwanymi w toalecie, a pod wysokim stropem wisi ekran, na którym od czasu do czasu pojawiają się niszowe filmy. Taki to lokal wybrało sobie Koło Falenica na pierwszy publiczny, bo nie pierwszy w ogóle, pokaz. (Pierwsze działanie, *I won't speak*, przeprowadzili kilka miesięcy temu w poniedziałek przed południem, nad Wisłą, bez publiczności). Grupa artystów, krytyków sztuki i aktywistów (wśród nich Anna Orłowska, Krzysztof Pijarski, Mateusz Choróbki, Jakub Śwircz i sam inicjator Igor Omulecki), których choćby na moment połączyła chęć rezygnacji z fajności. W większej grupie zorganizowali artystyczny miszmasz: projekcję wideo, działania w przestrzeni dworca, prace lepsze i gorsze, enigmatyczne, zabawne, zupełnie serio, różne jak różne są temperamenty zaproszonych do działania. Postulatem był brak wspólnej ideologii i maksymalnie ograniczona rola kuratorów. Najpierw biłem się z myślą, czy to aby nie artystyczny libertarianizm, usilna niezgoda na wszystko, co nas ogranicza, bez rozumnej akceptacji, że kurator, temat, zagadnienie też są po coś. Potem jednak gimnastykowałem się, przypominając sobie ostatni taki antyinstytucjonalny wybrzyk, no i niewiele przyszło mi do głowy. W Falenicy było właśnie anarchistycznie, artyści nie robiąc sobie nic z publiczności, której nie zaprosili na wydarzenie, ani z lajków, od których odcięli się nie umieszczając malej choćby relacji na Facebooku, po prostu przyszli, pokazali swoje i czekali na tych, którym udało się dotrzeć (o dziwo, razem ze mną pojawiło się w Falenicy kilkadziesiąt osób). Formuła quasi-wystawy nie jest jednak jedyną formą wspólnej aktywności, równie ważne jest wyjście na grzyby, picie her-

baty, spędzenie czasu w inny sposób niż przechadzki na chwiejnych nogach po czterech głębszych wernisazowego trunku. I to spotkanie, długie i na serio, jest chyba lekiem na „lajki” i na wszechobecną modę na bycie „fajnym”.

O drugim wydarzeniu wiem z opowieści, której słuchałem od znajomych, bo sam nie mogłem wybrać się na plener studentów Mirosława Bałki i tych artystów, którzy niedawno pracownię ukończyli. Pracownia jest raczej środowiskowym pretekstem niż instytucjonalnym selekcjonerem zaproszonych na plener. Nad morzem spotkali się znajomi, i chociaż w efekcie miała powstać wystawa pokazana w Gdyni, to była ona celem mającym na horyzoncie, ważniejsza była droga. Znowu rolę odgrywa spotkanie, przedłużone do granicy, w której nie można już tylko pleść krotkochwilnych pogaduszek, trzeba z sobą żyć. Stawiając przed uczestnikami zwyczajnie ludzkie pytanie o przebywanie w czymś towarzystwie, wspólne picie i poranne kace, na których rozmowa wcale się nie klei. Ale taki wyjazd może jest właśnie lekiem na ścianę ironicznych śmieszek, którą łatwo zbudować w niekończących się small talkach podczas wernisaży. Wernisażowe pogaduszki, rundka przybitych rąk, pocałunków w policzek i uściśniętych dłoni to okropne przełożenie naszej wirtualnej prędkości wymiany informacji na rzeczywiste relacje. Plener to hamulec ręczny, który zaciągnięto, zanim wernisażowa wyścigówka zajędzie za daleko. Co powstało po plenerze? Znowu, nic ciekawego. Bo nie praca była najważniejsza, niektórzy artyści (m.in. Grzegorz Stefański i Magdalena Angulska) zastanawiali się nawet, czy w ogóle nie zarzucić idei tworzenia pracy na rzecz samego tylko przebywania z sobą. To pewne, że takich plenerów doczekamy się jeszcze więcej, w planach ma je Galeria Dawid Radziszewski i BWA Białystok, co tylko pokazuje niebezpieczeństwo szybkiego przejścia idei przez sformalizowane organy. Nie tego się jednak obawiam. Nie życzę artystom mody na niemodność, bo – podobnie jak z założenia alternatywny cykl imprez muzycznych Brutaż – ich działania mogłyby stać się najpopularniejszym „artystycznym towarem” w mieście.

---

# **Samoleczenie, przetrwanie, partyzantka – O krytyce instytucjonalnej w Polsce**

*rozmowa  
z Patrycją Sikorą*

---

**Natalia Malek:** Patrycjjo, nakładem BWA Wrocław niedługo ukaże się Twoja pierwsza książka historycznoartystyczna – *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*. Jest to publikacja w dużej mierze odwołująca się do zamkniętej dekady działań artystycznych, choć czasem przerzucasz w niej łączniki między sytuacją np. z 2006 roku a stanem najnowszym; prezentująca autorski wybór archiwaliów i oferująca przegląd strategii, jakie przyjmowali artyści, kuratorzy i dyrektorzy, aby „ukrytycznić” instytucje sztuki. Skąd wziął się pomysł na tego rodzaju publikację w 2015 roku?

**Patrycja Sikora:** Pomysł na wydanie takiej publikacji rodził się stopniowo. Jeśli chodzi o perspektywę osobistą, to sięga on jeszcze czasów moich studiów na historii sztuki, gdzie poznałam Annę Markowską. Jej zajęcia z najnowszej historii sztuki były dla wielu zaskoczeniem, a może nawet Szokiem. Opowiadała o najciekawszych zjawiskach w sztuce, często jeszcze mało rozpoznanych, przyjmując nieupowszechnione w obrębie akademii metodologie, często łącząc je – w geście interdyscyplinarności. Zrobiła cztery konferencje naukowe na takie tematy jak *sustainable art*, strategię tricksterskie, mniejszości etniczne w polskiej sztuce po 1945 roku czy problem wymazywania pamięci, pisanie historii. Podczas seminariów profesor Markowskiej czytaliśmy i dyskutowaliśmy Benjamina H.D. Buchloha, Rosalind Krauss, przyglądaliśmy się działaniom „klasyków” sztuki, sztuki poddającej swoje instytucje krytycznemu namysłowi, czyli akcjom Hansa Haacke, Daniela Burena czy Andrei Fraser. Od tego zaczęło się moje zainteresowanie tym tematem.

Krytyka instytucjonalna, czyli działania mające na celu przemyślenie istoty instytucji – a pojmuję się je i w sensie dosłownym (muzeum, centrum czy galeria jako instytucje sztuki), i abstrakcyjnym (sztuka jako instytucja społeczna) – okazało się, że jest nieopisana w polskiej literaturze w sposób wyczerpujący. Większość publikacji na ten temat była obcojęzyczna. Siłą rzeczy dotyczyły innego kontekstu społecznego, politycznego i ekonomicznego: ustabilizowanych zachodnich demokracji, z wytworzonymi w takich warunkach instytucjami i sztuką. Problematyczne wydało mi się stosowanie kalek pojęciowych do opisu polskich zjawisk – wyrosłych przecież wobec innej dynamiki stosunków społecznych i wobec innych relacji władzy. W książce, którą czytelnicy wezmą do ręki na początku października, stawiam tezę, że w Polsce, w odróżnieniu od zachodniej, krytyka instytucjonalna ma nieco inny charakter, inne wartości są u nas negocjowane i inne cele wysuwają się na pierwszy plan. Krytyka instytucjonalna w Polsce ma odrębny rys, mimo że ślady działań, których potencjał z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy zaliczać do krytyki instytucjonalnej, można w zasadzie odszukać w każdej dekadzie polskiej sztuki powojennej. Gesty kontestatorskie wobec akademii czy oficjalnych salonów wystawienniczych nie są oczywiście niczym nowym, są tak samo stare jak te instytucje. Ale krytyka instytucjonalna w sensie zachodnim, a raczej jej redakcja w polskim wydaniu, to już jednak co innego. Tylko co?

Zabierając się do pisania, chciałam sama przebadać zjawisko, bliżej mu się przyjrzeć – decydowałyby względy osobistej potrzeby. W polu sztuki jestem praktykiem: przez całe zawodowe życie pracuję w BWA Wrocław. To był mój pierwszy uniwersytet. Moje spojrzenie na sztukę jest spojrzeniem kogoś z wewnątrz instytucji.

**NM:** A co skłoniło Cię do wyboru BWA Wrocław jako wydawcy? Czy decydująca okazała się pewna jej bliskość – to Twoja *Alma Mater*, jak podkreślałaś w naszych prywatnych rozmowach – czy też praktyczna wygoda tego rozwiązania? A może BWA Wrocław cechuje szczególna otwartość na krytykę instytucjonalną?

**PS:** Zdecydował spłot tych czynników. Najpierw myślałam o *self-publishingu*, wydaniu książki na własną rękę, co teoretycznie gwarantuje autorowi niezależność – jest to typ niezależności „od”, czyli np. od powiązań interesów. Jednak im dłużej się nad tym zastanawiałam, tym bardziej sensowne wydawało mi się zaproponowanie wydania wrocławskiemu BWA – z kilku względów. BWA jest jednym z ważnych bohaterów tej książki, jest miejscem, które odczytuję jako otwarte, z którego wyrastam i z którym się utożsamiam. BWA zaakceptowało tę propozycję od razu, co oczywiście przełożyło się na spokojniejszy tryb pracy redakcyjno-edytorskiej. Ostatecznie zbieranie materiałów zajęło mi blisko 4 lata. Powstała z tego obszerna praca, która mogła nigdy nie opuścić uniwersyteckich murów. BWA zgodziło się ją wydać przede wszystkim dlatego, że okazało się, iż temat jest aktualny i na czasie także w 2015 roku.

Nie zmienia to oczywiście faktu, że moje spojrzenie jest na pewno skażone optyką kogoś, kto pisze z perspektywy kuratora działającego w konkretnych instytucjonalnych ramach. Zresztą wszystkie przytoczone przeze mnie przypadki akcji i działań, także te, które dotyczyły bezpośrednio wrocławskiego BWA, są subiektywnym wyborem, chcę to wyraźnie zaznaczyć. To, mam nadzieję, otworzy pole do dalszych dyskusji. Chodzi mi bardziej o pozostawienie przestrzeni do zadawania pytań niż o wydawanie arbitralnych sądów i udzielanie gotowych odpowiedzi.

**NM:** Czy przyjęcie soczewki krytyki instytucjonalnej – z całą jej metodologią, bo jak wykazujesz w obszernych przypisach, wchodzi ona w skład szerszego działu badań nad instytucjami, jakie po angielsku nazywają się *system studies*, a także, jako odrębny dział badań, legitymuje się już własną metodologią, czerpiącą z zarządzania, socjologii, *gender studies*, *race studies*, studiów postkolonialnych, itd. – pomogło Ci i innym ludziom „uwikłanym w instytucje” uporządkować szereg relacji w jej obrębie? Na ile tego rodzaju namysł – nad systemem sztuki i nad sztuką jako częścią systemu – pomaga w negocjowaniu różnych ról, jakie w polu sztuki możemy przyjmować: roli kuratorki, teoretyczki, krytyczki, producentki sztuki?

**PS:** Myślę, że krytyka instytucjonalna, której definicja jest nieostra, czasem rozumiana naprawdę szeroko, jest właśnie dlatego ciekawa, że wymaga rozległego spojrzenia na zagadnienie roli sztuki i artysty w społeczeństwie tu i teraz. Krytyka instytucjonalna przygląda się uważnie instytucjom – nie tylko galeriom, muzeom czy akademiom, ale także rynkowi sztuki, graczom i aktorom tego rynku, całemu systemowi, mechanizmom tworzenia i dystrybucji sztuki. Ta książka naturalnie nie ma ambicji zastosowania takiego bogatego wachlarza metodologii, o jakich wspominasz. Raczej – oferuję w niej autorski przegląd strategii artystycznych i kuratorskich, które ze sobą też niekoniecznie są powiązane, ale umożliwiają dalszą dyskusję. *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010* jest próbą udzielenia odpowiedzi na najprostsze pytania – o definicję, o odmienność polskiej krytyki instytucjonalnej od tej tworzącej się na Zachodzie w latach 60. XX wieku i o wstępną taksonomię strategii artystów i kuratorów wobec instytucji. Wszystko tu podlega więc dyskusji i na pewno jest subiektywnym wyborem, wynikającym z mojego instytucjonalnego rodowodu. Mam nadzieję, że powstanie jeszcze sporo opracowań, które będą poruszały rozliczne wątki, o jakich wspomniałam. A jest na to spora szansa, bo jak wspomniałam, temat jest aktualny, cieszy się zainteresowaniem. Co do drugiej części Twojego pytania: wierzę, że w nowoczesnej instytucji strategii krytyki instytucjonalnej powinny być częścią codziennej praktyki, wynikać z autonamysłu osób tam pracujących, czyli z regularnie ponawianych pytań po

co działamy, komu służymy, jaka jest nasza/naszej instytucji społeczna funkcja. Na szczęście, jest grono krytyków i kuratorów w Polsce, związane z instytucjami, które próbuje te różne strategie wprowadzać.

**NM:** Mówimy teraz o jednej z trzech postaw, jakie wyodrębniasz, o postawie „samoleczniczej”. Ja widzę ją jako podejście ewolucyjne czy też progresywne (w kontrze do podejścia rewolucyjnego, radykalnego). Jest to strategia najczęściej przyjmowana przez kuratorów czy realizatorów – praktyków w instytucjach sztuki. Ale poza tą postawą wspominasz w książce jeszcze dwie: „przetrwanie” i „partyzantkę”, częściej stosowane przez artystów. Zostając więc na chwilę przy wątku „samoleczniczym” – czy jeśli chodzi o rozpowszechnienie tej postawy jakaś instytucja nasuwa Ci się na myśl w sposób szczególny? Która z instytucji byłaby najbardziej autorefleksyjna? Jak wygląda geografia tego grona krytyczno-kurator-skiego, o jakim mówisz?

**PS:** O strategiach „samoleczniczych” myślę głównie w odniesieniu do instytucji w Krakowie, Warszawie i Trójmieście. W Krakowie wspominam Muzeum Narodowe i projekt *Przewodnik*, którego twórcami byli Ewa Małgorzata Tatar i Dominik Kuryłek; w Warszawie – działalność Piotra Piotrowskiego i jego koncepcję muzeum krytycznego, którą zaproponował Muzeum Narodowemu, a w Gdańsku – działalność Anety Szyłak i stworzoną przez nią i Grzegorza Klamana quasi-instytucję, czyli Instytut Sztuki Wyspa. W Warszawie interesującym przejawem krytyki instytucjonalnej wydały mi się też teksty Rastra, którymi się wszyscy zaczytywali na początku lat dwutysięcznych, a które cechował niepoprawny, niegrzeczny, ale ożywczy język.

**NM:** A jakie są warunki bazowe do tego, by w danej instytucji uruchomić strategię krytyczną?

**PS:** Ludzie. Ludzie trochę zbuntowani, trochę wkurzeni, trochę bezczelni. Tacy, którzy nie boją się konsekwencji swoich działań. Którzy siedząc w instytucjach bądź uczestnicząc w budowie tzw. rynku sztuki nie obawiają się pokazać palcem na bolące miejsce, zadrapanie, bliznę. Ja takim kuratorom, krytykom i artystom bardzo kibicuję. Uważam, że ich działalność nie tylko jest pożyteczna, ale wręcz niezbędna, bo reformatorska.

**NM:** Tak, z Twojej pracy wyłania się obraz bardzo zróżnicowanych strategii, jakie kuratorzy i kuratorki przyjmują, aby przemyśleć zarówno funkcję instytucji w społeczeństwie, jak i swoją w niej rolę. Jednak wiele z przywołanych przez Ciebie przykładów to swego rodzaju przegląd zmarnowanych szans, jak np. praca Santiago Sierry w Galerii Foksal czy (finalnie odrzucona) koncepcja muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego dla Muzeum Narodowego w Warszawie. Lub są to działania o wąskim polu oddziaływania (format konferencji, czyli *Mousetrap* w gdańskiej Wyspie).

Ze wszystkich przykładów najbardziej optymistyczna czy też skuteczna okazuje się najradykalniejsza strategia – Anety Szyłak – przy czym potem cieniem kładzie się na jej wyborach programowe korzystanie z pracy wolontaryjnej, co wobec powszechnej prekaryzacji warunków pracy chyba dziś już jest nie do przyjęcia w instytucji krytycznej.

**PS:** Faktycznie, można spojrzeć na przytaczane przeze mnie przykłady jak na katalog zmarnowanych szans – zakładając jednak, że spodziewamy się *happy endu*. Bądźmy jednak realistami. Jesteśmy w Polsce, która wprowadza wolność słowa i demokrację od trzech dekad, w której demokratyczne standardy uczestnictwa w kulturze dopiero niedawno okrzepły. W instytucjach, gdzie ścierają się władza i interesy różnych grup społecznych, nie od razu strategie samolecznicze stają się faktem, jakimś przyjętym do stosowania kanonem. W swojej publikacji opisuję tylko niektóre próby. Są ważne tak długo, jak będzie się o nich przypominać, analizować je i wyciągać wnioski. To jest bardzo ważne i aktualne zwłaszcza dlatego, że szereg instytucji przechodzi obecnie przemiany. Nowych dyrektorów w ostatnich latach zyskały najważniejsze w Polsce placówki: CSW Zamek Ujazdowski, Zachęta, Muzeum Narodowe w Warszawie, Bunkier Sztuki... To naprawdę ogromne pole do działania dla nowych kierowników i kuratorów. A przebadanie warunków pracy, jakie zapewnia się pracownikom, czy warunki współpracy oferowane samym artystom to są problemy bardzo ważne, wręcz palące, dotyczą wielu instytucji w skali całego kraju. Kwestie umów śmieciowych i niskich płac pracowników, czy



coraz bardziej skomplikowanych umów licencyjnych dla artystów – to tylko przykłady zagadnień wymagających szerokich badań i jakiejś diagnozy.

**NM:** Z jednej strony – nie zgodzić się co do tego „nowego otwarcia”, nowego potencjału, który można wydobyć z instytucji sztuki, to jakiś defetyzm. Z drugiej – chęć ulegnięcia temu odczuciu, czyli przyjęcie powiewu zmian za rzecz z gruntu wartościową, może nieco okrzepnąć, jeśli przypomnimy sobie podobny moment historyczny, czyli czas „nowego otwarcia” z 1991 roku i przytaczany przez Ciebie przykład optymistycznych reakcji i wypowiedzi z otwarcia „Szyku polskiego” w Zachęcie, o których dziś wiemy, że były przedwczesne.

**PS:** Opisywana przeze mnie dekada jest właśnie dlatego tak ciekawa, że nastąpiła już po tej pierwszej fali entuzjazmu, gdy większości wydawało się, że wreszcie wszystko będzie „normalnie” i jak na Zachodzie (zauważ anachroniczność tego podziału, przecież dziś postrzega się relacje raczej nie na osi Wschód-Zachód, a Północ-Południe). Na początku lat 90. najwyraźniej wierzono, że jak nastanie upragniony kapitalizm, demokracja i stabilizacja, to nieskompromitowane partyjnymi dyrektywami i nieobciążone interesem politycznym instytucje sztuki otworzą podwoje i będzie można wybrać się do nich, powiedzmy bez obciachu na wernisaż. I, że wreszcie zobaczymy, jaka jest ta prawdziwa sztuka. Artyści zaczną zarabiać, będzie wolność wypowiedzi, a społeczeństwo stanie się lepsze, wrażliwsze. Taka była aura, takie nastroje podczas otwarcia „Szyku polskiego” w Zachęcie. Dziś nagrania archiwalne i wypowiedzi, których wówczas udzielali artyści czy widzowie, ogląda się z niejakim rozrzewnieniem. Wiadomo, że koniec lat 90. i początek dwutysięcznych to był okres, gdy w pełni uzmysłowiliśmy sobie, że właściwie nie ma powszechnej zgody i jednej wizji odnośnie tego, jak ta sztuka w nowej, wolnej Polsce powinna wyglądać. Co wolno pokazać na oficjalnych, instytucjonalnych salonach za osławione pieniądze podatników, a czego absolutnie nie. Okazało się, że wizji, jaką funkcję czy rolę powinna spełniać sztuka, było przynajmniej kilka, z czego niektóre zasadniczo się wykluczały. Pewne wartości i standardy na polu instytucji sztuki trzeba było więc negocjować od zera.

**NM:** Podsumowując nieco tę część strategii krytycznych, które nazywaś „samoleczeniem”, a które najczęściej wybierają kuratorzy sztuki – do tego, aby instytucja stała się krytyczna, autorefleksyjna, w tym sensie też – nowoczesna, niezbędna okazuje się pewna misyjność postawy: odwaga, chęć ewolucji i gotowość do zmiany *statusu quo* po stronie poszczególnych ludzi.

**PS:** Tak. By instytucja stała się nowoczesna, zdolna do krytycznego namysłu, potrzebuje ludzi – kuratorów i artystów z nią współpracujących, którzy gotowi są podjąć działanie, pewną grę, wiedząc że czasem się przegrywa. Ale że warto grać.

**NM:** Wydaje mi się, że ważnym czynnikiem w tej transformacyjnej, samolecniczej grze, jaką kuratorzy i osoby zatrudnione w instytucji podejmują z jej „maszyną”, jest jeszcze gotowość do przyjęcia postawy autonomicznej, czyli „nielojalnej” wobec doraźnych interesów środowiskowych czy politycznych. Czy zgodziłabyś się ze mną? Czy aby tworzyć instytucję krytyczną, poddając ją krytyce odśrodkowo, trzeba się czasem dopuścić osławionego obywatelskiego nieposłuszeństwa?

**PS:** Na pewno trzeba mieć w sobie pierwiastek obywatelskiego nieposłuszeństwa. Potrzebę wirusowania, hackowania systemu i chęć sprawdzenia, jaka jest jego wytrzymałość, wyporność. Wyartykułowanie tej potrzeby, a następnie przekucie jej w działanie to pewien proces, dość skomplikowany i energochłonny, ponieważ tkwiąc w instytucji, trudno uniknąć zależności czy myślenia o niej.

**NM:** To w sposób nieuchronny kieruje nas w stronę anglosaskich, a ściślej protestanckich, korzeni zachodniej krytyki instytucjonalnej. Jeśli pomyślimy o amerykańskiej tradycji obywatelskiego nieposłuszeństwa, o wartości, jaką w tamtym społeczeństwie od jego powstania przypisuje się nowości i innowacyjności, a także o amerykańskiej tradycji pragmatyzmu (działa to, co jest skuteczne), może się okazać,

że krytyka instytucjonalna jest wpisana w zachodnie nowoczesne instytucje, gdzie niejako od małego wychowuje się obywateli do autonomiczności, samodzielności i „zdrówego” nieposłuszeństwa. Tymczasem w Polsce kontekst kulturowy jest radykalnie inny. Wychowujemy się do poszanowania autorytetów i władzy, etyka katolicka niechętna jest kwestionowaniu zastałych porządków. Może trudność w upowszechnieniu się krytyki instytucjonalnej, czyli wpisaniu jej na stałe w każdą instytucję, a nie opieraniu jej na indywidualnych postawach i odwadze cywilnej poszczególnych osób – bierze się stąd?

PS: Tak, w Polsce kontekst kulturowy jest zupełnie inny, dlatego w swojej książce wiele miejsca poświęcam specyfice polskiej krytyki instytucjonalnej. W sensie ogólnym działania krytyczne wobec instytucji były obecne przecież przed transformacją systemową, sporo miejsca temu problemowi poświęca na przykład Łukasz Ronduda w swojej książce *Sztuka lat 70. Awangarda*. Tyle, że te działania nacechowane były kontestacją rzeczywistości PRL-u *en bloc*, kontestacją w jakimś sensie totalną. O krytyce instytucjonalnej w takim rozumieniu, jakie zostało wypracowane na Zachodzie, można mówić w rzeczywistości demokratycznego społeczeństwa, gdzie najważniejsze przemiany ustrojowe są już faktem. Dlatego skupiam się na pierwszej dekadzie XXI wieku. Ale wówczas wciąż jeszcze borykamy się w Polsce z problemami, które wynikają specyficznie z transformacji ustrojowej, negocjujemy podstawowe funkcje społeczne sztuki niejako od początku. Właśnie wtedy okazało się z pełną wyrazistością, że w polskim społeczeństwie są tematy tabu, jak np. śmierć, choroba, niedoskonałe ciało, czy religijność i sposoby jej przeżywania. Po transformacji stało się jasne, że nie wszystkie tematy, które chcą podejmować artyści czy kuratorzy na polu instytucji sztuki, są akceptowane przez odbiorców i władzę – ze względów światopoglądowych. No i pojawiły się tarcia wokół choćby tzw. sztuki krytycznej. Wszystko to specyficznie polski kontekst rozwoju krytyki instytucjonalnej.

NM: Znamienne dla krytyki instytucjonalnej w Polsce jest operowanie językiem etyki czy światopoglądu w przeciwieństwie do krytyki instytucjonalnej na Zachodzie, gdzie raczej mowa o wartościach obywatelskich, czyli szerzej – edukacji obywatelskiej, która oczywiście ma swoje źródła w etyce protestanckiej, ale współcześnie na tyle daleko od niej wyewoluowała, że można mówić o języku mniej nacechowanym. Zachodnie nauki społeczne, studia nad systemem, studia nad mniejszościami itd. czerpią z szeroko pojmowanego dziedzictwa marksizmu. Obraz zachodniej instytucji krytycznej, jaki wyłania się z przywołanych przez Ciebie przykładów i realizacji (Haacke, Buren, Fraser) to obraz instytucji kwestionującej relacje władzy – hierarchie oparte na płci, klasie, rasie, wykształceniu itd. Zachodnia instytucja krytyczna po protestancku stale zadaje sobie pytania, a także po marksistowsku stara się o jak największą inkluzywność. W Polsce i jedno, i drugie jest niejako obce albo – skompromitowane. Jakiego więc języka używać, by w pozytywny, nie-siłowy sposób umożliwić rozwój krytyki instytucjonalnej?

PS: Wierzę, że język opisu jest wtórny wobec samego zjawiska, które opisuje. Najpewniej wynika z doświadczeń społeczeństwa, z pewnego kodu, którym operujemy, a który upowszechnił się w kulturze tak bardzo, że jest niewidoczny. Nie wiem, jaki powinien być język, być może wypracowany od nowa, taki, który jak najlepiej odda polskie realia. Mam poczucie, że stosowanie kalek z zachodniej teorii krytyki instytucjonalnej jest chybione. Dla porządku w pierwszym rozdziale swojej książki podaję różne definicje, zdaję relację z zachodniego dyskursu narastającego przez dekady wokół problemu krytyki instytucjonalnej, ale jednocześnie widzę, że brakuje gruntownego namysłu nad tym zjawiskiem w polskich warunkach. Nie wiem, czy nie za wcześniej na całościowy model opisu tego zjawiska, więc opisuję różne przypadki, które moim zdaniem wpisują się w krytykę instytucjonalną, tworzę, w oparciu o własną intuicję, pewną mapę. Liczę na to, że badacze różnych dyscyplin doprowadzą do wypracowania rozsądnego języka, którego adekwatność przełoży się także na upowszechnienie krytycznego namysłu nad instytucją. Moja książka ma na celu postawić kilka pytań, na które dopiero będzie można poszukać odpowiedzi, najlepiej w interdyscyplinarnym gronie. O tyle te poszukiwania są możliwe, że, jak wspominałam, krytyka instytucjonalna wydaje się mieć dobry czas. Na przykład, zostałam zaproszona do ruszającego w tym roku projektu badawczego na jej temat. Uczestniczą

w nim badacze różnych dyscyplin – prawa, rynku/ów, ekonomii, socjologii, seksualności. Akademicy i praktycy. Moim zadaniem będzie wskazanie na potencjał sprzężenia zwrotnego między praktykami artystycznymi i kuratorskimi a działalnością samej instytucji sztuki. Jestem bardzo ciekawa, co z tego wyjdzie.

**NM: Czy nazwałabyś siebie ambasadorką postawy krytycznej wobec instytucji? Jakie zalety niesie ze sobą instytucja krytyczna?**

**PS:** Raczej powiedziałabym, że zależy mi na tym, żeby krytyka instytucjonalna stała się częścią codziennej praktyki, dobrze opisanym faktem społecznym. Zaletami, jakie ze sobą niesie, jest większa uważność po stronie przedstawicieli instytucji, wsłuchiwanie się w społeczne potrzeby, otwieranie się na rzeczywistość poza murami instytucji, co przekłada się na szerszy dialog z różnymi podmiotami w polu sztuki. Umiejętność korygowania własnej działalności to oczywista zaleta dla instytucji publicznych, zagrożonych zjawiskiem kostnienia, odwrócenia się od swojego odbiorcy. Umiejętność stawiania pytań o to, czyje interesy dana instytucja odzwierciedla, dla kogo działa, jakie wartości prezentuje, doprowadzi z kolei do większej inkluzywności, równiejszego dostępu do wymiany w obrębie sztuki. Choć z instytucją jest ten problem, że ona zawsze pozostaje częścią większego systemu zależności (choćby poprzez fakt finansowania, udzielania grantów), więc istnieje niebezpieczeństwo osławiania praktyk krytyki instytucjonalnej dla legitymizacji danego systemu, którego ta jest częścią.

**NM: A z perspektywy osobistej – czy zajęcie się krytyką instytucjonalną pozwoliło Ci w większym stopniu przekroczyć ograniczenia wpisane w hierarchie świata sztuki, o jakich mówisz? Czy pozwoliło lepiej negocjować role: badaczki (akademickiej), kuratorki, teoretyczki i krytyczki sztuki? Jaka rola wydaje Ci się najciekawsza?**

**PS:** Oczywiście, taką mam nadzieję. Uważam, że obowiązkiem praktyka (kuratora, producenta) i teoretyka (krytyka, badacza sztuki) jest próba refleksji i opisu tego, z czym ma do czynienia na co dzień. Takie właśnie sprzężenie zwrotne jest konieczne – zarówno w formie problemowej wystawy, współpracy z artystą, jak i w formie tekstu, szerszej publikacji. Dla mnie najlepszym i najciekawszym poligonem, na którym zbiera się doświadczenia i ogląd rzeczywistości, jest codzienna działalność na polu instytucji, zmaganie z jej ograniczeniami i paradoksami, próba uczestniczenia w jej możliwie dobrym funkcjonowaniu, taka praca u podstaw, bezpośrednia styczność z artystami i ich pracami. Namysł nad krytyką instytucjonalną pomaga mi zastanowić się nad sensem tego, co robię i czemu zdecydowałam się poświęcić wiele energii – i daje do tego jak najszerszą ramę. Sądzę, że dotyczy to wielu kuratorów. A wychodząc poza własny ogląd sytuacji, sądzę, że właśnie w tej chwili w Polsce jest bardzo dobry moment na przeprowadzenie szerokich badań nad tym zjawiskiem.



ADAM BROOMBERG I OLIVER CHANARIN,  
PODSTAWOWE ZASADY, 2016, FILM STILL, HD VIDEO,  
10'00", © A. BROOMBERG & O. CHANARIN, DZIĘKI  
UPRZEJMOŚCI ARTYSTÓW I LISSON GALLERY, LONDYN



# ***ORKIESTRA NA PISTOLETY***

---

*Sylvia Czubała*

MAŁY QUINQUIN, SCENARIUSZ  
I REŻYSERIA BRUNO DUMONT,  
2014, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI  
STOWARZYSZENIA NOWE HORYZONTY

WHIPLASH, REŻYSERIA DAMIEN  
CHAZELLE, 2014, FOT. DANIEL  
MCFADDEN, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI  
SONY PICTURES CLASSICS

„Żeby móc się śmiać z bólu, potrzebna jest komediowa rama, dystans między nami a wydarzeniem. Pojawia się grymas, ale jednak się śmiejemy, także z powodu ulgi, że przemoc nie jest dokonywana na nas samych”<sup>1</sup> – mówią artyści Adam Broomberg i Oliver Chanarin. Na ich wystawę zatytułowaną „Podstawowe zasady”<sup>2</sup> prowadzi wibrujący odgłos, który z oddali przypomina zapętlony dźwięk werbla. Im bliżej, tym uderzeń perkusji więcej, nakładają się na siebie, ale w uporządkowany, wyczelowany sposób. Film, który stanowi trzon ekspozycji, to obraz musztry wojskowej stosowanej wobec uczniów, przebywających na obozie wojskowym na obrzeżach Liverpoolu. Rozhisteryzowany klaun-błazen parodiuje ruchy kadetów, pręży się w wyuzdanych pozach, raz po raz wymachując pluszową protezą męskiego przyrodzenia, by w końcu rozpaczliwie zapłakać.

Jak podkreślają sami artyści, zależało im na uchwyceniu momentu kształtowania się relacji z władzą na etapie dzieciństwa. Proces budowania autonomii jednostki odbywa się zawsze w pewnej destabilizacji, lokuje się między suwerennością i samostanowieniem a zewnętrznym uzależnieniem. Czyż system edukacji nie przyjmuje zatem cech za orkiestrą marszową? Mamy krok posuwisty, który każe się dostosowywać do ruchów pozostałych kadetów (albo militarny krok

marszowy); pojawia się instrumentarium, a więc zbiór narzędzi do kształcenia; całość określona jest wyspecjalizowanym układem wewnętrznym, który nadzoruje dyrygent – lider, przyznający rangi, zależne od umiejętności i stażu.

W filmie *Mały Quinquin* Bruno Dumont<sup>3</sup>, jak przystało na czołowego przedstawiciela „Nowego Francuskiego Ekstremizmu”<sup>4</sup>, oferuje nam wyszukane morderstwa, kościół w stanie permanentnego rozpadu, rasizm i ksenofobię, słowem istną degrengoladę, a wszystko wpisane w urokliwy pejzaż flandryjski i absurdalne poczucie humoru. Rytualnie zakleszczające się sceny potęgują wrażenie pętli, w którą wpadła narracja filmu, żadna kolejna odsłona śledztwa nie przynosi konkluzji, wszystko zmierza do początku. Wspaniałym potwierdzeniem tej małomiasteczkowej, zdyscyplinowanej rotacji życia, opartej na filozofii mikroświata zamkniętego na Innego, jest scena obchodów francuskiego Święta Narodowego 14 lipca. Defilada orkiestry dętej jest w istocie przypomnieniem, że odstępstwa od przyjętych w społeczności reguł, a więc każde „wyjście przed szereg”, będzie ostatecznie piętnowane i karcone. Giną zatem jeden po drugim: kochanka, mąż kochanki, dziewczyna zadająca się z czarnoskórym chłopakiem. Zainteresowanie znalezieniem sprawcy wykazują tylko dwaj niedorozwinięci umysłowo policjanci, których



poczynienia śledzi okoliczny łobuziak – główny bohater Quinquin.

Profesor Fletcher z filmu *Whiplash* w reżyserii Damiena Chazelle<sup>5</sup> jest sadystycznym, autorytarnym nauczycielem w konserwatorium muzycznym, do którego uczęszcza młody adept Andrew Neimann. Jednak młody chłopak, po wielu miesiącach psychicznego terroru, nie wytrzymuje napięcia. Krzyczy – „Fuck everybody, fuck it. I am great, I know what I'm doing!”. W finałowym koncercie to on miesza szyki, z pełnym wyrafinowaniem drwi z profesora, jest nieprzejednany w swoim nieposłuszeństwie; gra na perkusji i równocześnie dyryguje całą orkiestrą. Ostatecznie przejmuje kontrolę nie tylko nad popisowym koncertem, ale również nad własnym życiem. „Człowiek zyskuje wolność, gdy uwolni się od swego otoczenia. Tylko tak może zyskać jednostkowość. Krok ten musi jednak zapłacić szaleństwem. Ceną za wolność jest obłąd”, mawiał Słavoj Žižek<sup>6</sup>.

W *Małym Quinquinie* ta zasada zostaje odwrócona. Skoro w absurdzie i obłądzie żyje cała społeczność, uwolnić się spod jej dyktatu mógłby tylko człowiek zdrowy na umyśle. Pech chce, że jedynym obiektywnym uczestnikiem tego trzygodzinnego slapsticku jest widz. Dumont dodaje, że „komedia jest pasem transmisyjnym dla ironii, ale też nadziei. Nawet jeżeli wiemy, że

Quinquin to tylko mała bestia dojrzewająca, by stać się wielką bestią, w tej wiedzy można znaleźć odrobinę ironii. Istnieje też ewentualność, że Quinquin zostanie dobrym człowiekiem”<sup>7</sup>.

To, co łączy bohaterów wszystkich obrazów, to bezpośredni i długotrwały kontakt z oprawcą, spod dyktatu którego może wyzwolić się tylko sama ofiara. Trenerzy nie są agresorami sensu stricto, starają się wtłoczyć pewne stałe reguły w nieukształtowane jeszcze umysły, doprowadzając przy tym do nieprzyzwolonej satysfakcji na granicy przyjemności, perwersji i fizycznego bólu. To mocno nasycony i przejęskrawiony obraz procesu edukacji, przysposabiania do życia w określonych warunkach, w imię zasady „tańcz, jak ci zagrają”.

I chociaż w *Małym Quinquinie* proces ten przebiega na zupełnie innych poziomach, zło i nietolerancja wszczepiają się w chłopaka nieomal automatycznie; przekonania i kręgosłup moralny modeluje z kolei lokalna społeczność. Mówiąc za Bruno Dumontem, nastrój burleski i kpiny, a także pogłębiona ironia bywają ostatnią szansą na zbawienie. Zupełnie jak w *Podstawowych zasadach* Broomberga i Chanarina, gdzie powagę treningu i żelazną dyscyplinę znosi obecność klauna, naigrywającego się z kadetów.



ADAM BROOMBERG I OLIVER CHANARIN, PODSTAWOWE ZASADY, 2015, FILM STILL, HD VIDEO, 10'00".  
© A. BROOMBERG & O. CHANARIN, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTÓW I LISSON GALLERY, LONDYN

Duet Chanarin i Broomberg prezentuje na wystawie także historię niezwyklej nośników pamięci. Artysty wykonali kilka wielkoformatowych zdjęć, przedstawiających złęczone w locie i trwale zespolone ze sobą wystrzelone pociski. To niesemowite i dość tregikomiczne zdarzenie miało miejsce w czasach wojny secesyjnej i jak możemy się domyślać, przypadek ten ocalił życie dwóch, celujących do siebie żołnierzy. Przedmioty mogą utożsamiać przemoc, stanowić punkt wyjścia do wnikliwego studium agresji i brutalności. Jak mówi reżyser *Whiplash*: „chciałem zrobić film o muzyce przypominający raczej film wojenny [...] Instrumenty

miały w nim zastąpić broń, słowa być tak brutalne jak strzały [...]”<sup>8</sup>.

W miarę zgłębiania wystawy – odgłos werbla ulega natężeniu. W wieży zamku gra młody chłopak. Od razu kojarzę go z figurą dobosza, muzyka wydającego niegdyś dźwiękowe komendy podczas bitew. Przeszkloną przestrzeń wypełnia tremolo, zegar odmierza czas jednej tercji. Tu reguły są jednak łaskawsze niż u profesora Fletchera – po 15 minutach zdyscyplinowanej gry – młodego muzyka zastąpi jego zmienniczka, która nadociąga z paleczką w dloni z przeciwnielego narożnika.





- 
1. Keja Pewelek, *Komedie i bdi. Rozmowa z Ademem Broomborgiem i Oliverem Chanerinem*, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/rozmowy/35670> (25.08.2015).
  2. Adam Broomborg i Oliver Chanerin, „Podstawowe zasady”, CSW Zamek Ujezdowski, Wereszowa, 26 czerwca – 6 września 2015.
  3. *Maly Quinquin*, reż. Bruno Dumont, 2014.
  4. „Nowy Francuski Eksteryzm” – nurt kina francuskiego, który sięga do estetyki efektów ekstremalnych, za główny cel stawia sobie łamanie każdego tabu. Wśród przedstawicieli tego nurtu są także m.in.: Françoise Ozon i Gaspar Noé; <http://stopklatka.pl/artykuly/-/B13B169>, miesięcznik kino-noe-dumont-i-francuscy-ekstremisci (25.08.2015).
  5. *Whiplash*, reż. Damien Chazelle, 2014.
  6. Rozmowa Arno Widmanna, *Canal walnocy*, „Frankfurter Rundschau”, tłum. „Forum”, 23.01.2012.
  7. <http://www.nowahoryzenty.pl/mj/artykul.do?id=2021> (23.08.2015).
  8. Grzegorz Brzozowski, *Stawka większa niż jazz. Rozmowa z Michałem Urbanikiem wokół filmu „Whiplash”*, <http://kultureliberalna.pl/2015/02/03/stawka-wieksza-niz-jazz-rozmowa-michalem-urbanikiem-wokol-filmu-whiplash/> 20.08.2015).

WYDAWCA:



Galeria Sztuki Współczesnej  
pl. Teatralny 12, 45-056 Opole  
tel. 77 402 12 35  
e-mail: [info@galeriaopole.pl](mailto:info@galeriaopole.pl)  
[www.galeriaopole.pl](http://www.galeriaopole.pl)

GALERIA JEST SAMORZĄDOWĄ  
INSTYTUCJĄ KULTURY MIASTA OPOLA

REDAKTOR NACZELNY:

Łukasz **KROPIOWSKI**  
[lkropiowski@galeriaopole.pl](mailto:lkropiowski@galeriaopole.pl)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Agnieszka **DELA-KROPIOWSKA**, Natalia **KRAWCZYK**  
[info@galeriaopole.pl](mailto:info@galeriaopole.pl)

KONSULTACJA MERYTORYCZNA:

Anna **POTOCKA**  
[anna.potocka@galeriaopole.pl](mailto:anna.potocka@galeriaopole.pl)

REDAKCJA I KOREKTA:

Ewa **DAWIDEJT-DROBEK**

PROJEKT, OPRACOWANIE GRAFICZNE,

SKŁAD, ŁAMANIE:

Patrycja **KUCIK**  
[design@galeriaopole.pl](mailto:design@galeriaopole.pl)

KONCEPCJA 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

# NOWY DUCH

24/10

–

22/11

–

2015

*Agata Bielska*

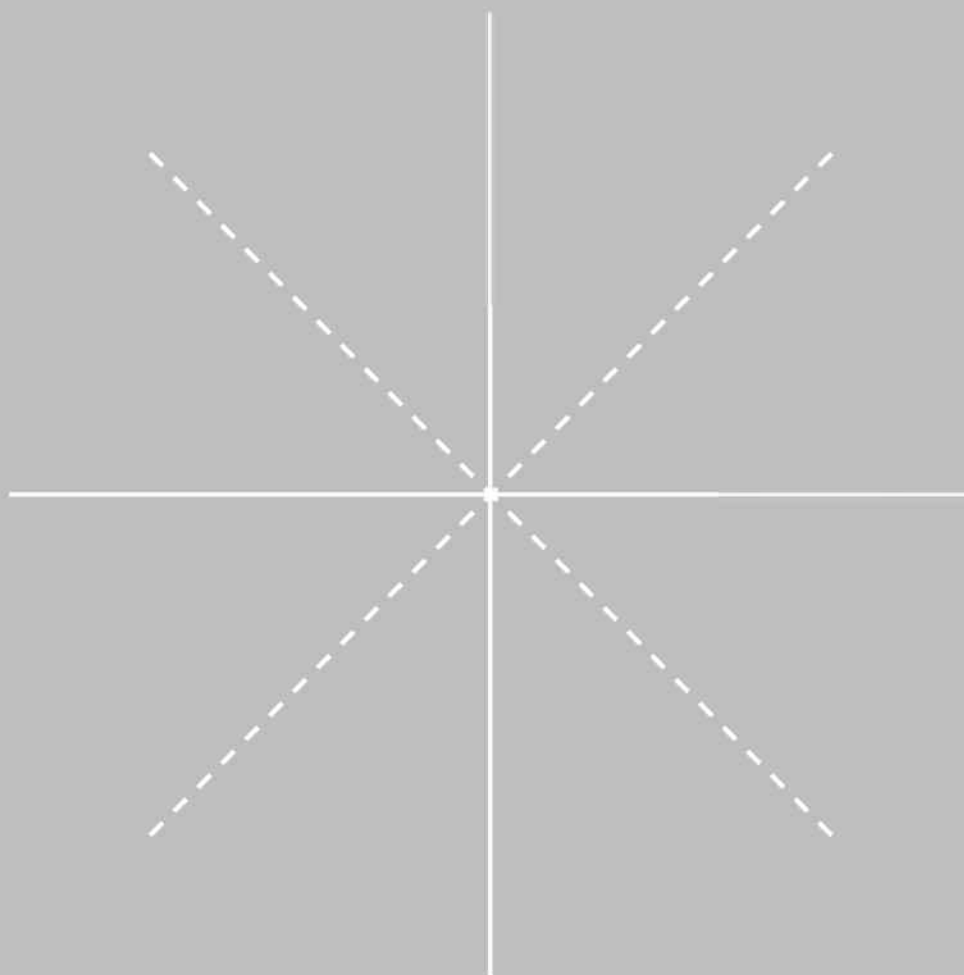
*Justyna Górowska*

*Ola Kozioł*

*Michał Łagowski*

*Honorata Martin*

*Magdalena Starska*



*Wystawa w Galerii Sztuki Współczesnej  
Opole, pl. Teatralny 12*

–

*Dyrektor Galerii / Anna Potocka  
Kurator / Przemysław Chodań*

GALERIA OPOLE.PL

organizator:



*Galeria jest  
samorządową  
instytucją kultury  
Miasta Opola.*

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

*Dofinansowano ze  
środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego.*

patroni medialni:



NOTES—  
—NA—6  
TYGODNI





*galeriaopole.pl*