

ASPIRACJE



RYNEK SZTUKI

ISSN 1732-6125
CENA 16 ZŁ (W TYM 5% VAT)
#51/52 (1/2/2018)

0 000173 1 261253

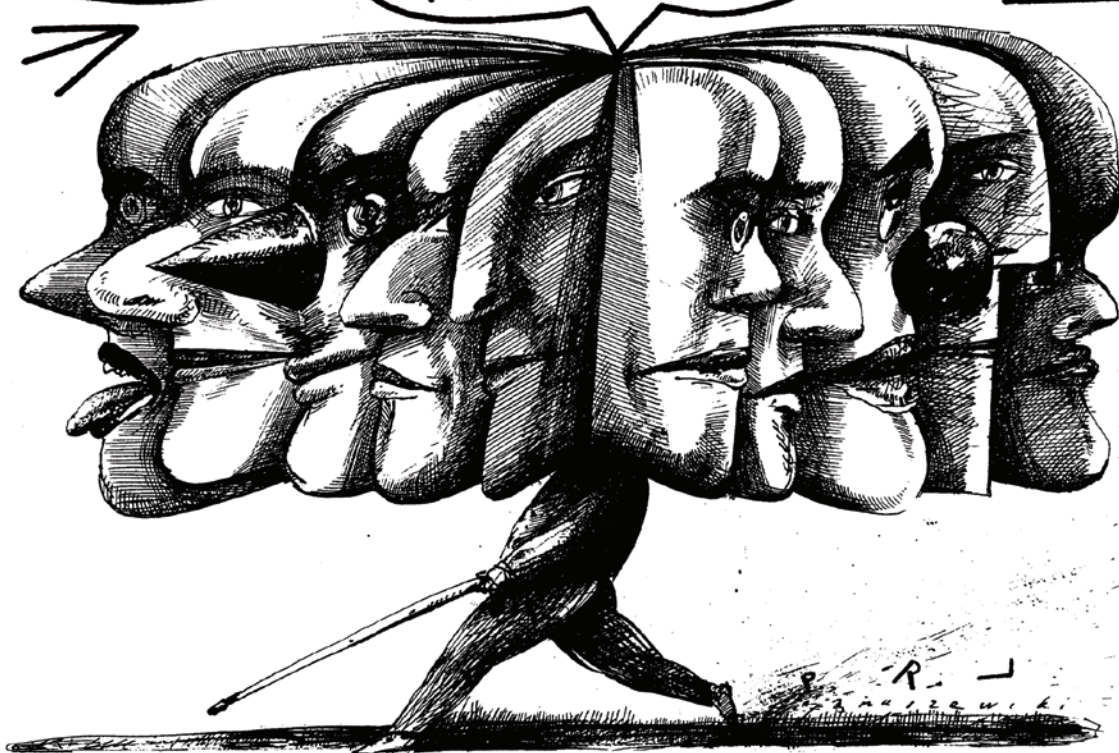


ZYGMUNT JANUSZEWSKI & PRACOWNIA ILUSTRACJI

WYSTAWA CZYNNA 23.10-09.11.2018

WERNISAZ → 22.10.2018 (GODZ. 18)

GALERIA • SALON • AKADEMII
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE
UL. KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 5
WEJŚCIE OD ULICY
TRAUGUTTA



Organizatorzy:



salon
akademii
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE



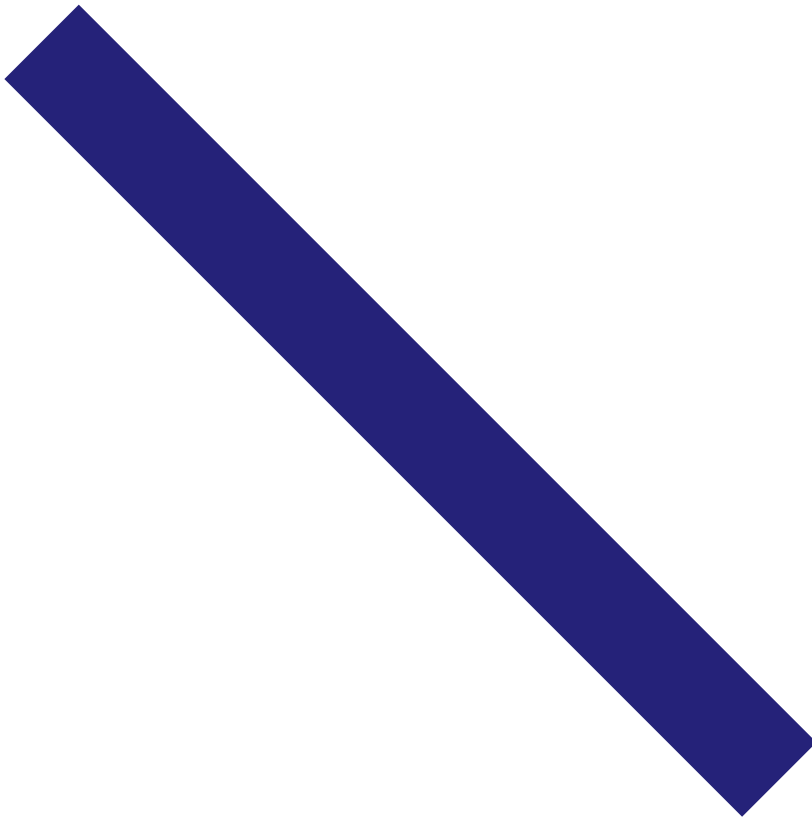
Patronat medialny:

artinfo.pl



—

2



—



roszczeniom na przeszkodzie, nawet jeśli motywowane są ochroną życia konsumenta. Dlatego jeśli pojawiają się gdzieś ostrzeżenia, pisane są bardzo małymi literami.

Informacja ta uświadomiła mi prawdziwą linię frontu społecznych i kulturowych podziałów, rysowaną i nazywaną po swojemu w różnych środowiskach, dla różnych potrzeb. Frontu istniejącego również w kulturze artystycznej, a także w nas personalnie. **Przebiega ona w istocie między rozbudzonymi i wciąż podsycanymi przez rynek konsumpcyjnymi roszczeniami a ograniczeniami i regulacjami tych aspiracji, które przestały mieć trudny do podważenia status.** Kwestionujemy zatem, gdzie możemy i do bólu sens ograniczeń w imię naszych coraz bardziej zachłannych roszczeń. Ograniczenia w coraz mniejszym stopniu biorą się z biedy, a jeśli nawet, to nie jest ona uznawana za czynnik komuś przyrodzony. Nie stwarza ich struktura społeczna, także traktowana jako płynna, a nawet obligatoryjnie traktowana jako tymczasowa i niesłusznie opresyjna.

Wątle granice wytycza wychowanie i narodowa kultura, a normy religijne są nierzadko pośmiewiskiem. Podany na początku przykład pokazuje, że dążenie do konsumpcyjnej przyjemności ma także coraz węższe bariery, jakie stawia instynkt samozachowawczy, stymulowany istnieniem wciąż nieprzekraczalnej i pozostającej wciąż poza ludzką władzą granicy między życiem i śmiercią.

Czyż utrata życia nie była zawsze stawką wolności? Oczywiście tak. Fakt nienowy, tyle że w „rynkowej demokracji” niemiłosiernie trywializują się i upowszechniają zjawiska znane od dawna. Wolność do samostanowienia podmieniają rynkowe surogaty tożsamości i suwerenności. Problem nie polega dziś już bowiem na tym, że za ideały gotowi jesteśmy zapłacić życiem. Problem jest w tym, że życiem gotowi jesteśmy zapłacić za „użycie” i w tym fanaberyjnym pędzie nie respektujemy żadnych wzorów i ograniczeń. Więcej, gotowi jesteśmy „zabić” ratowników. W wolnorynkowej demokracji nowego wymiaru nabrało „żartobliwe” powiedzenie, które w słusznie minionym, siermiężnym ustroju ciągłych niedoborów, towarzyszyło miłośnikom

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Trzeci numer nowych „Aspiracji” w dużej części powstawał w czasie upalnego lata. Spośród różnych informacji, jakie docierały Anno 2018 z mediów, szczególne wrażenie robiły te, które uświadamiały, jak uporczywe i wręcz desperackie są roszczenia rodaków do przyjemności czerpanych z konsumowania atrakcji tej pory roku – słońca i ciepłej wody w otwartych akwenach. Można powiedzieć, że skumulował się w tym krótkim czasie obraz wszystkich konsumpcyjnych roszczeń, kiedyś tłumionych, a dziś wyzwalanych ze zdwojoną siłą w Polakach, w warunkach, jakie stwarza wolny rynek i demokracja. Największe wrażenie robiły na mnie newsy o kolejnych ofiarach dopalaczy i o utonięciach. **Zwłaszcza jedna – o tym, że nietrzeźwi kąpiący się pobili ratowników, którzy próbowali ich wyciągnąć z wody.** Mielśmy rekordowo dużo utonięć, a znaczną liczbę topielców stanowili, oprócz dzieci, obywatele po alkoholu. Konsumpcyjne roszczenie korzystania z przyjemności kąpieli, wzmocnione ideowym imperatywem prawa do wolności, nie znosi żadnych regulacji. Zwłaszcza tych, które próbują stanąć

napojów alkoholowych niewiadomego pochodzenia: „pijem aż oślepnem”. Denaturat i „fryzjerską” zastępuje dziś zabójcza chemia tzw. dopalaczy. Dziś także, jeśli wierzyć statystykom minionego lata, coraz powszechniej kąpiemy się aż utoniemy.

Tych parę ogólnych spostrzeżeń robię oczywiście, by stworzyć tło dla refleksji o współczesnej sztuce, która przecież nie wymknęła się uwarunkowaniom kondycji ludzkiej i czasu kultury. Gdzież, jak nie w sztuce uwypukla się granica między wolnością a koniecznością, a w dzisiejszej grze społecznej granica między pragnieniem spełnienia aspiracji i regulacjami istniejącymi na tej drodze.

Środowiskiem tej gry jest dziś rynkowy ustrój gospodarczy, który według zapewnień budowniczych europejskiego ładu społecznego nierozdzielnie łączy się z demokracją, co w popularnym (co nie znaczy poprawnym) rozumieniu oznacza powszechne prawo wszystkich bez wyjątku obywateli do jednostkowych lub zgłaszanych oddolnie roszczeń. Poddaliśmy w tym numerze „ustrojowo” traktowany współczesny polski rynek sztuki oglądowi z kilku stron. W tym także, na „szarych stronach”, w tekście Elżbiety Kościelak, umieściliśmy go w perspektywie historycznej.

W „rynkowej demokracji”, w której tożsamość jest towarem w supermarkecie kultury, a tożsamość artysty należy do towarów (inaczej niż kiedyś) całkiem atrakcyjnych, sięga po nią kto popadnie. Sezonowe wyprzedaje modnych tożsamości przyciągają tłumy chętnych „konsumentów”. Nie ma sensu stawanie na drodze tych procesów, to daremne. **Nie warto wprowadzać jakichś regulacji lub ograniczeń, ryzyko „pobicia” przez zachłannych aspirantów do bycia artystą jest zbyt duże.** Letnie „kąpiele” w sztuce, zwłaszcza po środkach odurzających, są pokusą zbyt wielką, by tolerowała jakichkolwiek strażników, a zamknięte, strzeżone (przez krytyków i kuratorów) „kąpieliska” w postaci galerii sztuki dawno straciły atrakcyjność. Artystyczno-estetyczne treści wylały się szeroko nie tylko na ulicę, wypełniają całkiem nowe, Nielimitowane przestrzenie. Jestem przekonany, zwłaszcza po rozmowie z Jackiem Sosnowskim, opublikowanej w tym numerze,

że aktualnym i właściwie regulującym te cywilizacyjne trendy środowiskiem są formy otwarte organizacyjnie, takie choćby jak *Warsaw Gallery Weekend*.

Ale sztuka jest wciąż jeszcze nie do końca strywializowanym przedmiotem pożądania i ważnym czynnikiem budowania tożsamości, zwłaszcza jeśli na szali roszczeń do bycia artystą pozostaje stawka „utruty” życia. Bycie wolnym do swych twórczych, nieograniczonych aspiracji nie jest czystą przyjemnością, jak chcieliby dzisiejsi, młodzi „konsumenci”. Popatrzcie na Przemysława Kwieka. W tym numerze recenzujemy książkę podsumowującą kawał jego życia. **Życie i twórczość Kwieka napawa nadzieją, że standardy, będące pochodną sztuki wysokiej, wciąż istnieją i normują twórcze aspiracje.** Warunkiem ich zaistnienia jest upór w realizacji własnej wolności w zagrażającym życiu sporze z okolicznościami zewnętrznymi. Przemysław Kwiek jest wzorem artysty, który „płaci” życiem za wierność ideałom sztuki. A te nie są do skonsumowania. Ba, żądają ofiary! Ich jakość wykuwa się i hartuje wbrew modom i wbrew poklaskowi, w nieustającym sporze. Tworzenie nowych praktyk artystycznych w Nielimitowanych przestrzeniach kulturowych wymaga bardzo wysokich kompetencji, tak jak pływanie w otwartych akwenach wymaga nie lada umiejętności i wytrenowania. A tożsamość artysty kupiona na rynku sztuki, pod wpływem impulsu i złudnej fascynacji, niechby nawet w markowym „sklepie”, zużywa się szybko, jak modne kąpielówki, które kupujemy przecież nie po to, by utonąć. ¶

SŁAWOMIR MARZEC: Obecny numer „Aspiracji” profilowany jest tematem rynku sztuki. Temat ten otwiera rozmowa Jana Wojciechowskiego z Jackiem Sosnowskim. Na tzw. szarych stronach z pozycji badacza ujmuje to Dorota Żaglewska, z pozycji galerzysty Elżbieta Kościelak, artyści zaś – Martyna Wolna. Komerccjalizacja sztuki jako odwieczne przekleństwo, ponura konieczność, ale może również i... nadzieja? Do panujących obecnie „oczywistości” należy przekonanie, że lekiem na wszystko jest podejście problemowe czy wręcz bezpośrednio zaangażowanie polityczne. Dzięki temu mamy jakoby mieć gwarancję uniknięcia uwiadu w jałowym formalizmie, estetyzmie czy muzealnej lub kolekcjonerskiej „gadzetologii”. Dzisiaj wiemy już wszakże, iż schematy to schematy. I znaczenia większego nie ma, czy odmóżdżają nas i błogo paralizują schematy formalizmu, estetyzmu, komercji, czy też partyjne slogany. Nie wspominając o radykalizmie wszelkiej maści, który niejako z natury rzeczy możliwy jest za cenę jakiegoś rodzaju otępienia.

Naturalnie sytuacja sztuki jest – jak zwykle – złożona, dynamiczna, tudzież chybotliwa. Wszakże do powszechnej świadomości dociera ona w postaci uproszczonej, czyli walki pomiędzy rynkiem a wolnością artysty. Oczywiście to już dalsza, mętna i nieinteresująca szerszej publiczności sprawa, co artysta z ową wolnością zrobi. Czy utopi ją w osobistych fobiach, wlepi w radosne rytuały i celebry, czy też wymieni na lukrowane przynależności, akcesy i profity. Stąd też i szerokie spektrum obrońców tejże wolności artystów, którzy dla własnej interesowności chyłkiem ją przysposabiają. Rynek tradycyjnie wyobrażano sobie jako system korumpowania sztuki. Jako mechanizm narzucania artystom wymogów czy wręcz kagańców, które mają wizją sukcesu jako kariery, splendoru i dobrobytu. Alternatywą miał być ekspercki mecenat państwowy. Nie wnikając w szczegóły: któż jednak w dobie radykalnego pluralizmu, indywidualizacji i złożonej wielowymiarowości jest kompetentny na tyle, by narzucać innym swoje „ekspertyzy”? Wpadamy więc w wirowanie performatywnego marketingu, w którym możemy jedynie spontanicznie i bezkrytycznie

uczestniczyć. Albo heroicznie być poza. Dodajmy od razu, że dzisiejsze realizacje artystyczne są zazwyczaj niezwykle kosztochłonne, stanowią poważną inwestycję. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że bez komercjalizacji nie ma sztuki współczesnej. Przynajmniej tej mainstreamowej. Rynek z natury rzeczy jest demokratyczny. Bo odpowiada na różne potrzeby różnych ludzi. Rynek zdrowy i rozwinięty posiada urozmaiconą i zindywidualizowaną ofertę oraz różnego rodzaju obiegi. Ma zatem szansę stać się czynnikiem emancypującym. Stwarza bowiem możliwość wyrwania sztuki z rąk wyalienowanych i samowystarczalnych ekspertów/kuratorów. Pod jednym podstawowym warunkiem – musi prawidłowo funkcjonować. Lecz niestety nie ma „niewidzialnej ręki rynku”, która by zastąpiła zwykłą rzetelność, będącą fundamentem ekonomii. Tę prawdę teoretycy ekonomii odkryli dopiero... kilka lat temu. Rynek powinien ponadto mieć charakter oddolny, czyli reagować na konkretne potrzeby i je rozwijać, a nie tylko je wmuszać. Lecz czy w przypadku sztuki współczesnej w ogóle jest to możliwe? Przecież to ona ma tworzyć nowe potrzeby, nowe formy fascynacji i zauroczeń. Oczywiście „zaangażowani” woleliby w tym miejscu mówić o nowych oburzeniach i nowych polach bitew...

Osobiście nadziei upatrywałbym w kolekcjonerach/pasjonatach zdolnych podejmować ryzyko indywidualnych wyborów. Jakiż jest bowiem sens w tworzeniu kolekcji prywatnych, skoro ich doradcami (i de facto najczęściej twórcami) są ci sami eksperci *art world*, którzy jedynie repetują kolekcje tworzone w „wiodących centrach”? Rynek sztuki ma sens, gdy jego uczestnicy zachowują się podmiotowo. Gdy kupują to, co im odpowiada, co sami cenią. Warunkiem sztuki współczesnej jest však samodzielna podmiotowość uczestników – artystów, ale i widzów. Tymczasem eksperci *art world* zazwyczaj wmuszają nam „jedynie słuszne standardy aktualności, światowości i postępu”. Rada jest taka, że każdy uczestnik rynku sztuki musi wkraczać do gry ze świadomością, że historia sztuki współczesnej jest wciąż pisana na nowo i że nawet niewielkim swoim zakupem ją współtworzy. ¶



ASPIRACJE

#51/52 (1/2/2018)

Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie /
Academy of Fine Arts in Warsaw Quarterly

Wydawca / *Published by*

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / *Academy of Fine Arts in Warsaw*
 Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
 www.asp.waw.pl

Rada Redakcyjna / *Advisory Board*

Wiktor Jędrzejec, Roman Kubicki, Teresa Pękała, Magdalena Sołtys,
 Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

Redaktor naczelny / *Editor-in-Chief*

Jan Stanisław Wojciechowski

Zastępca redaktora naczelnego / *Deputy Editor-in-Chief*

Sławomir Marzec

Sekretarz redakcji / *Editorial Assistant*

Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*

Katarzyna Muranty

Współpracują z nami / *Cooperation*

Grzegorz Borkowski, Eulalia Domanowska, Hanna Faryna-Paszkwicz,
 Zuzanna Fruba, Hanna Hanć, Alexandra Hołownia, Zofia Jabłonowska-
 Ratajska, Robert Jasiński, Krzysztof Jurecki, Bożena Kowalska, Roman
 Kubicki, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Teresa Pękała, Iwona Szmelter

Druk / *Printed by*

Drukarnia Akapit, Lublin

Papier / *Paper*

Munken Lynx

Złożono krojami / *Fonts*

Adagio Sans & Serif, Intro Head

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów
 w nadesłanych tekstach. / *The Editorial Staff reserves the right
 to make shortcuts.*

Kontakt / *Contact*

asp.aspiracje@gmail.com

Spis treści

- 3 Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
- 7 **Rynek sztuki, rozmowa Jana Stanisława Wojciechowskiego z Jackiem Sosnowskim**
- 20 Sylwia Hejno / **Uczta na szczycie wieży Babel**
- 27 Magdalena Sołtys / **26. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie**
- 38 Krzysztof Jurecki / **Trwałość. O fotografiach Tomasza Michałowskiego**
- 43 Anna Szary / **Tori Wranes, Handmade Acoustic w U-jazdowskim**
- 46 Sylwia Świśtocka-Karwot / **Rozum i wzory Wojciecha Zubali**
- 50 Maja Wolniewska / **Koji Kamoji, Cisz*a* i wola życia**
- 57 Sławomir Marzec / **Wymykanie się widzialności; malarstwo Urszuli Wilk**
- 64 Alexandra Hołownia / **Wciągające przestrzenie – wystawa *Welt ohne Außen* w Martin Gropius Bau w Berlinie**
- 68 Robert Jasiński / **W poszukiwaniu nowej empatii. O wystawie *Struktury homologiczne* Elwiry Sztetner w warszawskiej Galerii Bardzo Biała**
- 74 **Dzieło życia: Piotr C. Kowalski**
- 78 Piotr C. Kowalski / **Rekomendacje: Paweł Matyszewski**
- 83 Martyna Wolna / **Symulowany popyt na sztukę**
- 87 Elżbieta Kościelak / **Historyczne przemiany rynku sztuki w Polsce na tle rynku Europy Zachodniej**
- 96 Dorota Żaglewska / **Rozmowy o sztuce i pieniądzach**
- 104 Wiktoria Szczupacka / **Sprzątanie zamiast mówienia, czyli o pracy i obecności artystki w środowisku neoawangardowym. Zofii Kulik, *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów***
- 112 Archiwalne, ważne dziś / **Andrzej Partum: *Manifest Sztuki Bezcennej, 1977***
- 114 Jan Rylke, Jan Stanisław Wojciechowski / **Przemysław Kwiek – artysta sztuki wysokiej**
- 120 Zofia Jabłonowska-Ratajska / **Artysta i jego autonomia**
- 123 **Wybrane z kalendarza**
- 126 **Summaries**
- 129 **Nasi autorzy**

ROZMOWA

Rynek sztuki – rozmowa Jana Stanisława Wojciechowskiego z Jackiem Sosnowskim

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI
JACEK SOSNOWSKI

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Jest pan dość jeszcze młodym kuratorem i wraz z ojcem, Pawłem, przedstawicielem starszej generacji i zasłużonym budowniczym rynku sztuki w Polsce, prowadzi pan znaną w Warszawie Galerię Propaganda. Można mówić o co najmniej dwupokoleniowej tradycji. Ale kojarzy się pan coraz częściej także z ważną, cykliczną imprezą, funkcjonującą pod hasłem *Warsaw Gallery Weekend*. Mam zatem nadzieję uzyskać od pana kompetentną wypowiedź na temat wiodącej problematyki tego numeru „Aspiracji”, jaką stanowi rynek sztuki.

JACEK SOSNOWSKI: Kiedy mówimy o *Warsaw Gallery Weekend*, mówimy de facto o największej imprezie artystycznej w Polsce, jeżeli chodzi o skalę, rangę zaangażowanych w nią podmiotów, czyli partycypujących w galerii i towarzyszących nam instytucji, liczbę gości krajowych i zagranicznych oraz ogólną liczbę uczestników.

J. S. W.: Są jakieś dane na ten temat?

J. S.: Tak. Liczebność grupy odbiorców naprawdę zaangażowanych, można powiedzieć grupy profesjonalnej, oceniamy na około 2 tysięcy osób. Do tego dochodzi szeroka publiczność i ci, do których docieramy z naszymi własnymi mediami. Okazuje się, że przez parę lat udało się wypracować taki jeden moment w roku, kiedy bez szczególnego planu spotyka się znaczącą większość środowiska w bardzo konkretnej okoliczności oglądającą sztukę. To, moim zdaniem, w wielu aspektach wywraca naszą opinię o ogólnym społecznym stosunku do tej sztuki, o jej działaniu, o tym, co jest ważne, co nieważne. To znaczy, przez tych parę lat, od kiedy ja pracuję nad *WGW*, bardzo wiele rzeczy na temat rynku sztuki, świata sztuki, samej sztuki w Polsce się urealniło. Przez urealnienie odnoszę się do takiego rozpoznania, które ujawnia prawdę na ten temat, która może być czasem i przerażająca.



WIKTORIA KOENIGSBERG,
SŁOWO - MANIFEST ARTYSTYCZNY,
ASP WE WROCŁAWIU,
(FOT. BARTOSZ ŻUKOWSKI)

J. S. W.: Czyli to jest projekt, który ma oczywiście aspekt biznesowy, tak to nazwijmy, ale można na niego spojrzeć jak na swego rodzaju projekt badawczy.

J. S.: Wszyscy się na tym uczą i wytwarzają wiedzę. *WGW* jest narzędziem przekłuwania barierek, które przesłaniają nam pole widzenia tego, jaki jest prawdziwy potencjał sztuki w Polsce. Ta zaćma przesłania widok tak bardzo, że potencjał w wielu aspektach się marnuje. Powinniśmy jako środowisko być bardziej osadzeni w faktach, mniej uwikłani w emocje i przyzwyczajenia. A fakty są takie, że powinniśmy myśleć bardziej ambitnie. Kiedy ambitnie mówimy, że *WGW* jest najważniejszym i największym wydarzeniem w Polsce, można zacząć o nim myśleć na poziomie regionalnym, który możemy definiować jako Polska, Czechy, Słowacja, Ukraina, Białoruś, Litwa, Łotwa, Estonia. Następnie możemy zacząć dyskutować, czy skalą nie konkurujemy z wydarzeniami

tego typu w Skandynawii. Jeżeli porównamy ludność wszystkich państw, które wymieniłem, i ludność Polski, okaże się, że obywateli Polski jest więcej. To nie znaczy, że jest tu sztuki więcej, że jest lepsza i że w jakimkolwiek sensie ich wszystkich razem i partykularnie w czymkolwiek wyprzedzamy. Musimy jednak o tym myśleć, musimy mówić i możemy to robić. Nie mówię tego w kontekście polskiego imperializmu czy kolonializmu, czy wyprzedzania ich jako pewnego rodzaju przemocy. Przez współpracę ze środowiskami z tamtych regionów jesteśmy w stanie odślaniać przed sobą, jak ogromnym potencjałem instytucjonalnym, ludzkim, akademickim dysponujemy, moglibyśmy dysponować czy też w pewnych aspektach dysponowaliśmy i wykorzystaliśmy to w taki, a nie inny sposób.

J. S. W.: Mówiąc o potencjale, ma pan na myśli nie tylko obroty, bo to kategoria kluczowa, jeśli mówimy o rynku, ale – jak rozumiem – moc

kreowania jakichś wartości artystycznych, czyli mówiąc po prostu: konkretnych postaci artystów, jakości pewnych dzieł. Nie chcę mówić o kreowaniu form artystycznych, bo one są dzisiaj nie do uchwycenia, ale powiedzmy, że mówiąc o potencjale, definiujemy go raczej w tych kategoriach...

J. S. : Przede wszystkim.

J. S. W. : Cieszę się, że pan tak to ujmuje.

J. S. : Kiedy mówimy o polskim rynku sztuki, mówimy o czymś, co się rozwija. Z jednej strony można powiedzieć rozwija się bardzo szybko, z drugiej strony rozwija się zbyt wolno. Z innej strony wytwarza pewnego rodzaju fenomeny, które w ciekawy sposób funkcjonują, są nowymi modelami funkcjonowania rynkowego samej sztuki i artystów. Możemy mówić także o poważnych brakach w zakresie zaangażowania finansowego państwa, a przede wszystkim, nazwijmy to, komponentu korporacyjnego...

J. S. W. : Rozumiem, że państwo nie jest tu jakoś bardzo oczekiwane.

J. S. : Dlaczego?

J. S. W. : Ja wciąż operuję pewnym stereotypem: jak rynek to rynek, a państwo to państwo.

J. S. : Jest rynek sztuki i państwo też jest. Istnieje bardzo niewiele obszarów gospodarki, w których państwo pośrednio nie byłoby klientem. Państwo kupuje prąd, państwo kupuje wodę, państwo nawet kupuje alkohol, państwo kupuje żywność, państwo kupuje samochody, państwo kupuje usługi i państwo powinno kupować sztukę, i państwo powinno finansować sztukę.

J. S. W. : Czyli zaangażowanie państwa widzi pan choćby w ten sposób – zakupy.

J. S. : Kiedy mówimy o rynku, mówimy, ja przynajmniej tak staram się mówić, że jest to sposób obrotu dziełami sztuki. Możemy to próbować

poszerzać o pole wytwarzania sztuki, ale wytwarzanie nie jest do końca sytuacją rynkową, ponieważ jednak rynek jest wtedy, kiedy rzecz o partycularnych właściwościach merkantylnych zmienia swojego właściciela z A na B, a czasem na C, D i F, i to w jakimś sensie funkcjonuje. Jeśli chcemy podsumować rynek sztuki jako strukturę, to on powinien mieć trzy komponenty, między innymi zakup indywidualny, który w Polsce jest najbardziej widoczny i najbardziej transparentny, ponieważ opiera się na domach aukcyjnych, które ujawniają swoje wyniki głównie w raportach stworzonych przez artinfo.pl. Ta transparentność jest równie duża na tym fantazmatycznym światowym rynku. Dlaczego mówię, że jest fantazmatyczny? Bo to rynek, o którym narracje prowadzą dwa wielkie domy aukcyjne, dwie wielkie imprezy targowe i gracze, którzy w dużym stopniu okupują narracje na temat tego, jak wygląda rynek. To nie ma żadnego przełożenia na Polskę, na lokalne rynki sztuki.

J. S. W. : ?

J. S. : To znaczy, jeżeli mówimy o pewnym potencjale, możemy zobaczyć jak po 1989 roku Polska dołącza to tego rynku, nie mając nic. Szczególnie lata 90. były dla polskiej sztuki gorszym czasem niż lata 80., niż jakakolwiek najgorsza dekada PRL i może nawet paradoksalnie wojna. Lata 90. były naprawdę najgorszym czasem dla polskiej sztuki.

J. S. W. : Bardzo interesująca teza, rozumiem, że pan ją może rozwinąć.

J. S. : Po prostu w latach 90. nie było nic, nie było galerii, galerie padły, co prawda nie wszystkie, ale nie było rynku, inflacja galopowała. Klienci zachodni, którzy byli głównym źródłem dochodu dla tych galerii, jak przyjeżdżali w roku 1988 i kupowali za 100 dolarów to 100 dolarów żywiło artystę, galerię i rodziny przez miesiące. Przesadzam, ale te 100 dolarów było czymś. W 1992 roku 100 dolarów nie robiło aż takiego wrażenia, a nadal oczekiwanie było takie. Ale nie było także

innych rzeczy. Nie było muzeów. Dobrze pamiętam jak CSW nie miało tynków na ścianach, suficie i w dużej mierze z zewnątrz. Instytucje nie miały pieniędzy, nie było muzeów, nie było galerii, nie było stypendiów, nie było dotacji, nie było żadnych programów...

J. S. W. : Instytucje państwowe, muzea, całkowiście przestały kupować.

J. S. : Przystano kupować, przystano archiwizować. Ale artyści produkowali. Wtedy nastąpiła pierwsza fala tego wielkiego, nazwijmy to eksportu. W pierwszych dwóch dekadach tej, powiedzmy, wolności albo realnego kapitalizmu po realnym socjalizmie jednak wprowadziliśmy w międzynarodowy obieg sztuki co najmniej kilkanaście znaczących dziś nazwisk. To ogromny sukces. Możemy tych artystów nie lubić, możemy na temat tego sukcesu dyskutować, możemy to oceniać, proszę bardzo, to nie jest temat tej rozmowy, ale to jest fakt. Te parę osób wkroczyło w międzynarodowy obieg i w nim, w jakimś sensie, pozostaje. To jest ten potencjał. Można pytać, czy to tylko tyle osób, czy nie powinno być więcej.

J. S. W. : Nie wymieniamy nazwisk, ale podajmy liczbę choćby.

J. S. : Wiadomo, że od wejścia do Unii Europejskiej zmienia się sposób, w jaki jesteśmy konkurencyjni na globalnym rynku. Przez lata napędzały to ceny i nadal polska sztuka jest bardzo niedoszacowana. Na przykład nie ma malarza pochodzącego z Polski, który by regularnie funkcjonował w obiegu kolekcjonerskim, w euro czy w dolarach, w sześciocyfrowym zakresie. Nie mówię tego teraz przeciwko Polsce, ale to jest bardzo interesująca konstatacja, że nie mamy tego w przypadku aktywnych i żywych artystów, nie mamy nazwijmy to *top-endu*.

J. S. W. : Ale przed chwilą pan powiedział, że wprowadziliśmy pewną liczbę artystów.

J. S. : Wprowadziliśmy do obiegu, tak, ale...

J. S. W. : ...ale nie w ten przedział, nie na tę półkę?

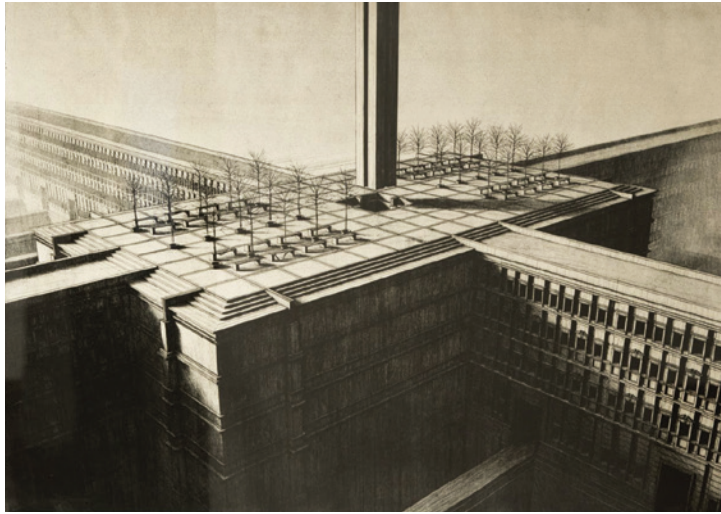
J. S. : Półkę finansową wyłącznie. To nie ma żadnego związku z charakterem tej sztuki, czy jest ważna, czy nieważna. Mówimy teraz o czystej mocy pieniądza. Są prace polskich artystów, które osiągają wysokie ceny, ale powinno to się dziać częściej, a grupa ta powinna rosnąć.

J. S. W. : Mówimy po prostu o cenach.

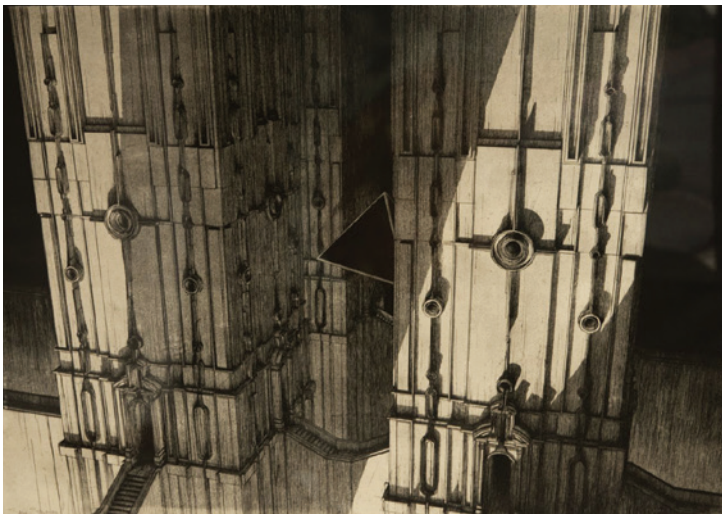
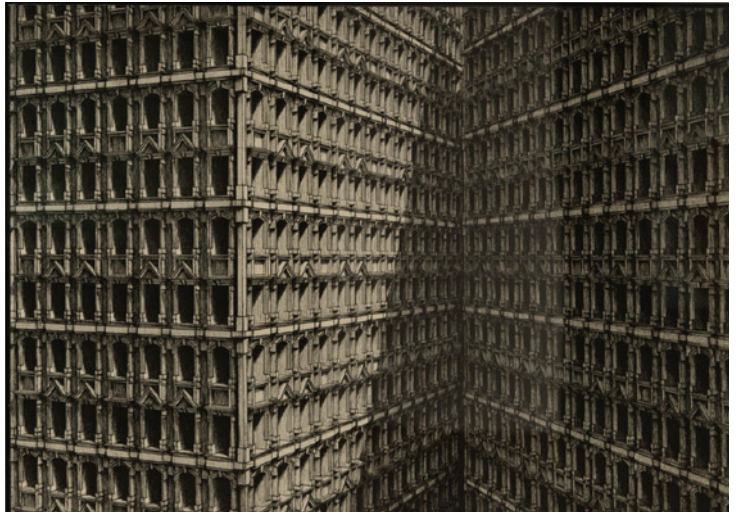
J. S. : Wynika to wyłącznie ze słabości rynku lokalnego, który w galeriach prywatnych jest napędzany w Polsce eksportem, niedowartościowanym eksportem, oraz rynkiem aukcyjnym, który jest obrazem siły nabywczej i pragnień społeczeństwa. To są głównie zakupy prywatne, to znaczy opiera się to na entuzjastach sztuki, którzy dysponują znacznymi środkami. Znacznymi w rozumieniu, że to nie są kwoty kilkusetzłotowe, ale wydawane są z potrzeby serca. To serce ma potrzebę cieszenia się tymi rzeczami, tworzenia prywatnej kolekcji, spekulacji, czegokolwiek, prania pieniędzy, nie wiem... Ale to są indywidualne zakupy. Brakuje dwóch rzeczy, brakuje kolekcji, istnieją kolekcje państwowe, ale nakłady państwa są zdecydowanie za małe. Na obywatela wychodzi, zawsze powtarzam, w granicach ceny kajzerki. Muzea kupują do kolekcji narodowych, na obywatela kupują kajzerkę, bo to mniej więcej wychodzi 20 groszy na obywatela. To jest o jedno zero za mało.

J. S. W. : Mamy jakieś porównanie regionalne czy światowe?

J. S. : Jako kraj 38-milionowy kupujemy za mniej pieniędzy niż niejedno pojedyncze muzeum na Zachodzie. Nie pamiętam dokładnie, jaki budżet zakupowy ma Moderna Museet w Sztokholmie, ale większy niż cała Polska. I dlatego o tym mówię, bo to nie jest tylko tak, że my mamy kupować i to jest zadanie muzeów, to nie jest tylko to. Musimy być na bieżąco, kupować to, co powstaje, do kolekcji, czyli budować dziedzictwo, powinniśmy być ambitni i starać się wyprzedzać...



ŁUKASZ KONIUSZY,
MIASTO / BYT,
ASP W KATOWICACH,
(FOT. BARTOSZ ŻUKOWSKI)



J. S. W.: Czyli ryzykować...

J. S.: Zacząć myśleć rozwojowo, nie tylko kompensować, nie tylko przeżyć, czyli kupić coś, co się pojawiło i może nam się to uda, aby trafiło to do kolekcji publicznej. A jeszcze musimy nadrobić straty, musimy zacząć łątać dziury w historii. Z roku na rok straty się powiększają i stają się nie do odrobienia, ludzie się starzejają, umierają, rzeczy cyrkulują po mniejszych lub większych kolekcjach w obiegu międzynarodowym i nie da się ich odzyskać. I jest jeszcze jeden komponent rynku: kolekcje korporacyjne. To się zaczyna w różny sposób dziać, ale na razie w Polsce nie powstała żadna znacząca kolekcja korporacyjna, a przez znaczącą kolekcję korporacyjną rozumiem, że będzie dysponowała budżetem rocznym na programowy zakup dzieł sztuki na poziomie paru milionów złotych, jak nie euro. Czy polskie firmy na to stać? Tak! Stać na dużo większe głupoty niż sztuka.

12

J. S. W.: Polska Miedz...

J. S.: Spółki Skarbu Państwa, inne firmy. Bardzo dobrym przykładem w kontekście WGW jest to, że my dwa lata z rządu pracowaliśmy z T-Mobile. T-Mobile, jako jedna z ostatnich wielkich niemieckich firm, powołał kolekcje sztuki współczesnej. Zrobili konkurs i wygrała koncepcja, że będzie to sztuka naszego regionu Europy, będzie to kolekcja z siedzibą w Bonn, tam gdzie Deutsche Telekom ma swoją centralną siedzibę. Że będą kolekcjonować sztukę z naszego regionu, czyli wschodniej i środkowej Europy. Dlaczego to robią?

Po pierwsze: za te same pieniądze mogą kupić o wiele więcej, po drugie: stworzenie kolekcji, gdzie będzie Beuys, Warhol, Rauschenberg i inni biali mężczyźni, jest nieprawdopodobnie drogie. Pojawił się więc pomysł, kreatywność, niezagospodarowany obszar, miejsce tworzenia przewagi konkurencyjnej. No i teraz musimy się liczyć z tym, że znacząca kolekcja współczesnej sztuki Europy Środkowej i Wschodniej będzie w Bonn, a wydaje mi się, że lepiej by było w Warszawie.

J. S. W.: Dobrze, że pan to mówi, to jest...

J. S.: ...to jest zadanie państwa.

J. S. W.: Tak, i tak jest w moim przekonaniu. Tylko trzeba by z tą tezą, z tym stwierdzeniem wyjść do pana Morawieckiego, czy do kogoś, kto ma ambicje.

J. S.: Ja nie mówię, że my tego nie robimy, ja nie mówię, że...

J. S. W.: Ja nie mam pretensji, uważam, że to jest świetnie powiedziane...

J. S.: Tak, tylko teraz przechodzimy do tego potencjału. Dajmy na to, że dopisujemy to jedno. Sądzę, że w Polsce jest jedno muzeum, które by sobie z tym poradziło. Tak, żeby pójść i powiedzieć „OK, my wiemy, co zrobić z tymi pieniędzmi i jak wejść w ten rynek szybko”...

J. S. W.: Nie robimy kryptoreklamy.

J. S.: Nie, nie, nie będę tego robił, bo chcę, aby ta ocena pozostała jako swego rodzaju kondycja wspólnoty, a nie jakichś partykularyzmów. Zalenie tego tematu pieniędzmi nie wystarczy. Oczywiście możemy działać na poziomie sentymentalnym, tak jak to było z „nacionalizacją” *Damy z łasiczką*. Ja nie uważam, że to były złe ruchy, ale kiedy mówimy o dziedzictwie, nie chodzi tylko o to, co było kiedyś, ale również o to, co jest teraz. Co będzie w tych muzeach, co będziemy inwentaryzować w 2118?

J. S. W.: Czy dotyka pan problemu krytyki w tym momencie?

J. S.: Aby realizacja tego potencjału nastąpiła, wszyscy uczestnicy obiegu muszą się wziąć w garść i do roboty. Trudnościom w konwersacji winien jest mówiący, nie słuchający. Kiedy czytam opisy wystaw, newslettery galerii i instytucji (pewnie dotyczy to też mojej galerii), bardzo często nie wiem, o co chodzi. Z trudem wnioskuję,





ANASTASIA MIKHNO,
PHENOTYPE A / PORAJMOS,
 ASP W SZCZECINIE,
 (FOT. BARTOSZ ŻUKOWSKI)

czy mowa o wystawie i jakiego rodzaju jest to działanie. Chodzi o to, że ludzi, którzy są gotowi konsumować sztukę na swój własny sposób, w Polsce jest bardzo dużo. Ludzi gotowych naprawdę cieszyć się sztuką w Polsce, takich, których nie będzie trzeba specjalnie do tego nakłaniać, powiedziałbym, że jest pół miliona.

J. S. W.: To bardzo dużo.

J. S.: Dużo? Nie wiem. Są trzy największe muzea w Polsce, mają po 2 miliony zwiedzających. To Wawel, Wieliczka i Auschwitz. Przez Warszawę przewija się 20 milionów turystów. Nie jestem przekonany, czy wiedzą, że tu jest sztuka współczesna. Wiem natomiast, że w Internecie nie znajdują rzetelnej informacji o tym, gdzie szukać sztuki nowoczesnej w Warszawie, w Polsce, jeżeli się tego łaknie.

J. S. W.: Ale ten problem zdaje się już dotarł...

J. S.: Ale to jest bardzo głębokie, polska sztuka

się bardzo źle googluje, tak to ujmę. Bardzo źle, to jest fakt, i żadna pojedyncza instytucja tego nie rozwiąże. Każda instytucja powinna być odpowiedzialna za to, żeby lepiej się wygoogłała. Do tego jeszcze jest kwestia krytyki, polskojęzycznej, angielskojęzycznej czy niemieckojęzycznej.

J. S. W.: *Warsaw Gallery Weekend* jest taką próbą praktyczną, rozwiniętą, już z jakimiś doświadczeniami, przedsięwzięciem mogącym się pochwalić skalą całkiem znaczącą. Można traktować WGW jako próbę odpowiedzi na wyzwanie, o którym teraz mówimy. Jak wygląda ta organizacja? Proszę o kilka praktycznych informacji: czy funkcjonuje biuro lub jakieś gremium, które dokonuje selekcji czy sypie pomysłami potem gdzieś realizowanymi? Jak to jest?

J. S.: W tym momencie jesteśmy zorganizowani, struktura już się w jakimś sensie skryształizowała. W tym roku pierwszy raz każda galeria i podmiot typu galeryjnego mógł się zgłosić do udziału. Komisja wybrała 29 galerii.



14

↑
KORNELIA DZIKOWSKA,
RZECZ O PRAGNIENIU,
ASP W WARSZAWIE,
(FOT. BARTOSZ ŻUKOWSKI)

↓
KRZYSZTOF KORAB,
EKSHIBICJONIZM, PORNOGRAFIA,
ASP W KATOWICACH,
(FOT. BARTOSZ ŻUKOWSKI)



J. S. W. : Co ten wybór daje? Czy dana galeria wchodzi w jakiś obszar informacyjny, strumień promocji tej imprezy?

J. S. : Tak, tak to jest. WGW nie jest imprezą targową, ale ma charakter imprezy targowej, to znaczy w zakresie funkcji działa bardzo podobnie, działa na zasadzie pewnej skali. Nie zawsze ilość czegoś przekłada się na efekt, ale na takim poziomie kwantowym ruch ludzi, pewna atmosfera powoduje, że jest to impreza, nazwijmy to, sprzedająca – dana galeria coś sprzedaje czy coś zyska. My tego tak bardzo nie obiecujemy, ale to się dzieje, to się zdarza coraz częściej. Impreza będzie ewoluowała, zakładamy, że się będzie internacjonalizować, i liczymy, że galerie będą coraz bardziej światowe, coraz bardziej profesjonalne, że będzie więcej kolekcjonujących, że nastąpi znaczące przechylenie, bo to mogłoby postępować szybciej.

J. S. W. : Czy udało wam się już wypromować kogoś, coś w sensie jakości artystycznej? Mówi pan, że WGW przedstawia jakąś szczególnie interesującą ofertę, proponuje jakąś szczególną jakość artystyczną. Czy coś tu można już zmierzyć?

J. S. : My, jako WGW, nie zajmujemy się tą czy inną wystawą, to już jest zadanie galerii...

J. S. W. : ...i poszczególnych artystów.

J. S. : Tak, to jest ich zadanie. My dajemy pewnego rodzaju platformę, my tworzymy efekt synergii.

J. S. W. : Ale czy coś da się policzyć?

J. S. : Tak, dobrym przykładem jest to, że kiedy zaczynaliśmy, galerii było 14, dzisiaj jest 29. Z tamtych 14 pewnie przestało istnieć kilka...

J. S. W. : No tak, o tym wspomniałem. W moim pokoleniu jeszcze krytyka się liczyła i przywiązywało się sporą wagę do niej. Ale z tego, co pan mówi, w obecnej sytuacji to akurat krytyka jest jednym z wielu aspektów swego rodzaju dziury, niemocy w promowaniu polskiej sztuki, bo wspomniane Google...

J. S. : Ja nie powiedziałem, że to niemoc, bo to jakoś działa, ale moim zdaniem nie wypełnia potencjału. Ale nie ma co tego roztrząsać, do Warszawy przyjeżdża ileś milionów ludzi i pytanie, co zrobić, żeby przychodzili do muzeów, do galerii. Nie uważam, że to ma zrobić ministerstwo, inna instytucja lub konkretna galeria albo konkretni artyści. Żyjemy w trudnych czasach. Są trudne dlatego, że musimy zacząć pragnąć więcej, bo już osiągnęliśmy normalność. Jako ogół społeczeństwa nie ginimy z głodu na ulicach, nie musimy walczyć o każdy następny dzień, tak bardzo jak kiedyś. To znaczy, że musimy wziąć na siebie odpowiedzialność i to jest odpowiedzialność każdego indywidualnego uczestnika tego obiegu. Każdy musi wziąć odpowiedzialność za siebie.

„Guma” tego rynku się nie rozciągnęła jeszcze, ale doszliśmy do pewnego punktu, do masy krytycznej. Dziś zaczyna brakować artystów, zaczyna brakować sztuki. Wiem, że brzmi to dziwnie, ale tak jest. Podaż jest albo słaba jakościowo, albo mało różnorodna. To tragiczne, bo akademie sztuk pięknych w Polsce wypuszczają 3 tysiące absolwentów rocznie.

J. S. W. : Ciekawe...

J. S. : Za mało artystów, kuratorów. Teraz siedzimy, rozmawiamy w okolicznościach wystawy Koji Kamoji. Ilu jest artystów takich jak Koji Kamoji, którzy się w Polsce wykształcili, doksztalili i tu jakiś znaczący fragment ich kariery się odbył, ale nie są stąd? Powinno ich być dużo więcej.

J. S. W. : Zgadza się całkowicie, myślałem jednak, że miał pan na myśli sytuację całkowicie odwrotną do tej, jaką mamy w wypadku Kojego. Mianowicie, że coraz mniej artystów wykształconych w Polsce planuje tutaj spełniać swoje życiowe aspiracje. Dzisiejsi absolwenci z góry niejako celują gdzieś indziej, ewenementem jest Japończyk, który w Polsce się spełnił. To fantastyczny przykład, który dla młodych ludzi może wydać się absurdalny...



16



ALEKSANDRA JÓZEFÓW,
VOLUMEN,
ASP W GDAŃSKU
(FOT. BARTOSZ ŻUKOWSKI)

J. S. : Ale ja nie mam z tym problemu. To nie jest problem, że ktoś chce odnieść międzynarodowy sukces. Chodzi tylko o to, że Warszawa, Polska, musi być uczestnikiem tego międzynarodowego sukcesu. Oczywiście mamy taki postkolonialny jeszcze sznyt, że w biografii wystawka w jakieś galerijce w Londynie wygląda lepiej niż w polskiej galerii publicznej. Mobilność jest bardzo ważna, więc chodzi o to, żeby jak najwięcej artystów młodych, średnich, starych miało wystawy tu i aby nasi mieli wystawy tam.

J. S. W. : Podoba mi się to, co pan powiedział. Brzmi prowokacyjnie i tak właśnie otwierając czy, inaczej mówiąc, wbrew pewnym stereotypom. Pan także mówi, że zaczyna nam brakować artystów...

J. S. : Zaczyna brakować artystów, zaczyna brakować pewnej jakości.

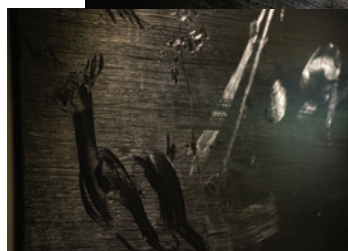
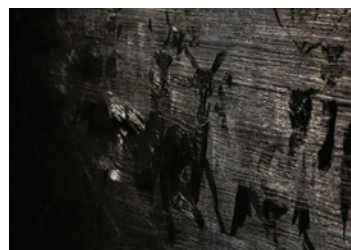
J. S. W. : I to w kontekście tej infrastruktury instytucjonalnej...

J. S. : Tak.

J. S. W. : ...która, zdaniem pana, wygląda już nieźle.

J. S. : Kiedy mówimy o ogólnym stanie rzeczy, nie powinniśmy mówić, że nie ma nic. Co się często zdarza. W większości znaczących średnich miast jest coś – jakieś BWA, jakiś ośrodek sztuki. W dużych miastach jest ich po kilka. Z pewnością działają w izolacji, ale wraz z poprawą dróg i kolei powstaje sieć małych *kunsthalle*. Małych i niemałych zresztą też. Na przykład Labirynt w Lublinie ma sukces frekwencyjny. W 300-tysięcznym mieście 20 tysięcy zwiedzających!

J. S. W. : Mnie to też satysfakcjonuje i podoba mi się. Pan jednak nie robi wyraźnych podziałów, nie stawia wyraźnych granic między sektorem publicznym a sferą galerii na rynku, biznesem. Mówiąc w skrócie, traktuje to pan jako całościową infrastrukturę, która ma pracować na sukces, na który jesteśmy skazani, ale do którego jeszcze mamy kawałek drogi.



ANETA KUBLIK,
ZOBACZYĆ NIEWIDOCZNE,
ASP W GDAŃSKU
(FOT. BARTOSZ ŻUKOWSKI)

J. S. : Ja nie mówię – sukces, ale – jakość życia i zadowolenie uczestników tej bolączki, jaką jest pragnienie (bądź konieczność) funkcjonowania w świecie sztuki. Bo na ten świat składa się dość dużo ludzi. Jeżeli my produkujemy 3 tysiące absolwentów rocznie, to po pierwsze skądś się ci ludzie biorą. Bo to znaczy, że 3 tysiące ludzi postanowiło swoje życie związać ze sztuką, taką czy inną.

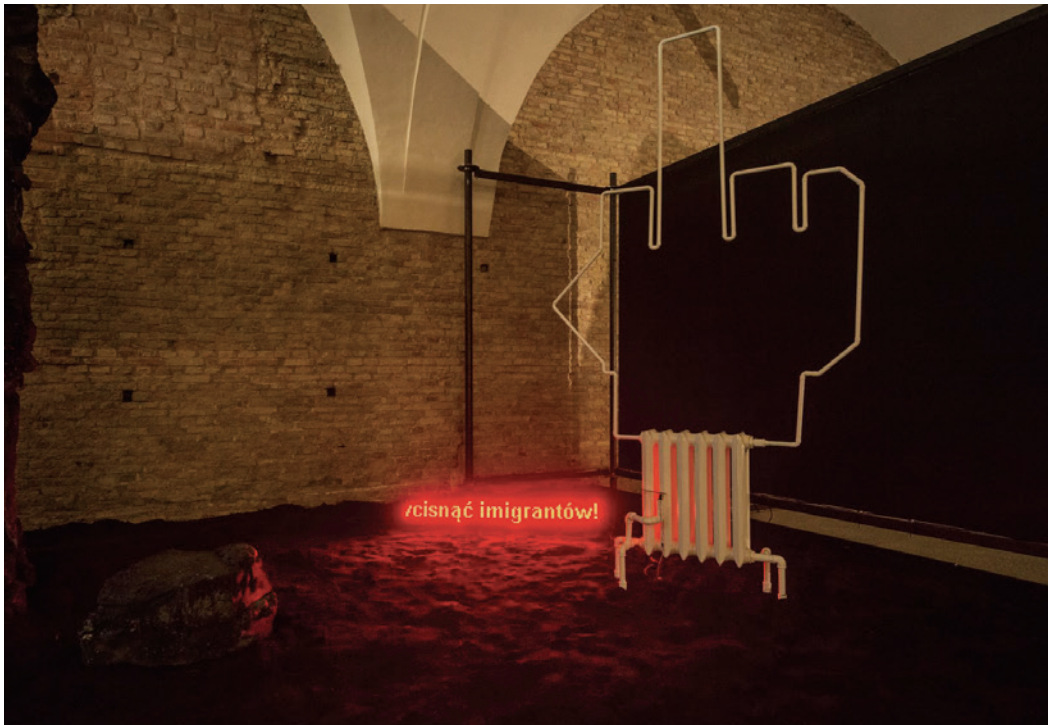
J. S. W. : To dużo.

J. S. : Sporo i wydaje mi się, że trzeba to szanować, że warto, byśmy dbali o siebie nawzajem, żeby wysiłek studentów czy wszystkich nie szedł na marne. Jak w powieści Lampedusy, kiedy umierający książę robi rachunek sumienia, zastanawia się, jak wyglądało jego życie, podlicza wszystkie polowania i inne wartościowe rzeczy, których doświadczył, i mówi do siebie, że całkiem mu się to życie udało. Dobrze by było, aby każdy artysta, kurator, pracownik zrobił rachunek sumienia i jak Lampedusa powiedział: „*Nie tak źle mi poszło, było warto!*”.

18

Tekst wywiadu został wizualnie wzbogacony dokumentacją wystawy „Najlepsze Dyplomy 2018 Akademii Sztuk Pięknych”, (reprodukujemy je dzięki uprzejmości ASP w Gdańsku)





← ↑

MICHAŁ SOJA, RÓŻA DUDA,
 JESTEM SYNEM GÓRNIKA,
 ASP W KRAKOWIE
 (FOT. BARTOSZ ŻUKOWSKI)





fot. A. Kurkiewicz

SYLWIA HEJNO

Uczta na szczycie wieży Babel

→
GRZEGORZ DROZD,
DEFENDER / OBROŃCA

20

*Inne cywilizacje stworzyły Altamirę, Stonehenge, Borobudur. Nasza wynalazła centrum handlowe, wyrzutnię rakiet i zbiornik chłodzący – pisała Suzi Gablik, artystka, krytyczka i historyczka sztuki w tekście *Ekologiczny imperatyw*. Po modernistycznej fascynacji techniką i industrializacją przyszła pora na coś nowego. Tęsknota za naturą, która trwa do dzisiaj, wydała od lat 60. XX wieku owoc w postaci *land artu*.*

W tej kategorii zmieściły się porażające swoim monumentalizmem *Spiral Jetty* Roberta Smithsona oraz *Double Negative* Michaela Heizera, ale i efemeryczne ślady spacerów Richarda Longa czy kolorowe *Atmosfery* Judy Chicago, która do *land artu* wniosła wątki feministyczne. Obecnie różni artyści, choć tworzą wśród natury, mogą ją naśladować, ale nie muszą. Przykładem mogą być choćby efektowne instalacje Barry'ego Underwooda, który umieszcza światło w miejscach, gdzie go nie powinno być, lub geometryczne neony fotografa Nicolasa Rivalsa stojące w kontrze do krajobrazu, które swego czasu podbiły Internet. Zażyłość sztuki z przyrodą stała się także źródłem

inspiracji dla autorów dzieł pokazywanych wewnątrz, zrodziła się pokusa, aby naśladować naturalne zjawiska i przenieść je do świata cywilizacji. Na przykład Berndnautowi Smilde wystarcza para i wilgotne pomieszczenie. Zasłynął jako twórca 10-sekundowych chmur w kościołach, zamkach i lochach, które utrwała na zdjęciach. Wszystko to sprawia, że i *land art* staje się coraz trudniejszy do zdefiniowania, ale i bardziej różnorodny.

ŚWIĘTOWANIE SZTUKĄ

We wsi Babel-Granna, która ciągnie się wzdłuż szosy, zapanowało święto. Hasło 8. Land Art Festiwalu oddaje pole wszystkiemu, co wykracza poza zwyczajność. *Na Święto patrzymy całościowo, jak na jedność człowieka z naturą, a także z jego otoczeniem społecznym, historycznym, kulturowym – piszą twórcy festiwalu.*

Do tego doszła dodatkowa misja: wzięcie lokalnej przyrody w opiekę. *Wieża Babel* Jarosława Koziary (twórcy i pomysłodawcy Land Art





←
KONSTANTIN ZORKIN,
PERFORMANCE

→
AZUMA KATSUHIKO,
EARTH IS GENEROUS
AND FREE

↓
NOA BIRAN
I ROY TALMAN,
MARCH





↑
MARCIN BERDYSZAK,
PODNIESIENIE

↑
JAROSŁAW KOZIARA,
WIEŻA BABEL

→
ALICJA ŁUKASIAK,
ZEBRANIE





Festiwalu) stanęła w dość dziwnym miejscu: na końcu wąwozu, który pozostał po dawnej żwirowni, idealnie naprzeciw zastygłej – niczym prehistoryczny mamut – koparki. Gdyby koparka kiedykolwiek zechciała ożyć i ruszyć dalej, musiałaby się zmierzyć z drewnianą konstrukcją. *Wieża Bubel* strzeże, ale i stanowi symbol triumfu sił natury nad ludzką chęcią dominacji – jak wieża Babel przeniesiona na grunt eko. Artysta przyznaje, że najbardziej interesowała go sama forma, będąca pewną odpowiedzią na martwość przestrzeni dookoła – niegdyś pięknej łąki, dziś piaszczystej dziury. Na tym nieurodzaju drewniany stożek o choinkowatym kształcie pojawia się trochę jak nieoczekiwany wyrzut sumienia. Ale z tego wyrzutu rodzą się też pozytywne treści. – *To także przypomnienie, że święto może być każdego dnia* – podkreśla artysta.

Bettina Beres sięgnęła po bardzo proste skojarzenia – święto to przecież nic innego niż suto zastawiony stół. Ten, który stworzyła, jest wypełniony ręcznie malowanymi, kwiecistymi wzorami i półmiskami, których zawartość pełni funkcję botanicznego atlasu okolicznych skarbów przyrody. Niekiedy tajemniczo brzmiące nazwy ziół i kwiatów składają się na *Uczę w Bublę*, czyli duchowy poczęstunek na polanie. Przestrzeń domowa, z wyobrażonym brzękiem sztućców, gwarem rozmów przy stole, miesza się z tą nieoswojoną, dziką. Artystka pomaga im zawrzeć sojusz, sugeruje, jak sycące mogą być doznania płynące z natury. Zastąpienie tradycyjnych świątecznych dań okolicznymi roślinami wynosi je do poziomu spraw wartych pielęgnowania. *Z natury czerp i zachowuj się wobec niej z takim taktem i umiarem jak gość przy czyimś stole* – tak mogłaby brzmieć maksyma towarzysząca temu posiłkowi. Ale jest tu jeszcze coś: malowane hafty i talerzyki Bettiny Beres nawiązują także do codziennego życia, w którym kulinarne przygotowania do świąt, podobnie jak rozmaite robótki ręczne, odbywają się w znacznej mierze kobiecymi rękami.

Sprzątanie „na święta” to jeden z naszych żelaznych rytuałów. W sznurze białego prania

Noi Biran i Roya Talmana, który zdaje się ciągnąć w nieskończoność, jest jednak coś niebiańskiego. Na tle nieba rysują się kształty ludzkich sylwetek; być może za moment zostaną porwane, tak jak w opisanym przez Marqueza scenie, gdy Remedios została wniebowzięta razem z bieleńskimi prześcieradłami, których nie mogła odżałować jej kuzynka. *Marsz* przywołuje wędrujących, odświętnie ubranych pielgrzymów, a wrażenie ruchu potęguje przejście pochodu z jednej strony urwiska na drugą. Części garderoby wszelkich rozmiarów są także swego rodzaju przedłużeniem fizyczności ludzkiego ciała. – *Pielgrzymowanie do świętych miejsc jest wspólne różnym religiom. Poruszanie się ma wymiar nie tylko fizyczny, ale i duchowy, liczy się wędrówka z jednego miejsca do drugiego. Staraliśmy się odtworzyć ten ruch i przywołać wizerunek idących ludzi* – tłumaczy Noa Biran.

Land Art Festiwal zaprasza nie tylko artystów związanych z tym nurtem sztuki, ale i posługujących się innymi artystycznymi językami. Jest otwarty nie tylko na instalacje (które wciąż stanowią większość realizacji), performance oraz fotografie, ale i na przykład na film. *Drzewo, kolano, ciemno*, film Pawła Korbusego stworzony we współpracy z Januszem Czyżewiczem, czerpie z otoczenia i przyrody, odkrywa w nich zaskakujące treści. *Suchego przestwór oceanu* Mickiewicza okazuje się być polną drogą, gdzie odbywa się nocne polowanie na bohatera – rodem z kina grozy z akcją na polskiej wsi, a ciąg najdziwniejszych, nieraz absurdalnych sytuacji prowadzi do ważnej konkluzji: *Jedynie ty możesz ocalić siebie*. Choć słowa nawiązujące do wiersza Charlesa Bukowskiego można rozmaicie odbierać, to – jak pisała Suzi Gablik: *Sztuka może nigdy nie uratować świata, ale ocalenie świata nie jest tym samym, co ocalenie fenomenu „świata” samego w sobie, co sztuka może zrobić (...)* ¶

Fotografie: Dorota Awioroko

Dzięki uprzejmości 8. Land Art Festiwal, 4-14 lipca, wieś Bubel-Granna i Janów Podlaski

26. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie



CO NOWEGO W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE?

Plakat niezmiennie funkcjonuje w przestrzeni publicznej – wypada zacząć od tego stwierdzenia – niezależnie, czy wisi na słupie ogłoszeniowym, ścianie budynku, nawet niczym mural, przystanku autobusowym, w jakimś westybulu, pojawia się w Internecie, czy gdziekolwiek w *stricte* reklamowej roli... Ewoluuje, jest służebny wobec różnych zjawisk i wydarzeń, idei i wartości, usług i produktów, ale wciąż jest. Natomiast niekoniecznie jest uświadomioną przez odbiorcę specyficzną dyscypliną sztuki/projektowania. Przechodząc obok niego na ulicy, postrzegając jego przekaz, przechodzimy nad nim do porządku dziennego, co wcale nie sugeruje, że jest indyferentny, wręcz przeciwnie. Ma przecież za zadanie komunikować, im skuteczniej, dobitniej, tym lepiej. Z reguły niemal samoistnie w nas zakotwicza, najczęściej przy okazji bieżącej aktywności. A jego odbiorca to w pełnym tego słowa znaczeniu *każdy*, potencjalnie *każdy*.

Plakat powstaje zawsze ze względu na odbiorcę, jest do kogoś skierowany, na kogoś zorientowany. Nie jest obojętny wymogiem posiadania przez odbiorcę wysokich kompetencji, nie

jest hermetyczny, nie elitaryzuje się wyniośle, a wręcz demokratyzuje. Choć niejednokrotnie proponuje także zagwozdkę intelektualną dla człowieka kulturalnego o wyższych ambicjach i wymaga erudycji – ma dodatkowe dno, jakieś kolejne piętro sensów, na które nie każdy potrafi wejść. Plakat zachowuje się niczym plastyczny (a i pełen ikry) druk użyteczności publicznej, a nie typowy artefakt, jak rzeźba czy malarstwo, i nie ponosi z tego powodu uszczerbku. W istotnym sensie zyskuje, minimalizując ryzyko wyobcowania społecznego, które, ogólnie rzecz biorąc, niestety jest typowe dla zjawisk sztuki. (Marcin Czerwiński, wybitny socjolog kultury, już w latach 70. XX wieku wyjaśniał, co znaczy „samotność sztuki”.)

Szeroko promować plakat znaczy nie tyle, co wprowadzać go fizycznie do publicznego obiegu, bo się w nim znajduje, co go kultywować i uświadamiać jego obecność właśnie jako zjawiska w sztuce – propagować najwyższe standardy artystyczne, wykonawcze i w sferze komunikowania treści, a z tym bywa różnie. Potencjalnemu zleceniodawcy uświadamiać, że plakat jest

→
T U S H E N (C H I N Y) ,
T H E C O S T O F S A F E T Y ,
2 0 1 4

→
W O J C I E C H D O M A G A L S K I
(P O L S K A) ,
P O L S K A ,
2 0 1 8

→
M I N G L I A N G L I (C H I N Y) ,
P O L A N D 1 0 0 T H ,
2 0 1 8



potrzebny – ma moc estetyczną, artystyczną, komunikacyjną, promocyjną i reklamową, marketingową i komercyjną, że wartości artystyczne w komunikowaniu są nadspodziewanie ważne, a nawet rentowne. Szerokiego odbiorcę zachęcać do zabawy z plakatem, czytania go i rozczytywania, smakowania, dekodowania wiązań znaczeniowych między treścią wyartykułowaną wprost słowem a jej obrazową reprezentacją.

Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie, które zwykle się nazywać olimpiadą plakatu, to najstarsze i jedno z najbardziej znaczących na świecie wydarzeń artystycznych poświęconych wyłącznie plakatowi, dla niemałej części światowego środowiska plakacistów – najważniejsze. Ta kultowa impreza to zarazem prestiżowa polska marka.

Inauguracja MBP miała miejsce w gmachu Zachęty – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych (dziś Narodowej Galerii Sztuki) 6 czerwca 1966 roku. Szymon Bojko, polski historyk

i krytyk sztuki, relacjonował, że była: *wydarzeniem dającym się przyrównać do otwarcia na oścież drzwi. Zaproszeniem do niedostępnych nam światów. Bez wiz i paszportów. Bez upokorzeń z racji barier geopolitycznych. Westchnieniem wolności i miłym uczuciem równości, mimo codziennie odczuwanego cywilizacyjnego ubóstwa. Do Warszawy zjechała światowa czołówka artystów projektantów, teoretyków, wydawców, ekspertów mediów drukowanych. Poczynając od Stanów Zjednoczonych, Brazylii, Francji, Włoch, Niemiec, Anglii, Holandii, Szwajcarii, Czechosłowacji, ZSRR, a kończąc na obecności rewelacyjnej wręcz Japonii. Animatorem biennale i wieloletnim jego organizatorem (do 1974 roku) był związany z ASP w Warszawie prof. Józef Mroszczak, współtwórca polskiej szkoły plakatu. Wśród inicjatorów imprezy wymienienia się Jerzego Srokowskiego, Eryka Lipińskiego, Bohdana Bocianowskiego, Jana Lenicę. W 1994 została przeniesiona z Zachęty do Muzeum Plakatu w Wilanowie, które – jako oddział Muzeum Narodowego w Warszawie – organizowało ją do 2016 roku.*



Każda edycja MBP ściągała do Warszawy pielgrzymki plakacistów, znawców i miłośników plakatu, miasto uznano zaś za jego światową stolicę. Pamiętajmy, że polska szkoła plakatu, która w połowie lat 60. XX wieku osiągnęła pełnię rozpoznawalności, renomę i rozgłos, wzbudzała i zresztą nadal wzbudza zachwyt na świecie. Wyznaczyła standardy i zenit artystycznego sukcesu – zarówno dla tych, którzy pragnęli być jej kontynuatorami, jak i dla tych, którzy konfrontowali z nią swoją odmienność. Organizatorzy biennale od początku manifestowali przekonanie, że plakat jest pełnowartościowym medium kreacji autorskiej oraz niezależną dyscypliną w ramach projektowania graficznego. Uczynili MBP najważniejszym forum wymiany idei artystycznych, mimo że początkowo plakatowi mogła ciążyć niefortunnosć propagandowych ambicji Polski Ludowej.

26. biennale kontynuuje najlepsze tradycje tej imprezy, wróciwszy do miejsca – **Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie** – które dało się

napędową jego powstaniu i rozwojowi, w którego orbicie ukształtowała się idea konfrontacji światowych osiągnięć w dziedzinie projektowania plakatu. Akademia zresztą mocno zaznaczała swoją obecność we wszystkich edycjach biennale. Odegrała przecież niebagatelną rolę w rozwoju polskiej sztuki plakatu, a większość reprezentantów polskiej szkoły plakatu to byli jej wykładowcy i absolwenci. Związek uczelni i biennale wydaje się wręcz naturalny. Weźmy pod uwagę, że cechą wyróżniającą warszawską akademię od początku jej istnienia jest równorzędne traktowanie sztuk „czystej” i „stosowanej”, by mogły pozostawać w dialogu i się przenikać. Nie inaczej jest ze słynnym polskim plakatem – był i jest projektowany jako sztuka (co wcale nie jest takie oczywiste.)

Prof. Lech Majewski – sygnujący swoim nazwiskiem imprezę w roli jej prezydenta – wspominając przeszłość we wstępie do katalogu, zauważył: *A sami stajemy przed nowymi zadaniami koncepcyjnymi i organizacyjnymi tego i przyszłych biennale. A także przed pytaniem, czym dziś jest plakat? I czym dziś jest język wizualny w różnorodności formy? Jak kultura, technologia i świat polityki*



HELMO: THOMAS COUDERC
I CLÉMENT VAUCHEZ,
JAZZDOR / STRASBOURG
JAZZ FESTIVAL,
2017

wpływają na nasze rozumienie przekazu wizualnego? Jakie wartości artystyczne i merytoryczne kierują dziś relacją twórcy – odbiorcy? To oczywiście ponadczasowe pytania, ale chciałbym, aby towarzyszyły nam przy tej i przyszłych odsłonach Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie.

Co dało przeniesienie imprezy do ASP? Świeżą krew – to oczywiste. Biennale znalazło się bowiem w żywym krwiobiegu uczelni artystycznej, w jej fermentie twórczym, ognisku międzypokoleniowej konfrontacji. Wróciło ponadto z obrzeży Warszawy – z Wilanowa – do ścisłego centrum, na Trakt Królewski. To gwarantuje mu rzeczywiste wyjście w miasto, wprost na trotuary – otwarcie na szeroką publiczność. (A także włączenie do niej – zważywszy wakacyjny termin imprezy – turystów, również zagranicznych.) Pamiętajmy, że plastyczna kultura plakatu jest nierozłączna z kulturą miejską. Pierwszym odbiorcą sztuki plakatu – *par excellence* sztuki żywej – jest mieszkaniec/użytkownik miasta, a miasto jest tu niczym galeria. (Ekspozycja plakatu w galerii sztuki nie jest oryginalna – pierwotna, staje się wtórna, to jego życie po życiu czy drugie życie, to stawanie się eksponatem i kultywacja, choć nie tylko.) Obecność plakatu w publicznej przestrzeni miasta służy przekazaniu informacji i zarazem jest najbardziej bezpośrednim obcowaniem współczesnego, pozostającego w nieustannym pędzie cywilizacyjnym człowieka ze sztuką czy szerzej – z kulturą plastyczną/wizualną. Ta prosta obecność daje grunt edukacji kulturalnej w takim zakresie. Lokalizacja warszawskiej ASP i mechanika edukacyjna, która jest jej właściwa, wiele mogą wnieść do promocji plakatu dobrego i sensownego. Wzorcy i wartości go regulujące wytwarzane są właśnie w jej obrębie. A skoro plakat jest sztuką komunikowania, dydaktyka podobnie, to tym bardziej zależy nam na szerokiej popularyzacji imprezy mu poświęconej, na interakcji z szeroką publicznością.

Kadra specjalistów, m.in. architektów wnętrz, takich jak Adam Orlewicz (projektant wystaw 26. Biennale), oraz odpowiednia infrastruktura, którą posiada Akademia, pozwalają jej nie tylko samodzielnie wyszykować tę imprezę

w dotychczasowym kształcie, ale ją rozbudować, pchnąć na nowe tory. Odnoszę wrażenie, że to już się stało.

Akademia ofiarowuje biennale istotne korzyści, ale świetnie działa tu zasada wzajemności. Biennale może być skutecznym instrumentem promocji wyższego szkolnictwa artystycznego w dziedzinie sztuk plastycznych, nie tylko naszej ASP. Dowodzić, że dla magistrów sztuki jest miejsce na rynku pracy, a bycie artystą projektantem stwarza realne szanse na atrakcyjną ścieżkę kariery zawodowej.

26. Biennale – trwające od 9 czerwca – ze względu na duże zainteresowanie publiczności zostało przedłużone do 30 sierpnia 2018!

W jego ramach odbyły się dwa konkursy: główny i tematyczny. Nasze zaproszenie do **Konkursu Głównego** przyjęło 90 plakacistów z całego świata. Prosiłszy ich o wytypowanie dwóch własnych prac oraz zarekomendowanie kolejnego plakacisty, który zaprezentuje nam jedną pracę. Wskazanych zostało w ten sposób kolejnych 68 uczestników, co w sumie dało ich 158. Ten sposób doboru uczestników, a co za tym idzie plakatów, nie wyłonił rzecz jasna reprezentacyjnej próby w sensie socjologicznym (i nie o to by chodziło). Dobór najpierw przebiegał z klucza elitarności (w sensie – wybitnych twórców), z zachowaniem pewnej różnorodności, ale następnie – co istotne – obiektywizował się dzięki uzupełnieniu go o zasadę wskazań (jak w badaniach społecznych – w metodzie kuli śniegowej). Z jednej strony determinowała go wiedza organizatorów o branży graficzno-plakatowej, szczególnie zaś prof. Majewskiego. Z drugiej strony – punkt widzenia organizatorów, czyli mimo wszystko nieusuwalny subiektywizm, był niwelowany właśnie przez wskazania/rekomendacje. Powstała zatem quasi-próba. Być może w przyszłości bardziej świadomie wykorzystamy taką „rekrutację”, to stanowiąca wskazówka. Dzięki temu nie mieliśmy sposobności zdominować swoimi decyzjami osobowymi tego konkursu, zaprojektować go

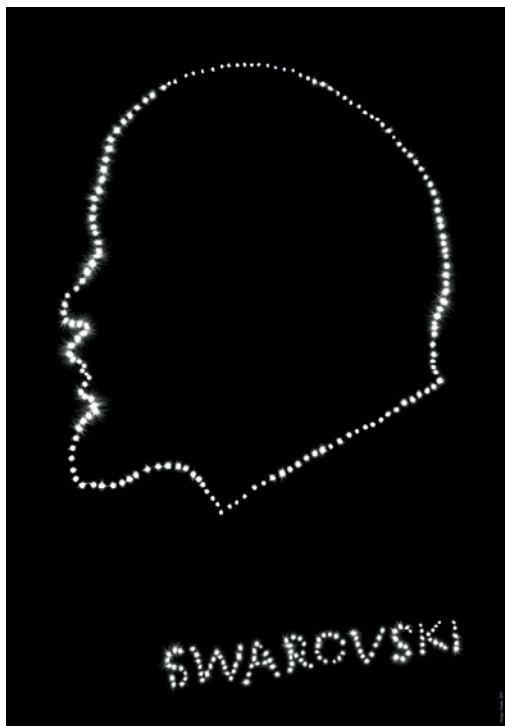
od A do Z i daliśmy się zaskoczył naszym gościom. Ostatecznie wśród uczestników znaleźli się artyści projektanci obojga płci o światowej renomie oraz o mniej rozpoznawalnych nazwiskach, jednak równie interesujący, pracujący indywidualnie lub w grupach, studiach, agencjach, należący do różnych pokoleń, preferujący różne style, tworzący w różnych kontekstach kulturowo-cywilizacyjnych, społecznych i politycznych. Zaprezentowaliśmy publiczności szeroki przegląd plakatów (dokładnie 245) datowanych na lata 2015–2018. Zatem aktualność plakatu.

Ogłosiliśmy także **otwarty Konkurs Tematyczny Niepodległa** z okazji przypadającego w 2018 roku 100-lecia odzyskania niepodległości przez Polskę oraz analogicznych rocznic w innych krajach regionu. W 1918 roku spełniły się dążenia niepodległościowe Litwy, Łotwy, Estonii oraz proklamowano powstanie dwunarodowego niepodległego państwa – Czechosłowacji, a rok wcześniej powstała Finlandia. Konkurs odnosił się do następujących wartości: niepodległość, wolność, wspólnota, tożsamość wspólnotowa i kulturowa, naród, braterstwo/solidarność, tolerancja, bezkonfliktowa koegzystencja... Zainspirowała nas przeszłość, ale nie ulega wątpliwości, że w skali świata ta problematyka jest nieustannie aktualna. Plakat już nieraz dowodził swego zaangażowania w walkę o wyższe cele. (W tym miejscu mogłaby się zacząć dyskusja nad niejednoznacznością roli plakatu. Jego historia to przecież równoległe historia polityki, indoktrynacji, wywierania na ludzi również złego wpływu... Można, analizując go, posłużyć się kryteriami ocennymi, odwołać do etyki. Ale to inne kwestie.) Spośród 824 zgłoszonych do konkursu tematycznego plakatów 84 – autorstwa 78 artystów z 18 krajów – zostały dopuszczone (w drodze preselekcji) na wystawę oraz do dalszej rywalizacji.

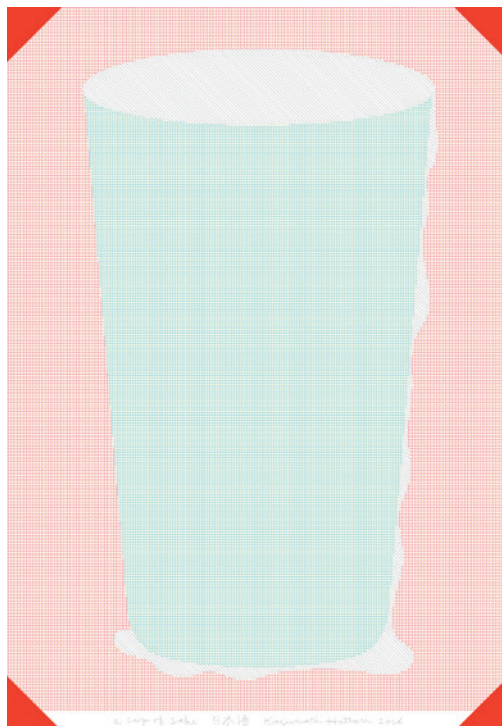
Laureatów Konkursu Głównego i otwartego Konkursu Tematycznego *Niepodległa* wskazało międzynarodowe jury podczas otwarcia MBP na dziedzińcu ASP w Warszawie, do czego wrócić później.

Plakat – jako plastyczne medium informacyjne – zapowiada i relacjonuje stan faktyczny rzeczywistości, jest zwierciadłem postaw, skarbnicą wiedzy o aktualnej i wciąż aktualizującej się kulturze. Plakat, inaczej mówiąc, to wizualny zapis naszych czasów – tu i teraz – wrażliwy i ekspresyjny do nich komentarz. Można też powiedzieć: plakat mierzy puls współczesności. Oglądając prace eksponowane na wystawie Konkursu Głównego, dowiadujemy się czegoś o plakacie, ale i otrzymujemy zaczyn refleksji o świecie, w którym żyjemy, choć oczywiście w namiastce. To właśnie drugie życie plakatu – galerijne, festiwalowe, konkursowe – szczególnie daje nam taką możliwość. A nadto złapania dystansu do plakatu, który dojrzewa, krzepnie w swojej wartości, weryfikuje się już nie w roli bieżącego akcydensu, lecz *dzieła*. Przechodzi próbę czasu. Jak wcześniej sprawdzał swoją skuteczność i chciał się podobać, tak teraz się uwierzytelnia.

Co wyczytaliśmy tego roku z plakatów? Przede wszystkim zaproszenia do udziału w imprezach kulturalnych. Biennale miało obszerny repertuar spektakli teatralnych, do którego należały: *Hamlet*, *Makbet* i *Otello* Williama Shakespeare'a, *1572 masakra w Paryżu* Christophera Marlowe'a, *Kariera Artura Ui* Bertolta Brechta, *Kamień* Mariusa von Mayenburga, *Co się zdarzyło Baby Jane?* Henry'ego Farrelli, *Pinokio* Carla Collodiego, *Piotruś Pan* Jamesa Matthew Barrie'ego... Plakat zapraszał do kin, choćby na *Powidoki* Andrzeja Wajdy, i na filmowe festiwale. Zaproszenia dotyczyły także imprez muzycznych, w tym często koncertów jazzowych, poza tym oper. Pojawił się *Król Roger* Karola Szymanowskiego, *Falstaff* Giuseppe Verdiego, *Don Giovanni* Amadeusza Mozarta... Plakaty promowały imprezy środowiskowe grafików – nawet subs środowisk takich jak autorzy komiksów czy właśnie plakaciści. A także wystawy – w Muzeum Sztuki Najnowszej w Warszawie czy Muzeum Sztuki Azjatyckiej w San Francisco, choćby tę pokazującą sztukę, przestrzeń społeczną i dyskurs publiczny w Iranie. Różne wydarzenia kulturalne, niejednokrotnie niszowe, które warto by dokładniej prześledzić.



V L A D I M I R C H A I K A (R O S J A) ,
S W A R O V S K I ,
2 0 1 7



K A Z U N A R I H A T T O R I (J A P O N I A)
A C U P O F S A K E ,
2 0 1 6

Zdarzyły się plakaty o wyraźnym wydzźwięku ideowym, zaangażowane (np. feministycznie) czy komentatorskie, demaskatorskie oraz okolicznościowe, np. na 700-lecie Izraela... Pojawił się i plakat dedykowany, choćby *Homage to Umberto Eco*, jak również komercyjny – firmowany przez luksusową francuską markę Hermès. Plakat zachęcał nadto do udziału w największym wydarzeniu żeglarskim na świecie – w Kilonii. Może ktoś dowiedział się o nim na biennale i zechce w przyszłości w nim uczestniczyć?

Jakie plakaty można było zobaczyć na wystawach obu konkursów? Pokrótce: rysunkowe, z gestu, ilustratorskie, niby w dziecięcej konwencji np. kreskówki, malarskie, posiłkujące się fotografią, opartowe, kolażowe. Figuratywne i abstrakcyjne. Posiadające klasyczne kompozycje, z centrum skupiającym i policentryczne. Asceetyczne i zintensyfikowane w wyrazie. Proste i wielowarstwowe semantycznie. Bazujące na dosłowności i od niej oderwane, poetyzujące. Można

było prześledzić niebywałą różnorodność w obrębie tej sztuki, która w końcu zasadza się na syntezie. Studiować inspiracje twórców i dopatrywać się w ich pracach odmiennych tradycji artystycznych i projektowych. Odmiennego poczucia tragizmu i humoru. Plakaty reprezentowały pełne spectrum rozwiązań plastycznych, gier liter nicznych i typograficznych, a i gier słów. Pokazywały różne sposoby konstruowania (i dekonstruowania) znaku i metafory.

Ciekawe, że na Konkurs Główny zgłoszono plakaty, które dotyczyły problematyki zaproponowanej dla Konkursu Tematycznego. Trudno się jednak dziwić – wolność, tolerancja czy bezkonfliktowa koegzystencja stanowią we współczesnym świecie wartości narzucające się i pryncypialne.

Pierwszy konkurs opierał się na dowolności tematycznej, drugi – wręcz przeciwnie. Czy ta różnica pociągnęła za sobą kolejną? Rzuca się w oczy fakt, że prace nadesłane na Konkurs

Główny są najczęściej gęstsze plastycznie i informacyjnie, z bardziej rozbudowaną *opowieścią*. Natomiast te z konkursu *Niepodległa* opierają się na zaawansowanym skrócie myślowym, absolutnej kwintesencji, na mocnym działaniu zredukowanego obrazu i słowa/hasła/sloganu, które, poza niesieniem przypisanego mu konwencjonalnego znaczenia, działa wymownie swoją formą wizualną – słowo nie jest już tylko słowem, lecz jest obrazem. Temat konkursu ostro zakreślały konkretne słowa i ich znaczenia, stąd skupienie na nich i grze zbudowanej wokół nich. W ogóle w plakacie pomysł musi się realizować krótko i szybko, w Konkursie Tematycznym musiało być szczególnie krótko i szybko, i celnie.

Program biennale był bogaty, składał się z wystawy Konkursu Głównego w Salonie Akademii w pałacu Czapskich, wystawy Konkursu Tematycznego *Niepodległa* na jego dziedzińcu oraz wystawy prac jurorów w holu. Integralną częścią biennale stała się sztandarowa impreza uczelni – Akademia Otwarta, czyli wystawy dorocznych osiągnięć studentów poszczególnych wydziałów (Katedra Mody Wydziału Wzornictwa zorganizowała nawet pokaz mody na pl. Defilad). Zwiedzanie ich jest od lat obowiązkowym rytuałem pracowników uczelni, poza tym ściągają wielu miłośników sztuki, którzy dobrze życzą młodym artystom, a czasem po prostu chcą kupić ich prace. Biennale towarzyszyła wystawa pod tytułem *1968*, honorująca 50-lecie istnienia Muzeum Plakatu w Wilanowie. (To pierwsze, pionierskie, sprofilowane wyłącznie na plakat muzeum na świecie. Jego otwarcie zbiegło się w czasie z 2. MBP, odtąd muzeum w istotnym stopniu formowało kolekcję plakatu obcego z prac wystawianych w ramach tej imprezy, pełniło więc rolę jej archiwum, co się nie zmieniło.) Ta okolicznościowa wystawa rekonstruuje pejzaż wizualny roku 1968, który – jako najbardziej zrewoltowany rok lat 60. – jest symbolem dekady. Zogniskowała się w nim wszystkie istotne i brzemienne w skutki przemiany społeczne drugiej połowy XX wieku.

W znakomitej Galerii Grafiki i Plakatu przy Hożej (jednej z pierwszych komercyjnych galerii w Polsce, z oczywistych względów sympatyzującej z biennale) można było zobaczyć wystawę prac Leszka Hołdanowicza, a w znanej Kawiarni Relaks wystawę *Andrzej Krajewski in memoriam. Plakaty 1965–2016*. Galeria Plakatu Włodka Orła i Darka Zgutki w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego pokazywała *Plakaty AMS*, współorganizatora biennale – obok Muzeum Plakatu i STGU. AMS posługuje się zresztą formą plakatu jako lider nowoczesnej reklamy Out-of-Home w Polsce. Galeria Ney pokazywała fotograficzne portrety artystów autorstwa Mariusza Filipowicza i Romana Przyłipiaka. 10-lecie Skopje Poster Festival z Macedonii świętowano w Galerii PROM KULTURY na Saskiej Kępie. Poza tym Mateusz Machalski, doktorant Wydziału Grafiki, przygotował *Selfie – wystawę plakatów do wystaw plakatów*. Tytuł ten celowo pobrzmiewa pleonazmem, podkreślając monotematyczne i frapujące złożenie. Dołączyła do nas również krakowska Dydo Poster Gallery z *Międzynarodową Wystawą Plakatu Typograficznego TYPE + TEXT | Cracovia*. A to tylko część wystaw.

Machalski i Borys Kosmynka zorganizowali konferencję „More Over”, na której oddali *głos grafikom, którzy podejmują różnego typu oddolne działania – społecznie zaangażowane oraz przywracające lokalny kulturowy kontekst i tradycyjne rzemiosło pracy projektowej*. A i dzieci nie zostały potraktowane po macoszemu. Zaprośiliśmy je do zabawy i udziału w konkursie *Namaluj swój plakat – moja Polska*. Mało kto wie, że plastycy często mają także talenty muzyczne. Nie bez powodu na otwarciu biennale zagrał duet absolwentów warszawskiej ASP – Konrad Kucz i Gaba Kulka. Działo się wiele...

Dotychczasowi laureaci MBP w Warszawie stanowią plejadę najwybitniejszych przedstawicieli projektowania graficznego na świecie, to: André François, Holger Matthies i Henryk Tomaszewski (dwukrotni triumfatorzy), Andy Warhol,



ŁUKASZ LUKA RAYSKI
(POLSKA)
KONSTYTUCJA,
2016

Hiroshi Tanaka, Kazumasa Nagai, Hans Hillmann, Pierre Bernard, Shigeo Fukuda, Ikko Tanaka, Uwe Loesch, Milton Glaser, Paul Davis, Yūsaku Kamekura, Armando Testa, GRAPUS, Gunter Rambow, Tadanori Yokoo, Makoto Saitō, Rosmarie Tissi, Masuteru Aoba, Shin Matsunaga, Kijuro Yahagi, Ralph Schraivogel, U.G. Sato, Mitsuo Katsui, Andrey Logvin, Alexander Faldin, Jan Lenica, Julian Pałka, Roman Cieślewicz, Mieczysław Wasilewski, Waldemar Świerzy, Jan Sawka, Wiktor Sadowski, Jan Młodożeniec, Franciszek Starowieyski i Wiesław Rosocha. **Dla młodej generacji grafików** udział w MBP jest szansą na spektakularny debiut – otwierający drogę do kariery.

Grono jurorów MBP stanowili zagraniczni i polscy wybitni artyści, przede wszystkim artyści graficy, krytycy sztuki i designu, kuratorzy sztuki współczesnej, architekci, dyrektorzy galerii, muzeów i innych instytucji kultury, niegdyś m.in.: kuratorka Museum of Modern Art w Nowym Jorku Mildred Constantine, francuski krytyk sztuki i filozof Pierre Restany, dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Sztokholmie Pontus Hultén, dyrektor Stedelijk Museum w Amsterdamie Edy de Wilde, wybitni graficy – Josef Müller-Brockmann i Walter Herdeg, słynny „malarz znaków” Robert Indiana. **W tym roku laureatów wybrało jury w składzie:** grafik Jianping He (Niemcy), graficzka Anna Naumova (Rosja), krytyk i historyk sztuki Zdzisław Schubert (Polska), grafik Jerzy Skakun (Polska), graficzka Catherine Zask (Francja).

Kryteria przez nich zastosowane nie były jednolite czy zbieżne, można się domyślać, że wymusiła to różnorodność prac. Raz docenili: *Rytm literarnictwa i elementów graficznych adekwatnie oddający ducha jazzu* oraz wewnętrzną grę zmultiplikowanych form, dzięki której waży się dynamiczna relacja między tym, co widoczne, a tym, co nieujawnione, a dokładniej – tym, co zasłaniane, a tym, co odsłaniane. Kiedy indziej przekonało ich sarkastyczne spojrzenie na pseudoatrakcyjność bolszewizmu i komunizmu, tragiczny w skutkach „sukces” rewolucji październikowej skwitowany konturem głowy Włodzimierza Lenina ułożonym z kryształów Swarovskiego. *Siła japońskiej estetyki wyrażona subtelnymi środkami* także zrobiła

wrażenie na jurorach, doceniono styl pozostający w konwencji plakatu komercyjnego. Odbiorca międzynarodowy tę czarkę sake – jej uwspółcześniony design – mógłby postrześć jako znak rozpoznawczy kultury (masowej, może nawet w nieco turystycznym wydaniu) Kraju Kwitnącej Wiśni. Znaczenie miało także optyczne działanie rysunku (przypominającego papier milimetrowy do pisma technicznego) na percepcję odbiorcy, zmieniające się wraz z odległością. Słowo „konstytucja” zawiera dwa inne słowa „TY” i „JA” ideowo – humanistycznie – konstytutywne dla jego sensu. Te niby ukryte słowa autor odkrywczo i jednoznacznie wypunktował. Jego plakat intensywnie funkcjonuje w aktualnym krajobrazie politycznym Polski, zrobił niekłamaną karierę zaangażowaną społecznie, stał się dziełem performatywnym. Doceniono także radośną, swobodną i ekspresyjną kompilację symboli i znaków – grę prostych i trafnych skojarzeń definiujących Polskę, zaproponowaną przez chińskiego grafika, który poświęcił swój plakat dokładnie 100. rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości. Inny nagrodzony plakat odnosił się do krajowej sytuacji w sposób publicystyczny, krytyczny oraz nieco niepokojący (jurorzy zauważyli: *brak podmiotu sugeruje, że wszystko może się zdarzyć*), za pomocą powściągliwych środków, w tym głównie elementu cyrkowej rekwizytorni. Wisielec z głową w formie kamery przemysłowej – symbolizujący masową kontrolę społeczeństw i zagrożenia z nią związane, prześladowczy pannoptyzm – nie pozostawił jurorów obojętnymi. Pewnie podjęty tu problem uznali za ważki, a środki użyte przez twórcę ocenili jako adekwatne i mocne.

Każdy odbiorca mógł śmiało typować swoich faworytów z mnóstwa interesujących plakatów, kierując się osobistymi upodobaniami. Jeśli ktoś oglądał wystawy 26. Biennale – ciekawie architektonicznie zaaranżowane, na konstrukcjach z cząstek słupów ogłoszeniowych – wie, że ich zwiedzanie było rodzajem przygody, wartościowo spędzonym wolnym czasem. ¶

LAUREACI KONKURSU GŁÓWNEGO

- ZŁOTY MEDAL – **HELMO: Thomas Couderc i Clément Vauchez** (Francja) za plakat *Jazzdor / Strasbourg Jazz Festival, 2017*
- SREBRNY MEDAL – **Vladimir Chaika** (Rosja) za plakat *Swarovski, 2017*
- BRĄZOWY MEDAL – **Kazunari Hattori** (Japonia) za plakat *A Cup of Sake, 2016*

LAUREACI OTWARTEGO KONKURSU
TEMATYCZNEGO NIEPODLEGŁA

- ZŁOTY MEDAL – **Tu Shen** (Chiny) za plakat *The Cost of Safety, 2014*
- SREBRNY MEDAL – **Wojciech Domagalski** (Polska) za plakat *Polska, 2018*
- BRĄZOWY MEDAL – **Mingliang Li** (Chiny) za plakat *Poland 100th, 2018*

NAGRODA HONOROWA IM. JÓZEFA
MROSZCZAKA

- **Łukasz Luka Rayski** (Polska) za plakat *Konstytucja, 2016*

OGLĄDAJMY/CZYTAJMY PLAKATY!

Główny organizator 26. MBP w Warszawie:
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

Współorganizatorzy:
MUZEUM PLAKATU W WILANOWIE
OOH AGENCY AMS
STOWARZYSZENIE TWÓRCÓW GRAFIKI
UŻYTKOWEJ





KRZYSZTOF JURECKI

Trwałość. O fotografiach Tomasza Michałowskiego

FOTOGRAFIE:
TOMASZ MICHAŁOWSKI,
BEZ TYTUŁU,
WYSTAWA PEJZAŻ WEWNĘTRZNY,
2018

38

Pamiętam fotografie i wystawy Tomasza Michałowskiego z początku lat 90. XX wieku, kiedy studiował na Wydziale Operatorskim szkoły filmowej w Łodzi. Działał w efemerycznej grupie Look, którą współtworzyli, poza nim, Krzysztof Hejke i Andrzej Olichwier. Z prac trójki tych młodych, zdolnych studentów najbardziej przemawiały do mnie stworzone przez Michałowskiego. W 2002 roku, gdy organizowaliśmy wraz z Krzysztofem Cichoszem i Adamem Sobotą wystawę prezentującą dekadę lat 90. pt. *Wokół dekady*, zastanawialiśmy się, czy prace Michałowskiego pokazać na tej ekspozycji, która podsumowywała różne tendencje. Ale ostatecznie stwierdziliśmy, że nie, ponieważ Michałowski w 1995 roku zakończył chwilo-wo, jak się później okazało, przygodę z fotografią. Dziś, z perspektywy czasu, twierdzę, że się pomyliliśmy, gdyż autor powrócił do fotografii około 2010 roku, a w 2018, po ukończeniu studiów doktoranckich, obronił doktorat z fotografii w szkole filmowej, choć zawodowo jest czynnym operatorem filmowym. Fotografia jest dla niego bardzo istotnym medium artystycznym. Nie przywiązuję zbyt dużej wagi do stopni naukowych w zakresie

sztuki, szczególnie w fotografii, ale ta ekspozycja w galerii FF w Łodzi, pt. *Tomasz Michałowski. Pejzaż wewnętrzny*, była jednak wydarzeniem.¹

Początkowo myślałem, że prace, które oglądałem w galerii FF, są jedynie powtórzeniem koncepcji zdjęć z początku lat 90., prac niepowtarzalnych ideowo i wybitnych, które pokazywały siłę i koncepcję mitu religijnego interpretowanego w uniwersalistyczny sposób, w tym inicjację młodych mężczyzn. Był to rodzaj nieskomplikowanej inscenizacji jedno- lub kilkuosobowej, skomponowanej w bardzo teatralnej aranżacji, przypominającej scenografię z planu filmowego. A może jeszcze bardziej rzeźbę późnogotycką lub barokowy układ szat. W utrwalaniu uduchowionych, wizyjnych prac bardzo ważne były fałdy szat. One właśnie przypomniały mi o tajemnicy skrywanej za fałdami np. Mistrza Pięknych Madonn czy

1 http://galeriaff.eu/2018/t_michal/t_michal.html [dostęp: 25.07.18].



w malarstwie Hansa Memlinga. O znaczeniu tego ostatniego pisał Michałowski w swej pracy teoretycznej do doktoratu, wspominając wizytę z bazylice Mariackiej w Gdańsku, kiedy był dzieckiem.

Dojrzała koncepcja twórczości Michałowskiego ukształtowała się pod wpływem mistycznej i zgrafizowanej sztuki Stanisława Wosia (zm. 2009). Spełniała się na plenerach organizowanych od wielu lat w Karkonoszach przez Wojciecha Zawadzkiego (zm. 2017), ale na pewno jest samodzielnym i bardzo oryginalnym dokonaniem. Twórczość ta w środowisku fotograficznym skupionym wokół Zawadzkiego, kontynuującym idee „fotografii elementarnej” z lat 80., szukała swego potwierdzenia, czego efektem była ciekawa ekspozycja z 2012 roku w Galerii Korytarz.

Twórczość Michałowskiego nie ma swego odpowiednika czy analogii. Niektóre prace przypominają wielokrotne naświetlenia Wosia, inne – kadry z przyrodą z filmów Andrieja Tarkowskiego (*Zwierciadło*), a monumentalne sylwety ludzkie – malarstwo meksykańskie lub postaci ze sceny z wieżą Babel z *Metropolis* Fritza Langa. Atmosferą prace Michałowskiego nawiązują bardziej

do zdjęć niż do późniejszej malarskiej twórczości Zdzisława Beksińskiego, w której malarz programowo zrezygnował z wymiaru intelektualnego, o czym wielokrotnie zapewniał w publikowanych wywiadach. Swe zaplecze religijne fotografie Michałowskiego mają także bardziej w poglądach niż w praktyce artystycznej Andrzeja Różyckiego, który ceni twórczość Michałowskiego od wielu lat. Warto wspomnieć, że Michałowski do uzyskanego efektu poruszenia obrazu fotograficznego używał głowicy paralaktycznej, stosowanej w astronomii do śledzenia ciał niebieskich.

Michałowski, jak mało który z artystów wizualnych, uchwycił realność postaci ludzkiej połączoną z żywym kosmosem, gdzie widzimy wędrujące po nieboskłonie słońce oraz sakralność w pierwotnej formie. W krótkim tekście do wystawy pt. *Pejzaż wewnętrzny* napisał: *Obraz, który sfotografuję, należy do przeszłości, jest moim śladem istnienia tu i teraz, jednocześnie może*



prowadzić człowieka do przyszłości".² Jest to formuła religijna, ale nieoczywista i ponadczasowa.

Monumentalne zdaje się być wszystko, człowiek i natura, w których drzemie siła. Niesamowita jest tu przyroda ukazana w dynamicznym ruchu, przy której tylko niekiedy słońce zdaje się trwać w miejscu, jak w fotografiach Wosia. Człowiek jest samotnym wędrowcem, ale zespolonym z kosmosem. Na jednym ze zdjęć półnaga postać pragnie ogarnąć przestrzeń nieba, które często przedstawione jest w romantyczny i dynamiczny sposób, jako żywa tkanka wszechświata. Z nieba wynika i powstaje „coś” duchowego, pojawia się znak, ale jest bliżej nieokreślony. Wiele zależy od naszej imaginacji, ale przede wszystkim od siły ducha. Artysta stosuje kilka zabiegów technicznych na materiale negatywowym. M.in. używa długiego naświetlenia na słońce, co powoduje prześwietlenie materiału

i nie do końca kontrolowalne efekty wizualne, a także stosuje długie naświetlenie połączone z poruszeniem aparatu. Innym zabiegiem jest multiekspozycja lub montaż dwóch negatywów. Nie jest to jednak fotomontaż ewidentny, podkreślający odrębność planów i zestawień, przeciwnie, jest ukryty.

Są to przekonujące fotografie na temat wędrówki, życia, kroczenia ku śmierci. W sensie ideowym bliskie Wosiowi i Zofii Rydet. Dla mnie, pomimo inscenizacyjnego rytmu, są bardzo prawdziwe w sensie nie *mimesis*, ale pokazania metafory życia ludzkiego. Zdjęcia bez pretensji do bycia wielką sztuką, skromne w swej intencji, podobnie jak ich autor. Michałowski nawiązał do swych dokonań z lat 90., ale potrafił je zredefiniować i rozwinąć, co jest trudne, nadając im nowe znaczenia o charakterze sakralnym. Wychodząc z założenia, któremu patronował Mircea Eliade, że wszystko jest potencjalnie święte, pokazał nieznaną los człowieka zespolonego z uduchowioną przyrodą. Kilkanaście zdjęć, dzięki ich „mocy” będę długo pamiętał, podobnie jak noszę w swej pamięci jego prace z lat 90. ¶

2 T. Michałowski, *Pejzaż wewnętrzny*, Ibidem.





↑ ↑
TORI WRANES,
(FOT. PAT MIC)

Tori Wranes, *Handmade Acoustic* w U-jazdowskim



Koncert fortepianowy wykonany w zawieszeniu nad przepaścią, śpiew z płonącym na głowie ogniskiem lub na linie z głową w dół, gra na instrumencie w rękawiczkach i podczas jazdy na rowerze – to tylko przykłady pomysłów norweskiej artystki Tori Wranes, której wystawę indywidualną można było oglądać do 30 września w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek U-jazdowski.

Tori Wranes to artystka ekstremalna, serwująca widzom niezwykłą mieszankę skrajnych emocji, odrealnionych wizji i niczym nieograniczonej fantazji ucieleśnionej w przestrzennych instalacjach. Wielokrotnie określana jako artystka multidyscyplinarna, sama woli termin transdyscyplinarna. Rzeczywiście, jej sztuka przenika wiele dyscyplin, wychodzi poza utarte schematy, czerpie zarówno z popkultury, jak i ze skandynawskiej mitologii. Zawsze jednak niesie przekaz wolności, tolerancji i swobodnego wyrażania siebie.

Zanim Tori Wranes zaczęła działać jako artystka wizualna, przez ponad dziesięć lat była wokalistką elektro-rockowego zespołu. Dzisiaj obraz i muzyka przenikają jej działania, tworząc intrygującą mieszankę, w której nie da się wyróżnić

głównego elementu. Wydawanie dźwięków jest dla artystki tak samo naturalne, jak wykonywanie rzeźb i obrazów. W jednym z wywiadów udzielonych po otwarciu warszawskiej wystawy wspominała o idealnej metaforze określającej ten związek. Jest nią obrotowa scena, która stanowi centralną część ekspozycji w U-jazdowskim i łączy dwa obszary: wizualny i dźwiękowy. Ich symbolami są dwie baszty na dwóch przeciwległych krańcach wystawy. Miejsce ekspozycji ma dla Tori ogromne znaczenie. Budynek jest dla niej jakby żyjącym tworem, który z szacunkiem i ciekawością eksploruje. Stąd zaskakujące realizacje, takie jak kolczyk wykonany w tkance ściany (*Piercing*, 2017), wystające bezpośrednio z sal ekspozycyjnych kije i liny (*Kij*, 2017), rzeźba przenikająca sufit niczym organiczna, żyjąca forma (*Garb*, 2017–2018). Artystka dała wyraz swojej koncepcji rzeczywistości także podczas wernisażu, gdy adresatem wykonanego przez nią utworu uczyniła „ciemną i głęboką” studnię, znajdującą się na dziedzińcu Zamku U-jazdowskiego. W tworzonego przez Tori imaginarium jest miejsce dla niezwykłych stworzeń i zjawisk, zarówno dla bytów



nieożywionych, jak i tajemniczych trolli, które są bohaterami jej performance'ów i filmów.

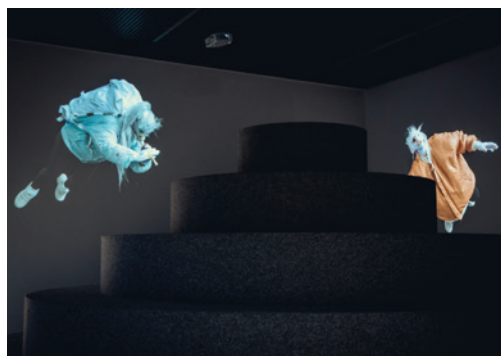
Wystawa *Handmade Acoustic* jest pierwszą prezentacją twórczości Tori Wranes w Polsce i wpisuje się w realizowany w U-jazdowskim cykl projektów performatywnych eksploatujących nowe formaty wystawiennicze. Niedawno miały miejsce ekspozycje z udziałem tancerzy i performerów, tym razem to przestrzeń galerii na kilka sposobów performuje przed publicznością i z jej udziałem. Wystawa jest dynamiczną strukturą, która „funkcjonuje” także poza obecnością widzów. Dużą grupę prac stanowią bowiem rzeźby kinetyczne, wprawiane w ruch ukrytymi mechanizmami. Praca *Samotnik* (2017) to rzucona od niechcenia na podłozie torba, której powierzchnia unosi się i opada rytmicznie, niczym podczas oddechu. Zwisająca z sufitu *Lina* (2017) pozostaje w wirującym ruchu, natomiast koła wózka dla niepełnosprawnych w pracy *Możliwości* (2017) obracają się w przeciwne strony. Rzeźby kinetyczne stale podlegają przemianie, ich ruch nie jest zależny od obecności widzów, nie można go zmienić. W ich istnienie jest wpisany ruch, tak jak w ciało jest wpisane wydawanie dźwięków. Według artystki każdy człowiek nosi w sobie instrument w postaci własnego głosu, a jego brzmienie i barwa zależą od budowy ciała, wielkości i ruchu. Jesteśmy jakby jednym żyjącym instrumentem. Często w realizacjach Tori pojawia się flet, jako najprostsze przełożenie oddechu na muzykę. Na fletach grajątrolle, które oglądać można z obrotowej sceny w pracy *Hot Pocket Center* (2017). Troll jest dla artystki bardzo pojemną metaforą. Z jednej strony symbolizuje postać „innego”, jednostkę wykluczoną, będącą poza wspólnotą i jej prawami, z drugiej natomiast jest uosobieniem wolności i niczym nieskrępowanej natury, bez płci, zasad prawa, konwenansów. Zarówno w Oslo, gdzie po raz pierwszy się pojawiła, jak i podczas warszawskiej wystawy obrotowa scena stała się miejscem performance'u, podczas którego publiczność towarzyszyła poczynaniom grupy kilkudziesięciu trolli.

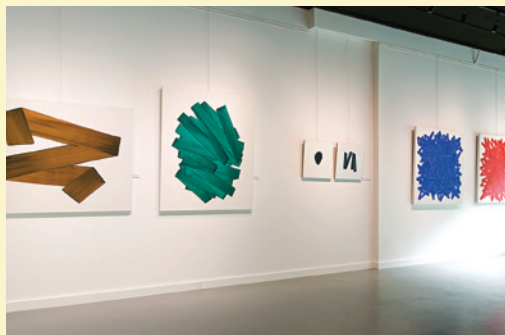
W swojej praktyce Tori niemalże zawsze opiera się na zastanej architekturze. Tym razem

także ją wykorzystwała, montując we wspomnianych basztach prace, które komunikują się ze sobą dźwiękowo. Być może inspiracją do tego zabiegu były wspomnienia artystki, która wychowywała się w pobliżu latarni morskiej i do dzisiaj ma w pamięci charakterystyczne światło i dźwięk. Wystawa w U-jazdowskim jest pod tym względem wyjątkowa – artystka wykorzystwała światło naturalne, świadomie rezygnując z teatralnego, scenicznego oświetlenia, jakiego do tej pory używała. Jej wystawy przybierają czasami postać wieloelementowych, ruchomych instalacji, pośród których działają performerzy oraz sama artystka.

Tori ma naturalną potrzebę łączenia dziedzin i materiałów, być może wynika to z faktu, że jest synestetyczką – muzykę widzi jako zestaw kształtów i kolorów. Oprócz wizualnego znaku dźwięku interesują ją obszary graniczne, momenty zawahania, niedoskonałości i zmagania z własnymi ograniczeniami. Tori nie boi się mocnej konfrontacji, jej sztuka jest jednocześnie intymna i uniwersalna. Z tej mieszanki wynikają nietuzinkowe wystawy przenoszące widzów w inną rzeczywistość, której warto doświadczyć. ¶

← ← ↓
TORI WRANES,
(FOT. PAT MIC)





SYLWIA ŚWISŁOCKA-KARWOT



Rozum i wzory Wojciecha Zubali



Rozum i sztuka rozumowania są to zdolności wystarczające sobie samym i czynom, które przez nie doszły do skutku – napisał w *Rozmyślaniach*¹ do siebie samego w II wieku naszej ery stoik Marek Aureliusz.

Aby wnioskować, rozum człowieka musi się odwołać do samego siebie. W tym procesie potwierdza się jego rekurencyjna właściwość. Wydaje się, że ta prawidłowość, którą możemy jednocześnie uznać za swoistą kompetencję człowieka, ma szczególne znaczenie dla pojmowania oraz ewoluowania sztuki, a przez nią i rzeczywistości zanurzonego w niej człowieka. Podobnie jak w logice, tak w obszarze sztuki wnioskowanie to opiera się na założeniu istnienia pewnego stanu początkowego stanowiącego podstawę wnioskowania. Przy tym, aby cały wywód był zasadny i poprawny, zarówno reguła oglądu sztuki, jak i sama sztuka muszą pozostać prawdziwe, ale przede wszystkim muszą wzbudzić pragnienie poznania, zainicjować proces, w którym z niejasnej chmury sensów wyłania się mnogi sens dzieł, również nie tak dawno poznanej przeze mnie intrygującej twórczości Wojciecha Zubali.

Prace urodzonego w 1964 roku artysty, absolwenta Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w 1989 roku, w pracowniach prof. Zbigniewa Gostomskiego oraz prof. Jana Tarasina),² nie pozostawiają wą-

pliwości co do prawdziwości oraz uczciwości „drżenia w tworzeniu”. Intrygują wprzęgnięciem w przestrzeń obrazowania intelektu i spotykających się w płótnach artysty – dezynwoltury ekspresji oraz dyscypliny.

Tematyka prac swobodnie poruszającego się od okresu młodzieńczego między malarstwem, rzeźbą i tkaniną eksperymentalną artysty wielokrotnie się zmieniała. We wczesnym okresie twórczości oscylowała wokół zagadnień fundamentalnych, pytań o sens istnienia, rozważań nad zagadnieniem śmierci i bezsilności, jaka wynika z jej nieuchronności, aby z czasem odejść od mimetyczności przedstawienia na rzecz abstrakcyjnego gestu. Ekspresyjny, choć tylko z pozoru przypadkowy, stał się nośnikiem myśli, emocji i wrażenia. Emanacją dążenia do opanowania otaczającego człowieka chaosu dostrzeżonego przez artystę m.in. w dynamicznym ruchu zmęczonej tafli wody czy poruszanego wiatrem gęstoczu traw. Te nawet najbardziej chaotyczne malarzskie struktury charakteryzował wysublimowany ład kompozycji i koloru, znajdując swą kulminację w pracach powstałych w latach 2017–2018. Ostatni etap twórczości bowiem to czas białych płócien wypełnionych wyabstrahowanymi formami, którym nadał artysta rangę desygna-tu. Z wcześniejszych analityczno-strukturalnych poszukiwań wyłonił się osobliwy styl, który przekształcił się ostatecznie w swoisty malarzsko-filozoficzny system. Powstałe w ostatnim okresie prace manifestują na bieli płótna istnienie zindywidualizowanych form-znaków, konkretów właśnie. To jakby pierwiastki rozłożonej na czynniki pierwsze innej rzeczywistości. Przyjęta przez artystę strategia pozwala dostrzec w ostatnich poszukiwaniach zarówno skryzalizowaną koncepcję odnoszącą się do wizualnego języka form i kolorów, jak i ontologiczną – odwołującą się do tego, co albo już istnieje, albo staje się. Co jest powoływane do życia w niezwykle zdyscyplinowanym, a jednocześnie pełnym radości geście malarzskim, zamieniającym biel płótna w obraz.

Spojrzenie wstecz na twórczość Wojciecha Zubali poświadcza, że archeologiczno-egzystencjalne poszukiwania z początku naznaczonej

1 Marek Aureliusz, *Rozmyślania*, przeł. Marian Reiter, PIW, Warszawa 1997, s. 20. Oryginalny tytuł: *Ta eis heauton, dosł. Do siebie samego*.

2 Po dyplomie rozpoczął działalność dydaktyczną na rodzimym wydziale. W latach 1996–2008 tworzył wraz z prof. Leonem Tarasewiczem Gościnną Pracownię Malarstwa. W latach 2008–2016 kierował Pracownią Rysunku na Wydziale Malarstwa. Obecnie prowadzi tam Pracownię Malarstwa. W 2008 roku uzyskał stopień doktora habilitowanego. W 2015 prezydent RP Bronisław Komorowski nadał mu tytuł profesora sztuk plastycznych. Od 2012 pełni funkcję prorektora do spraw studenckich ASP w Warszawie.

postkantorską humanistyką drogi twórczej przeniosły się w obszar archeologii sztuki, malarstwa, samego malowania jako aktu tworzenia, archeologii znaku, śladu. Wydaje się, że u podstaw całego dorobku artysty leżą prehistoryczne rysunki ludzi, którzy minęli, a stworzone przez nich instynktowne, pełne życia i energii formy wciąż pozostają mniej lub bardziej uświadomioną inspiracją poszukiwań ideograficznych wielu twórców. Jednym z nich jest Wojciech Zubala. Hieratyczność znaków z jego ostatnich płócien łączy świat hieroglificznego sacrum i atawistycznego demotyizmu. A warto podkreślić, że znak, dystynktywny w formie i kolorze, ma prawie zawsze u Wojciecha Zubali charakter determinanty – wyznacza, rozróżnia, wskazuje, ale i przede wszystkim – **definitywnie rozstrzyga płótno**.

Malarska i egzystencjalna twórczość Wojciecha Zubali wydaje się zbieżna ze znanymi z historii sztuki tendencjami, które wyraźnie zaznaczone zostały piętnem XX-wiecznych wojen. Wiązanie jednak tej twórczości z którymkolwiek z nurtów przeszłości ze względu na konotacje treściowe (egzystencjalizm, sztuka lat 50. XX wieku chociażby we Francji, w USA) czy formalne (abstrakcja geometryczna w awangardowym – międzywojennym, i neoawangardowym – po II wojnie światowej, wydaniu), choć zasadne, wydaje się niewiele wносить do rzetelnego oglądu i analizy prac artysty żyjącego w zupełnie innym kontekście politycznym i społeczno-ekonomicznym. Cechą dystynktywną twórczości Wojciecha Zubali są jego koincydencje z neoawangardowymi poszukiwaniami z obszaru strukturalizmu oraz sztuki konkretnej, a także nieskrępowana wolność tworzenia. W aspekcie formalnym można uznać autora prac za syntetycznego konkretystę. W sferze treściowej – za egzystencjalistę.

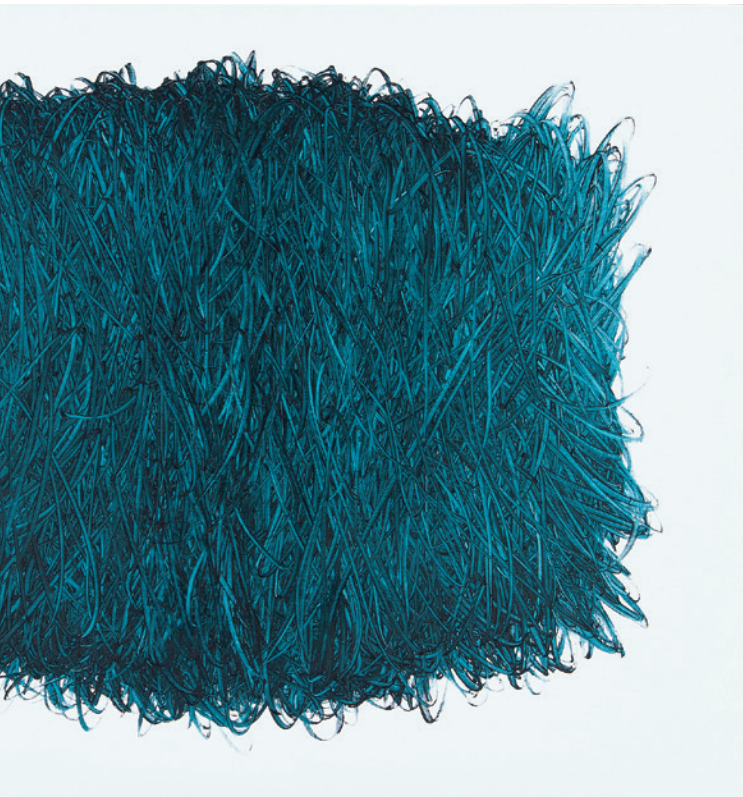
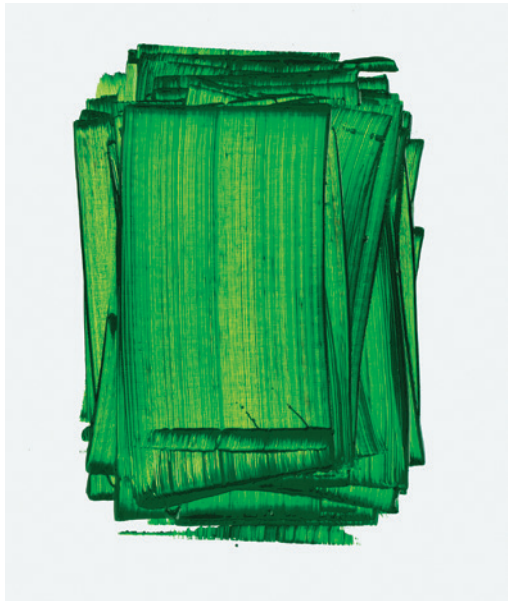
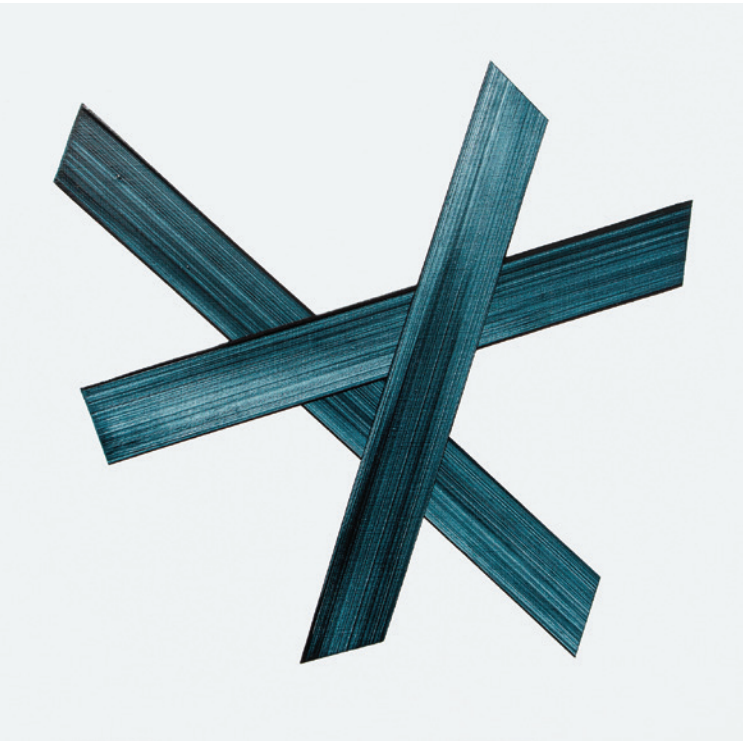
Sztuka to obszar budowania integralności człowieka, dającej mu niezbędne do funkcjonowania poczucie tożsamości. To obszar tęsknoty człowieka za samopoznaniem, samorealizacją, czasem mogącymi się przerodzić w samodoskonalenie. Poza tym, to dający szczególne przywileje wrażliwszym ludziom – artystom, być może

wciąż ostatni bastion nieskrępowanej wypowiedzi. To w końcu obszar kształtowania w człowieku wrażliwości, bez której trudno wyobrazić sobie przyszłość. To obszar kreatywności. Bez niej trudno sobie wyobrazić ewolucyjny postęp, trudno wyobrazić sobie przyszłego człowieka.

Warto pamiętać, że coraz częściej i coraz lepiej dostosowana do kultury obrazkowej współczesna erystyka banalizuje obszar kultury, powodując, że inne obszary społeczno-ekonomicznego funkcjonowania człowieka, nie wyłączając przestrzeni sztuki, stają się czasem ważniejsze od logiki i konsekwencji rozumowania. **W obszarze sztuki rozumowanie to polega na rozumieniu jej niepozbawionej rozumu wolności.**

Prace artysty można było oglądać w bieżącym roku na kilku wystawach zorganizowanych w Warszawie oraz innych miastach Polski. Wyłonił się z nich obraz artysty-erudyty. Człowieka niezwyklej wrażliwości i refleksji, przenikliwego obserwatora natury i rzeczywistości. ¶







MAJA WOLNIEWSKA

Koji Kamoji, *Cisza i wola życia*

→
KOJI KAMOJI,
(FOT. SEBASTIAN MADEJSKI)

50

Wśród artystów tworzących w duchu awangardy po 1945 roku znaleźć można wiele jednostek wybitnych. Wciąż jednak, oprócz kilku o znanych nazwiskach, których prace dobrze skatalogowano, jest wielu zapomnianych, traktowanych nieco marginalnie. Twórczość Koji Kamoji, mieszkającego w Polsce od 59 lat, z pewnością należy jeszcze odkrywać, w pełni ujawniać jej potencjał. Unikalne połączenie filozofii zen i shinto z problemami podejmowanymi przez europejską awangardę daje fascynujący rezultat, pełen niezwykle rozwiązań formalnych i treściowych. Prezentowaną ostatnio w Zachęcie wystawę *Cisza i wola życia* należy traktować jak bardzo dobrze zorganizowaną retrospektywę twórczości artysty. Ekspozycja składa się z wczesnych, tzw. pruszkowskich, prac z lat 60. i 70. XX wieku, późniejszych instalacji pochodzących z lat 90. oraz realizacji współczesnych, jak choćby instalacja *Cisza i wola*, nawiązująca do tytułu całości retrospektywy. Wpisuje się zresztą ona doskonale w przeżywający ponowny rozkwit nurt orientalistyczny i zainteresowanie sztuką Dalekiego Wschodu. Na nowo odkrywana

kultura japońska i chińska, zarówno w ujęciu tradycyjnym, jak i współczesnym, nadal fascynuje i uwodzi widza swoim, tak odmiennym od europejskiego, pojmowaniem rzeczywistości.

Jedną z prac, która z pewnością na długo zostanie zapamiętana przez widzów, jest *Cisza i wola*. To monumentalna metafora związku człowieka ze środowiskiem. Stwierdzenie to odnosić się może do instalacji artystycznej, w której śliszkość i wypolerowana powierzchnia ułożonych na podłodze fragmentów blachy ma imitować wodę, lecz także do twórczości artysty w szerszym kontekście. Instalacja (a właściwie także specyficzny performance, w którym udział może wziąć każdy widz, przechadzając się po przygotowanych z płyt chodnikowych ścieżkach) nawiązuje do wątków charakterystycznych dla podejmowanych przez Kamoji działań – relacji między człowiekiem a przyrodą, między światem materialnym i duchowym. Choć Zachęta w tekście towarzyszącym wystawie podkreśla, że instalacja *Cisza i wola* została przygotowana specjalnie z okazji retrospektywy, stwierdzenie to należy traktować raczej jako skrót myślowy.



Kamoji zrealizował już bowiem (co prawda jedynie we fragmentach) tego typu założenie, m.in. na wystawie *Portable Zen Garden*,¹ gdzie przestrzeń galerii została poprzecinana ścieżkami z płyt chodnikowych. Ważnym elementem instalacji jest stojący w kącie wózek inwalidzki. Jego znaczenie jest dwuznaczne: oscyluje między funkcją użytkową a symbolicznym odniesieniem do neoawangardowej tradycji mitologizacji codzienności, jaką znamy chociażby z realizacji Beuysa. Obecność obiektu zaburza czystość instalacji, drażni, przypominając tym samym nie tylko o degradacji ludzkiego ciała, ale także o przemijaniu otaczającego nas świata.

W swoich realizacjach Kamoji często wykorzystuje przedmioty codziennego użytku, np. czerwone pinezki, sznurki, japońską bibułę. Dobór medium nie jest bez znaczenia – wytwarzany

europejskimi metodami papier inaczej przepuszcza światło, ma inną strukturę. Uwagę na te znaczące różnice zwracał już pisarz Jun'ichirō Tanizaki: *Podczas gdy zachodni papier nie budzi w nas szczególnych emocji i traktujemy go czysto użytkowo, faktura papieru chińskiego lub japońskiego daje szczególne poczucie ciepła i przynosi odprężenie. (...) Powierzchnia papieru zachodniego zdaje się odbijać światło, nasz tymczasem zachowuje się, jakby je obejmował i wchłaniał tak jak puszysta powierzchnia pierwszego śniegu. W dotyku miękki, nie szeleści przy zginaniu lub zgniataniu, jest bezgłośny i sprawia wrażenie, że podobnie jak liść drzewa zawiera w sobie wilgoć.*²

Dla artysty czerwień jest silnie nacechowana emocjonalnie. Zwykle oszczędne w kolorze, utrzymane raczej w neutralnej tonacji materiały wykorzystane w instalacjach: drewno,

1 Galeria Art New Media, *Portable Zen Garden*, 17.01–18.02.2012, Warszawa.

2 Jun'ichirō Tanizaki, *Pochwała cienia*, Kraków 2016, s. 27.







← ← ↑

KOJI KAMOJI,

(FOT. SEBASTIAN MADEJSKI)

blacha, muszle ślimaka, kontrastują z czerwonią pojawiającą się gdzieś czerwonej nitki. Ten mocny akcent jest znaczący dla cyklu prac konsekwentnie realizowanego przez Kamoji. *Śmierć S. Sasakiego* odnosi się do samobójczej śmierci przyjaciela artysty, którego desperacki czyn nie tylko zaowocował wieloma realizacjami artystycznymi, lecz wywołał wstrząs tak silny, że wpłynął na decyzję Kamoji o emigracji. Podobną funkcję pełnią czerwone pinezki w pracy *Matka i syn* z 2008 roku. Utrzymana w charakterystycznym dla artysty minimalistycznym stylu (surowe płótno, na powierzchni którego znajdują się dwie czerwone pinezki, jedna obok drugiej): „60-letni najstarszy syn odwiedzający swoją matkę (87 lat) w szpitalu prawdopodobnie zabił ją nożem i popełnił samobójstwo. Znaleźli ich razem. Fukuoka 09 – 04–2006”.³

Pracę *Matka i syn* odnieść można do problemów współczesnego japońskiego społeczeństwa, które uznawane jest za jedno z najszybciej starzejących się na świecie. Podwójne zabójstwo (symbolizowane ponownie przez kolor czerwony) może być uznane za akt miłosierdzia. Podobnie jak w przypadku cyklu o Sasakim, również w tej pracy oszczędne środki wyrazu (wykorzystanie przede wszystkim przedmiotów codziennego użytku) są największym nośnikiem emocji, wzmocnionym przez dołączony komentarz autorski.

Działania podejmowane przez artystę można określić mianem ekologicznego humanizmu. Niezwykle ważne dla niego są elementy wody, ziemi i powietrza, których obecność (lub brak) wyraźnie odczuł podczas kilkumiesięcznej podróży statkiem z Japonii do Europy. Gestem artystycznym jest odcisk stopy czy ręki, traktowany przez twórcę jak jeden z rodzajów abstrakcyjnych środków wyrazu. Gesty te nie mają zaznaczyć obecności w świecie, nie są także symbolem dominacji; to znak wzajemnego przenikania się i korelacji wszystkich elementów

3 Koji Kamoji, komentarz autorski do pracy *Matka i syn*, 2008 rok.



składowych, kiedy każda cząstka jest równa pozostałym (*Nie rysować zewnętrznego względu, rysować rdzeń, oś każdej rzeczy i powietrze, które ją otacza i przenika, patrzeć i rozmawiać z rzeczą. Wejść w rzecz, zjednoczyć się z rzeczą.*⁴).

Dla Koji Kamoji znaczące jest nawiązanie do kultury japońskiej, a przede wszystkim do kultu shinto. Trudno byłoby analizować którąkolwiek prac bez odniesień do shintoizmu i zenistycznego postrzegania świata. Przykładem wykorzystywania filozofii Wschodu są wszechobecne kamienie przywodzące na myśl kamienne ogrody kontemplacyjne. W przypadku Kamoji ciekawy jest również problem tożsamości narodowej. Choć artysta spędził w Polsce zdecydowaną większość życia, nie bez znaczenia pozostaje wpływ Japonii, kraju, w którym dorastał. Odmienność kultury dzieciństwa mimo wszystko znacząco oddziałuje

na podejmowane realizacje, osobowość nasiąka wspomnieniami i kulturowy kodami. Wrażliwość na wszystkie elementy świata, na naturę, jest widoczna w wielu realizacjach. Stąd m.in. częsty motyw księżyca, zamienionego przez Kamoji w twór abstrakcyjny, tak silnie zakorzeniony w filozofii i kulturze japońskiej.⁵ Podobnie działa zresztą pamięć przedmiotów. Poszczególne obiekty nacechowane są emocjonalnie, noszą w sobie ładunek emocji, zarówno pozytywny, jak i negatywny. Tak jak kamień zabrany przez Kamoji z terenów Auschwitz-Birkenau,

55

4 Koji Kamoji, komentarz autorski do pracy *Czym jest dla mnie rysunek i rysowanie*, 2013 rok.

5 Księżyc w kulturze japońskiej jest elementem stałym i silnie nacechowanym znaczeniowo. Motyw oglądania księżyca pojawia się w wielu powieściach z cyklu *Monogatari*, m.in. w aspekcie romantycznym (m.in. w najsłynniejszym utworze *Genji Monogatari*). Podziwianie jesiennego pełni księżyca, *tsukimi*, jest także jedną z najbardziej popularnych rozrywek w Kraju Kwitnącej Wiśni.

który, położony w pracowni, nie pozwalał artyście funkcjonować prawidłowo, ciągle zaburzał jego percepcję. Kamień – rodzaj artefaktu, zabrany z torów kolejowych prowadzących na teren dawnego obozu Auschwitz-Birkenau, nasiąknięty emocjami, wspomnieniami, zaburzał percepcję artysty: *Chodziłem po obozie w Oświęcimiu. Przywiozłem kamień z torów kolejowych. Przez niego nie mogłem wytrzymać w pracowni.*⁶

W prezentowanej na wystawie pracy *Kamień oświęcimski*, podobnie jak w pozostałych realizacjach, artysta wykorzystuje bardzo lakoniczne środki wyrazu. To cecha charakterystyczna twórczości Kamoji, którą poniekąd tłumaczy zenistyczne podejście do otaczającego świata. Z *Kamieniem oświęcimskim* bardzo dobrze koresponduje pochodząca zresztą z tego samego okresu twórczego *Hiroszima* (Hiroszima 1990). Podobnie jak we wcześniej wspomnianej instalacji artysta skupia się na pamięci miejsca kaźni. Dokonany 6 sierpnia 1945 roku atak wojsk amerykańskich na Hiroszimę oraz podobny, mający miejsce 9 sierpnia w Nagasaki, to dwa jedyne w historii przypadki użycia broni atomowej do działań zbrojnych. Kamoji znów wykorzystuje kamień – łącznik między tym, co rzeczywiste, ludzkie, a tym, co metafizyczne. To narzędzie medytacyjne, żywioł ziemi: *Kamienie są częścią przyrody, a jednocześnie osadami naszej pamięci, świadkami wydarzeń – a jednocześnie skamieliną naszych uczuć.*⁷

Przypadki Hiroszimy i Auschwitz-Birkenau analizować można w podobny sposób. Oba miejsca, choć znacznie od siebie oddalone, są symbolem ludzkiej tragedii, masowych mordów dokonanych na ludności cywilnej. Wspólne korelacje między instalacjami są aż nazbyt oczywiste. Przeprowadzony przez amerykańskie wojska

atak jądrowy był katastrofalny w skutkach. Osoby stojące blisko budynków pozostawiły po sobie specyficzne cienie – miejsca ciemniejsze, będące odbiciem stojących w pobliżu sylwetek. Kamoji do odtworzenia tych cieni wykorzystuje przecięte na pół kimono. Element ubioru, pierwotnie gruby i mięsisty, po przecięciu na pół wzdłuż szwów staje się delikatny i przezroczysty, imitując kruchość i ulotność ludzkiej egzystencji oraz wymiar tragedii. *Hiroszima*, podobnie jak instalacji *Oświęcim*, również towarzyszy kamień zabrany z miejsca pamięci.

Zgeometryzowane obrazy z serii *Średniowiecze* są nie tylko przedstawieniami abstrakcyjnymi, są przedstawieniem prowadzonych przez artystę rozważań na temat tego co teraźniejsze, i tego, co przeszłe. *Średniowiecze* zderza się ze współczesnością na zasadzie kontrastów: to, co zamknięte, staje się otwarte, pokora w opozycji do pychy. Przeszłość paradoksalnie jawi się jako czas większej świadomości i wrażliwości, gdzie mechanika podejmowanych działań była bardziej naturalna i bliższa ludzkiej naturze. Seria jest także wyrazem ogromnej wrażliwości na świat, a nacechowane filozoficznie rozwiązania realizowane są przez czysto abstrakcyjne i geometryczne formy.

Wystawa *Cisza i wola życia* pokazuje przekrój dotychczasowej twórczości artysty. Działania realizowane przez Koji Kamoji wymykają się wszakże jednoznacznym klasyfikacjom – malarstwo, rzeźba i performance przenikają się wzajemnie, stymulując emocjonalnie widza i zmuszając do refleksji na temat świadomości istnienia. Ciekawie jest śledzenie przemian zachodzących w podejmowanych przez Kamoji działaniach – od rozwiązań formalnych, charakterystycznych dla powojennego polskiego środowiska awangardowego, po współczesne realizacje unikatowo łączące tradycję awangardową z elementami filozofii Wschodu. ¶

6 Koji Kamoji, komentarz autorski do pracy *Kamień oświęcimski*, 1988/2018 rok.

7 Koji Kamoji [w] katalog wystawy *Dziura – Wiatr – Kamienie. Instalacje – malarstwo*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1990 rok.

Wymykanie się widzialności; malarstwo Urszuli Wilk

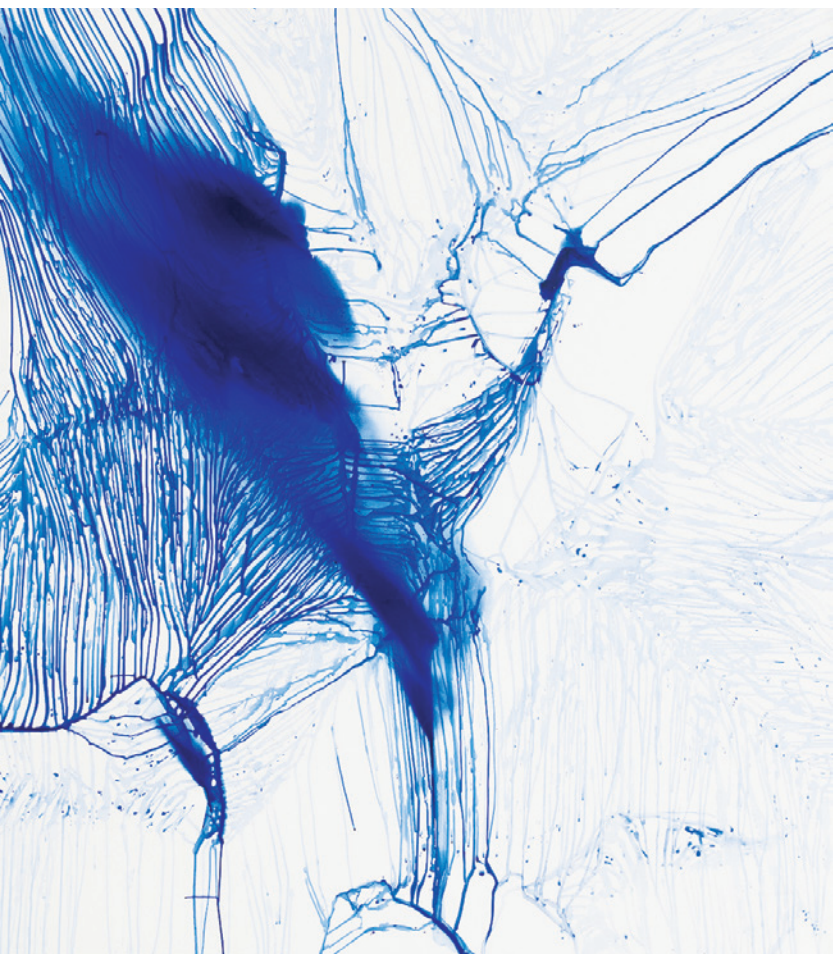


O wrocławskiej malarce Urszuli Wilk pisać bynajmniej nie jest łatwo. Jej prace bowiem rozmyślnie wymykają się wszelkiej określoności, zatracając się na pograniczach przypadku, przygodności i archetypicznych schematów. Dodać tu trzeba również jej niechęć do autokomentarzy. Czytelne wszakże są tu wpływy Dalekiego Wschodu, a szczególnie tradycji chińskiego misterium rozlewania czarnego tuszu pochodzącego z VII wieku. Zderzały one pustkę (biel tła) i formę, podobnie jak późniejsze pejzaże ukiyo-e (wszak jak twierdził Lao-Tsy: *Byt i niebyt rodzą się wzajemnie*). Forma powstawała tam przez naruszenie całości, owej paradoksalnej pustki/pełni. Nasze europejskie dążenie do oryginalności i indywidualizmu jest w tej perspektywie czczym mąceniem. Natomiast wyjściem jest zasada wu-wei, nie tyle literalnie rozumiana jak niedziałania, co jako spokój wynikający ze zgodności z rytmem naturalnych przepływów energii, które tworzą nasz świat. A zatem celem nie tyle jest utrwalenie, ocalenie lub też uwiecznienie naszego „ja”, co przełamanie samego złudnego dualizmu podmiot/przedmiot.

Sytuować nas to powinno organicznie wobec całości, a nie konkretnie (formy).

Wszakże nie podejrzewam Wilk o tak radykalne odejście od europejskiej imaginacji. Raczej odnajduje się ona w przebogatej tradycji wiary w doniosłość bezpośredniego gestu malarskiego, który odgrywał tak doniosłą rolę zwłaszcza w informelu. Czyli wiary w doświadczanie istotności przedpojęciowej, predyskursywnej. Intuicyjnej. Znanej już zresztą Heraklitowi nauczającemu o *sensie, który sam się mnoży. I że nieprzeniknione przenika się nieprzeniknionym*. Równie ciekawe paralele odnaleźć by można w tradycji kabalistycznej, gdzie na przykład *hebel* (daremna ulotność) Koheletu zadziwiająco zgodnie współbrzmi z buddyjską *sunjatą*. Oczywiście jako ludzie ponowoczesnego Zachodu pławimy się aktualnie w zupełnie odmiennych schematyzacjach (zwanych wspólnie niekiedy zaangażowaniami). Predyskursywną jedność zamieniliśmy na migotliwość przeróżnych roszczeń, uzurpacji, a nade wszystko marketingu. I na *obrazy rozproszone* (Walter Benjamin) w świecie spustoszoneym przez tak zwaną filozofię podejrzeń. Próbą





↑
BLUOMETRIA NR 3

← →
BLUOMETRIE,
2017



wyjścia z tego są przeróżnie konkretyzowane doświadczenia „całości” paradoksalnej. Paradoksalnej, bo realizowanej niejako od drugiej strony – od nicości, anomii, atrofii, pustki. Urszula Wilk podejmuje zatem grę z dwuznacznym statusem przypadku i przygodności. Czy są one błędem, czy właśnie śladem „innego”? Tu każdy kolejny gest organicznie „porządkuje” przypadkowość poprzedniego. Wrocławska artystka poprzez obrazy inicjuje swoiste gry, a może tylko pęczniejące napięciami sploty przypadku, (aktywnej) pustki i bezgranicznej wolności malarskiego gestu. Spłoty pełni i pustki, uniwersalnego i przypadkowego.

Moim zdaniem klucz interpretacyjny dla obrazów Wilk stanowi napięcie między „jest” a „wydarza się”. Nasza tradycja stawiała przed wyborem dwóch podstawowych perspektyw metafizycznych: linearności lub cykliczności. Obecnie coraz częściej dochodzi do głosu postmetafizyczna wydarzeniowość jako nieuporządkowany ciąg osobliwości, co znajdujemy na przykład u Gilles Deleuze czy Alaina Badiou. Wypada przywołać w tym miejscu również fenomen tangramu, chińskiej gry zmieniającej swoje własne reguły, czyli *per analogiam*: sposób stawania się obrazu jest tożsamy z samym obrazem. Światu form, światu konieczności i przypadku artystka przeciwstawia więc ledwo zauważalne rytmy, regularne powtórzenia, świadomie stymulowane zagęszczenia, modulowania kontrastu lub dripping wielokierunkowy. Ostatecznie przeciwstawia światu estetyzm pojmowany klasycznie jako gest tworzenia kompozycji, poszukiwania/ustanawiania harmonii. Dość paradoksalnie zabrzmiało to w czasach wciąż wojującego krytycyzmu (a może raczej już tylko „wojującego”), lecz estetyzm także potrafi być siłą emancypacyjną i kreatywną. Niepomna paraliżujących zapośredniczeń, nawarstwień i zapętleń naszej kultury, Urszula Wilk odwołuje się przy tym bezpośrednio do intuicji. Bowiem intuicja jest właśnie tym medium, gdzie antywyobrażenia mistyki Wschodu i Zachodu przybierają nierzadko postać estetyki.

Jest to estetyka niejako w stanie czystym, czyli estetyka pierwotna, archetypiczna, a nie stylizująca. Wolfgang Welsch swego czasu

dokonał znanego i wciąż inspirującego rozróżnienia estetyzacji głębokiej i wtórnej. Ta pierwsza stanowi zasadę przedświadomego uporządkowania przestrzeni, jak i całej ekonomii postrzegania. Niemiecki filozof przeciwstawiał jej estetyzację wtórną jako tak zwane uładnianie. W tej perspektywie z ożywczą siłą powraca estetyka (post) formalistyczna na nowo redefiniująca myśli Heinricha Wölfflina (*sztuka jako przedstawianie podmiotowych sposobów widzenia*) czy Rogera Frya (*sztuka jako znacząca deformacja*) analizujące ekonomię oka oraz modulujących go nastrojów, stanów emocjonalnych, osobowości *etc.* Na nowo powraca temat problematyczności zarówno samej formy, jak i foremności. Odnaleźć go można u tak wybitnych twórców jak Anish Kapoor czy Tony Cragg (niedawno pokazywany w CRP Orońsko). Urszula Wilk zdaje się wpisywać w tę tendencję. Nie gra wszakże o nowy status i redefinicję samej formy, a raczej bardziej radykalnie – o modalności istnienia samej widzialności. O jej dynamiczne relacje z amorfnością i polimorfnością. A także z anestetyką Welscha, która analizuje mechanizmy zanikania widzialności. Takie zainteresowania stawiają nas przed niemożliwością: jak namalować statyczny obraz niewyobrażalnej całości? I to pojmowanej jako dynamiczny proces? Z pomocą przyjąć może strategia palimpsestu Jean-François Lyotarda z lat 70., gdzie następny i następny obraz wypiera ostateczność poprzedniego.

Twórczość Wilk sytuuje się na przedziwnym styku tradycji negatywnej mistyki apofatycznej a ponowoczesnym pragnieniem uniknięcia formy ostatecznej. Temu służą na przykład przezroczyste podłoża najnowszych obrazów, które zawieszony w przestrzeni mają tworzyć beztłowe przenikanie się przestrzeni. Stąd też montażowe cięcie już gotowych obrazów uzupełnia o wystawienniczą dekompozycję części obrazów. Przemieszcza je. Grę fragmentów dopełnia grammi całości (liczba mnoga). Ta gra jeszcze inaczej ujawnia się na „mikropoziomie”. A mianowicie coraz częściej w jej obrazach odnaleźć można linię, ów synonim podziału, różnicowania, cięcia, która jednak zwielokrotniona zamienia się w drżącą

płaszczyznę (jak w cyklu *Blumetrie* prezentowanym niedawno w Galerii Contrast).

Prostocie i abstrakcyjności form towarzyszy radykalna kolorystyczna asceza. Zazwyczaj obrazy te rozgrywają się w monochromatach pomiędzy (nie)ostatecznością bieli i (nie)ostatecznością czerni. Niekiedy, zwłaszcza ostatnio, dochodzi błękit, synonim nieba i duchowości, albo też kolory krwi i ziemi. Czasami pojawiają się sploty samych szarości. I *kolor bezimienny* (Isaac Newton), momentami odczuwamy bowiem rodzaj anomii barw, niezdolność ich identyfikacji. Być może znowu rezonuje tu ostrzeżenie Lao-Tsy: *barwne bogactwo osłepia oko*. Tworząc monochromaty, artystka wadzi się z różnymi formami jego istnienia, z ich wewnętrznym zróżnicowaniem. Pojawiają się więc laserunki, lawowania, impasty, faktury, rozbielenia, przenikania się różnych odcieni i nieciągłości. W obrazach tych zauważamy subtelne kontrasty, czy raczej modalności, niepraktykowane w obrębie naszej widzialności.

Gest niejako siłą rzeczy implikuje zagadnienie skali. Stąd też prowokowane bywa tu swoiste prze/skalowanie obrazów. Zaczynając od gestu malowania, który odzwierciedla miarę ludzkiego ciała, malarka konfrontuje go z fragmentaryzacją (cięcia obrazu), ale i z przestrzenią wewnątrz, czy też z przestrzeniami liminalnymi (na przykład realizacja na lotnisku w Chinach), jak i z przestrzenią publiczną, gdy obrazy/zasłony zawieszono zostały na fasadach budynków. Tam wolność gestu dopełniona była nieprzewidywalną grą poruszeń wiatru (*Linie*, ShangYuan 2012). Pojawiła się w nich gra samych nieistotności, tego co potocznie nie wchodzi w obszar naszej widzialności. Jak ruchy powietrza, jak nakładające się na płótna przelotne cienie. Wspólnie przemieniają one powierzchnie obrazów w bryły, w ruchliwą przestrzenność. Przywracają obrazom ich nieostateczność.

Oglądając obrazy Wilk, stajemy się świadkami misterium gestu wyzwającego strumień nieuświadomianych przeczuć i myśli. Jej obrazy to sploty bezimiennych form i niedookreślonych liminalnych przestrzeni, istniejących poniżej lub powyżej naszej aktualnej widzialności. A kiedy

pojawiają się bardziej wyraziście, to dane w mnogości, w zwielokrotnieniu i wieloznaczności, które unieważniają ich konkretność. I które podważają ich widzialność. ¶



BEZ TYTUŁU,
224 X 560 CM, PAPIER
2010

Zdjęcia dzięki uprzejmości Galerii Kontrast.

ALEXANDRA HOŁOWNIA



Wciągające przestrzenie – wystawa *Welt ohne Außen* w Martin Gropius Bau w Berlinie

Fenomen zmieniaczy kariery (po niemiecku *Quereinsteiger*)¹ dotyczy osób uprawiających daną profesję bez odpowiedniego wykształcenia. W przeciwieństwie do lekarzy, dentystów, prawników, psychologów, terapeutów zawody artystyczne: malarza, projektanta, reżysera, fotografa, muzyka, aktora, kuratora, krytyka czy dziennikarza, nie podlegają ochronie. W dziedzinie sztuk pięknych zmieniacze kariery mają ogromne pole do popisu i bywa, że właśnie oni stają się konkurencyjni dla wykształconych, nawet tych mających stopnie naukowe zawodowców. Niektórzy uważają, że zmieniacze kariery przyczyniają się do poszerzania pojęcia sztuki. Znani kuratorzy, na przykład Klaus Biesenbach,² z wykształcenia lekarz medycyny, obecnie dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej MOCA w Los Angeles, czy

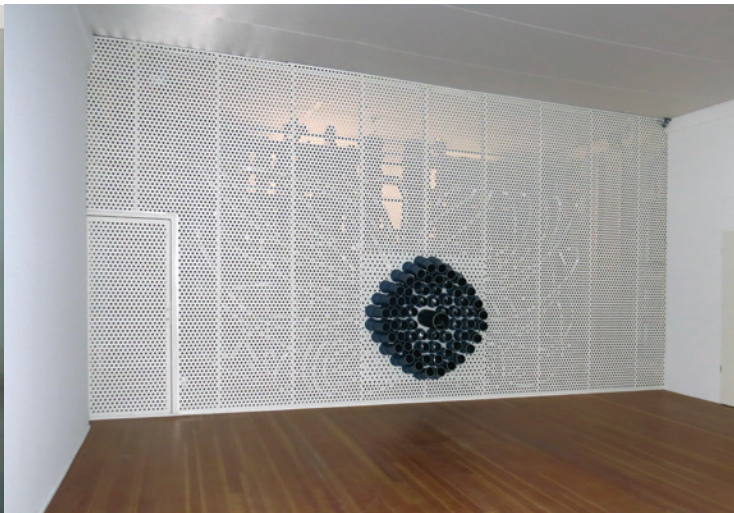


1 [ps://vistano.com/pl/spirituelle-lebensberatung/wiki/quereinsteiger/](https://vistano.com/pl/spirituelle-lebensberatung/wiki/quereinsteiger/)

2 https://de.wikipedia.org/wiki/Klaus_Biesenbach



LARRY BELL-6X8 AN IMPROVISATION,
WELT OHNE AUßEN,
MARTIN GROPIUS BAU
(FOT. ALEXANDRA HOŁOWNIA)



WOLFGANG GEORGS DORF,
OSMODRAMA,
MARTIN GROPIUS BAU
(FOT. ALEXANDRA HOŁOWNIA)



IV SHRI I SUSAN PLOETZ
PODCZAS SESJI PERFORMATYWNEJ,
WYSTAWA WELT OHNE AUßEN,
MARTIN GROPIUS BAU BERLIN
(FOT. ALEXANDRA HOŁOWNIA)

Hans Ulrich Obrist,³ z wykształcenia ekonomista i politolog, obecnie szef galerii Serpentine w Londynie, należą do najbardziej prominentnych zmieniaaczy kariery. Trwająca od 8 czerwca do 5 sierpnia 2018 roku w berlińskim Martin Gropius Bau wystawa zatytułowana *Welt ohne Außen* (*Świat bez zewnątrz*) stanowiła interesujący eksperyment przekraczania granic w sztukach pięknych. Kuratorami pokazu byli dramaturg, intendent Berliner Festspiele Thomas Oberender⁴ oraz tancerz Tino Sehgal.⁵ Do udziału zaproszono m.in. artystów wizualnych i zajmujących się sztuką zmieniaaczy kariery. Przedstawiono nowatorskie metody prezentacji.

Wykreowano strategię oddziaływania prac na odbiorcę oparte na likwidacji tradycyjnie obowiązujących reguł związanych z podziałem na obiekty i oglądającą je publiczność. Widzowie aktywnie tworzyli dramaturgię ekspozycji. – *Tytułem Welt ohne Außen nawiązaliśmy do jednolitego postrzegania świata. Wprowadziliśmy formę otwartą, gdyż chcieliśmy połączyć wewnątrz z zewnątrz. Odwiedzającym pozostawiliśmy wolną decyzję uczestniczenia w warsztatach lub performance'ach bez obowiązku zwiedzania od początku do końca...* – mówił na konferencji prasowej Tino Sehgal.

– *Obecnie powstały idee hoteli AirBnB, które mieszczą się w prywatnych mieszkaniach, albo konkurencyjne taksówki typu Uber. My natomiast pragniemy zreformować przestrzeń muzealną. Chcemy zadbać o wprowadzenie alternatywnych sposobów ekspozycji polegających na integracji konsumentów z produktami artystycznymi. Dzisiejsza widownia już nie patrzy na las, tylko jest w lesie...* – podkreślał Thomas Oberender.

Dla mnie ten rewolucyjny pokaz stanowił konsekwentne odwizualizowanie sztuk pięknych. Kuratorom zależało na wywołaniu doznań

zmysłowych. Proponowane niekiedy ascetyczne, minimalistyczne prace poruszały wszystkie zmysły poza wzrokiem, dotyczyły słuchu, smaku, węchu, dotyku, świadomości ciała i równowagi.

Austriak Wolfgang Georgsdorf przedstawił maszynę do fabrykowania zapachów nazwaną *Osmodrama*.⁶ Była to przypominająca organy, elektrycznie sterowana instalacja ze stalowych rur. 64 kanały pobudzały zmysł węchu, wprowadzając kolejne kontrolowane wonie.

Cierpliwości wymagał performance współczesnej interpretacji ceremonii picia herbaty. Publiczność czekająca na długo zaparzony egzotyczny napitek, przyrządzany przez koreańską artystkę Dambi Kim, mogła nawiązywać kontakty z innymi gośćmi. Kolektywnie delektowano się najpierw aromatem liści proponowanej herbaty, a potem jej smakiem.

Uczestniczyłam w działaniu z pogranicza eksperymentalnego teatru, performance'u i sztuk wizualnych prowadzonym przez teatrologa Serbkę Iv Shri⁷. Chętnych doświadczenia jej sztuki wpisywano na listę oczekujących. Byłam jedyną osobą, ale Iv Shri serwowała sesję tylko dla jednego uczestnika. Chodziło o indywidualne wzbudzenie pierwotnych impulsów fizycznych za pomocą kontaktu cielesnego. Weszłam do środka pomieszczenia, Iv Shri założyła mi na głowę maskę fetysz. Położyłam się na kozetce, a ona dotykała mnie kamieniami, skórą, watą itd. Czulałam się, jakbym była na jakimś zabiegu w gabinecie kosmetycznym. Przyznaję, że ta manipulacja zupełnie mnie odprężyła. W szkołach artystycznych uczono studentów techniki, czyli sposobów, jakimi zawodowy artysta świadomie i efektywnie wywołuje u widzów emocje. Dziś operujący

3 https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Ulrich_Obrist

4 https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Oberender

5 https://de.wikipedia.org/wiki/Tino_Sehgal

6 <http://georgsdorf.com/olfactory/osmodrama-martin-gropius-bau/>

7 https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/berlinerfestspiele/archiv_bfs/kuenstler_bfs/kuenstler_detail_bfs_262933.php

w dziedzinie sztuk pięknych zmieniać kariery dążą do wywołania wrażeń środkami zapożyczonymi z terapii, medytacji albo wróżbiarstwa. Bierąc udział w międzynarodowych festiwalach performance'ów, coraz częściej spotykam spektakle przeznaczone dla pojedynczych uczestników. Performer, niczym magik albo uzdrowiciel, dokonuje zabiegu na widzu – pacjencie. Program warsztatów w berlińskim Martin Gropius Bau ułożyła dominikańska tancerka i choreograf Isabel Lewis. Ja jako performerka przez dwa lata grałam z Isabel w eksperymentalnym spektaklu Jérôme'a Bela w teatrze HAU 1 w Berlinie.⁸ Natomiast jej imponujący performance *Occasions* podziwiałam przy okazji występów Tino Sehgal'a w paryskim Palais de Tokyo w 2016 roku. – *Sztuka funkcjonuje wizualnie, ale ja przekładam to doświadczenie na wszystkie zmysły...* – informowała Isabel Lewis,⁹ od 7 lat pracująca nad swym trwającym kilka godzin spektaklem złożonym z muzyki, śpiewu, tańca i zapachów.¹⁰ Artystce zawsze zależało na wprowadzeniu odbiorców w stan relaksu oraz dobrego samopoczucia. Przy czym tym samym tytułem określała kolejne, różniące się pokazy z serii *Occasions*. W berlińskim Martin Gropius Bau Isabel Lewis kilkakrotnie prowadziła warsztat *Unambitious Stripper (Mało ambitny striptizer)*. Dobrowolni uczestnicy najpierw słuchali fragmentów książki *Love or Greatness* autorstwa Roslyn Wallach Bologh, a później byli poddawani analizie zmysłowych ruchów, oscylujących wokół tematyki tańca striptizerek i striptizerów.

Wystawa *Welt ohne Außen* miała obszerny program. Codziennie proponowano coś innego. – *Nie ma nic stabilnego. Czas nie gra roli. Wszystko*

płyynie – podkreślał Tino Sehgal. Jego bazujące na kolektywnym ruchu projekty nigdy nie są identyczne. Przypomniałam sobie stwierdzenie Paula B. Perciada, współkuratora *documenta 14*, który omawiając agendę performance'ów, twierdził, podobnie jak Tino Sehgal: – *Nas nie można odhaczyć.*

Nie można też odhaczyć repertuaru Isabel Lewis. W ramach wystawy *Welt ohne Außen* w berlińskim Martin Gropius Bau zorganizowała przygotowane przez choreografów medytatywne ćwiczenia ciała i głosu, przeznaczone dla każdego chętnego. Należało tylko kupić karnet zapewniający uczestnictwo w wybranych imprezach. Była to także metoda przyciągania szerszej publiczności do muzeum.

Generalnie nowy rodzaj prezentacji przypominał mi warsztaty parateatralne Jerzego Grotowskiego. Odniosłam wrażenie, że zajmujący się sztukami wizualnymi berlińscy zmieniać kariery zupełnie nieświadomie przenieśli odkrycia Grotowskiego z lat 70. do sztuk pięknych. ¶

8 <http://www.tanzforumberlin.de/produktion/gala/>

9 Monopol Special Issue Art Basel, str. 28.

10 <http://www.biennial.com/events/an-occasion-hosted-by-isabel-lewis>
<http://www.contemporaryarttasmania.org/program/isabel-lewis-hosts-occasions>

Redakcja *Aspiracji* przeprasza panią Alexandrę Hołownię, autorkę tekstu „*Stan Sztuki Współczesnej w Londynie*” opublikowanego w 49/50 numerze kwartalnika, za błędne podpisy pod zdjęciami na str. 67.

Podpisy powinny brzmieć:

- fot. 1: Alexandra Hołownia, Bad Art-Bones & Pearl Studio, London, (fot. Bad Art London)
 - fot. 2: Scott Mead, Galeria Hamilton (fot. A. Hołownia)
 - fot. 3: *Touch me Baybe*. Bad Art (fot. Steven Ritter)
-

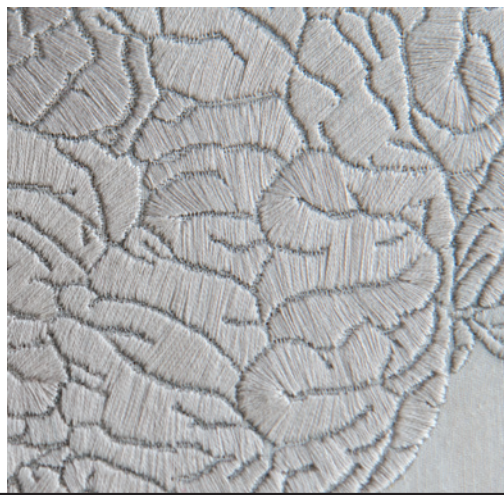


ROBERT JASIŃSKI

W POSZUKIWANIU NOWEJ EMPATII

O wystawie
*Struktury
homologiczne*
Elwiry Sztetner
w warszawskiej
Galerii Bardzo Biała

66



Wystawa *Struktury homologiczne* osadzona jest w tradycji posthumanistycznej traktującej podział *uniwersum* na świat natury i świat człowieka, jako bezzasadny, umowny i sztuczny. Dokumentuje współczesną relację człowiek – zwierzę i poszukuje nowych dróg empatii dla Innego.

Opozycja ludzie – nieludzie należy do fundamentów naszej kultury. Starożytność wypracowała pitagorejską i perypatetycką koncepcję rozdziału ludzi od zwierząt. Tradycja pierwsza proces myślenia ujmowała w kategoriach ilościowych. Tradycja druga akcentowała jego charakter jakościowy. Perypatetycy, na czele z Arystotelesem, uważali, że zwierzęta nie rozumują, posługują się jedynie instynktem, a dusza ich ma charakter wegetatywny.

Podział ten został utrwalony w wiekach następnych. W średniowieczu rozróżnienie ludzi od zwierząt zostało wzmocnione o rozbudowaną koncepcję duszy ludzkiej dążącej do Boga. Odrodzenie akcentowało dodatkowo kreatywność, wolność i związaną z tym godność człowieka. Na relacji świat człowieka – świat zwierząt znacząco zaważyła myśl Kartezjusza. Podzielił on

rzeczywistość na sferę duchową i mechaniczną, w której umieścił zwierzęta. W ten sposób stały się one bezrozumnymi maszynami, automatami, które nie odczuwają żadnego cierpienia i nie przysługuje im żadne moralne prawo. XX-wieczna etyka ekologiczna skupiała się przede wszystkim na podważaniu myśli Kartezjusza, dowodzeniu rozumności zwierząt i przysługujących im praw. Prowadziło to niestety do podziału i hierarchizacji gatunków, uwzględniających jedynie perspektywę ludzkiej racjonalności. Popełniano przy tym często błąd antropomorficzny. Poszukiwano ludzkiej inteligencji u zwierząt, a jeśli jej nie odnajdywano, wykluczano określone gatunki ze sfery praw.

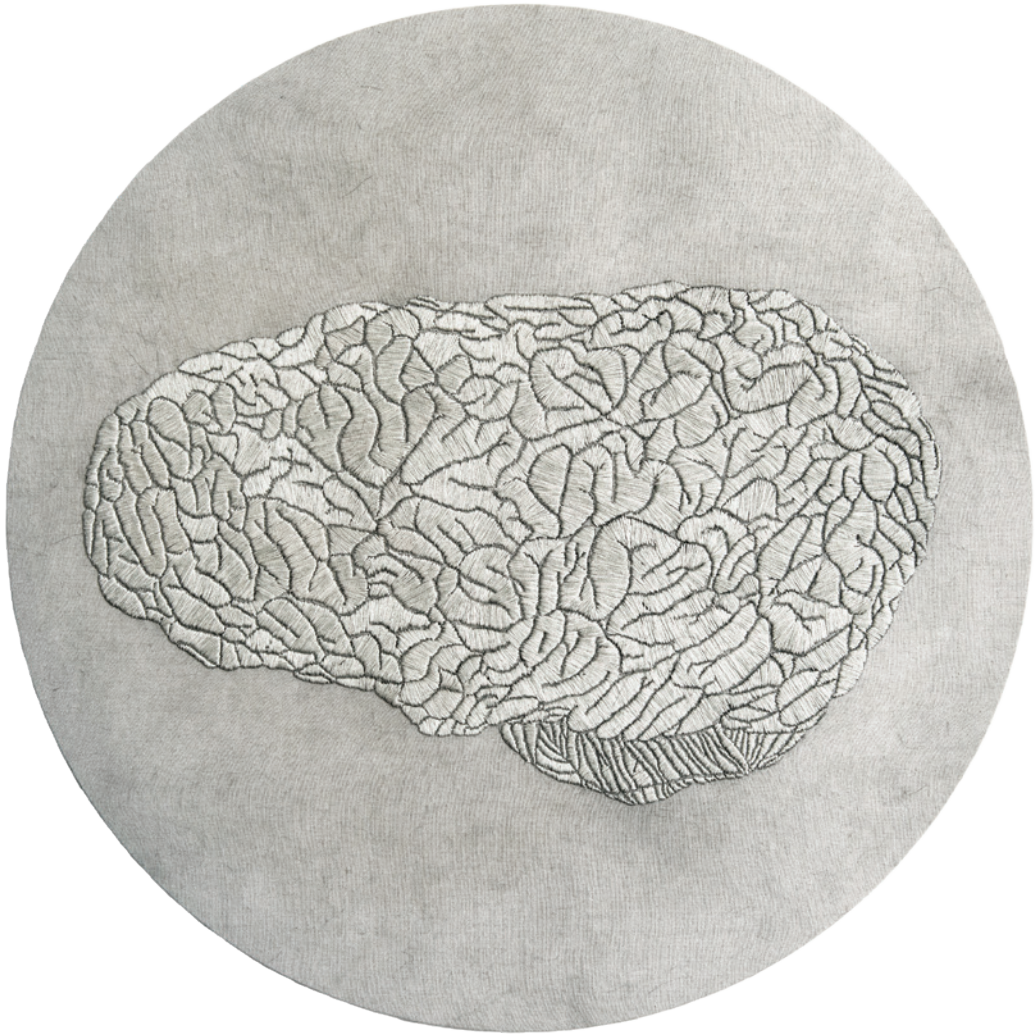
Druga droga współczesnej ochrony praw zwierząt wywodzi się od XVIII-wiecznego utylitarysty Jeremy'ego Benthama. Jako pierwszy z filozofów uważał, że zwierzęta odczuwają cierpienie i przyznawał im w związku z tym określone prawa moralne. *Należy pytać nie o to, czy zwierzęta mogą rozumować, ani czy mogą mówić, lecz czy mogą cierpieć.*¹ Filozof podważył dominującą sferę racjonalności, która automatycznie przestała być ważna dla oceny moralnej. Warunkiem wystarczającym do stwierdzenia, że zwierzę posiada tak samo jak człowiek prawa moralne, było naoczne, intuicyjne stwierdzenie, że cierpi. Z czasem doprowadziło to do teorii ochrony praw zwierząt, której manifestem stała się praca *Wyzwolenie zwierząt* Petera Singera.

Przez długi czas historia relacji świata człowieka i zwierząt ograniczona była do poglądów filozoficznych, którym nie towarzyszyły żadne dane empiryczne. Przełom dokonał się za sprawą teorii ewolucji Karola Darwina, która zniosła radykalny rozdział ludzi od zwierząt i znalazła wiele podobieństw między zachowaniami ludzi i innych gatunków. Badania empiryczne

1 J. Bentham, *Wprowadzenie do zasad moralności i prawodawstwa*, przeł. B. Nawroczyński, PWN, Warszawa 1958, s. 420.



→ →
ANATOMIA ŚWIADOMOŚCI,
HAFT RĘCZNY NA BAWĘLNIE,
INSTALACJA Z ELEMENTÓW
FORMATACH OD 8 CM Ø
DO 48 CM Ø, 2016-2017



doprowadziły do znaczącego poszerzenia wiedzy. Udowodniono, że zwierzęta posługują się narzędziami, niektóre gatunki mają znakomitą pamięć, uczą się, rozwijają nowe zdolności, prowadzą wojny. Okazało się również, że nie czysty rozum nas odróżnia od zwierząt, lecz sposób adaptacji do określonego środowiska. Rozwinięty mózg nie jest przyczyną, lecz jedynie skutkiem określonego środowiska. Dlatego każda forma mózgu jest na swój sposób doskonała.

Elwira Sztetner w *Strukturach homologicznych* odnosi się na wielu poziomach do relacji świat ludzki – świat zwierzęcy, na gruncie filozoficznym, etycznym i socjologicznym. Poddaje również refleksji problem stworzonej przez kulturę granicy między gatunkami. Wystawa składa się z cykli: *Anatomia świadomości*, *Ćwiczenia z empatii* i pracy. *Człowiek miarą wszechrzeczy?*

ANATOMIA ŚWIADOMOŚCI

Ręczny haft, intymne działanie wpisane w tradycyjną domową, kobiecą czynność, nosi znamiona szczególnej troski i pielęgnacji. Na płótnie rozpiętym na hafciarskich tamborkach wyszyte zostały mózgi ssaków. Hafty przywołują rytm neuronów. Wąska gama kolorystyczna ujednolica je i łączy w jedną całość.

Zbiór ich zaskakuje różnorodnością kształtów i form. Są to swoiste znaki świadomości, które mają formę organicznych labiryntów. Gdy na nie patrzymy, podświadomie szukamy galaretowatej substancji składającej się z trylionów komórek z niewyobrażalną liczbą rozgałęzień, rozwidleń i punktów styecznych, między którymi przepływają informacje.

Obrazy mózgowi zamknięte są w figurze koła. Przywołuje ono tradycyjne odniesienia symboliczne, takie jak: dusza, jaźń, transcendencja, wewnętrzna harmonia. Okrąg oznacza również zamknięcie. Ma za zadanie ochraniać przed zewnętrznym chaosem, wtargnięciem nieprzyjaciół. *Koło pełni ważną rolę w mojej pracy. Zamykając przedstawienia mózgowi zwierzęcych w kołach, chciałam uczynić je symbolicznym obrazem autonomicznego, świadomego podmiotu,*

*wewnętrznej, integralnej całości odczuwającej siebie jako istotę oddzielną od świata zewnętrznego*² – pisze artystka.

Celem cyklu jest ukazanie fenomenu mózgowi ssaków i niewielkich różnic między nimi. Mózg w tym ujęciu jest miejscem łączącym gatunki. Jest także przestrzenią narodzin świadomego „ja”, pragnień, radości, miłości i cierpienia. Umysł jawi się jako miejsce autentycznej transcendencji, gdzie materia zyskuje świadomość. Jest w tym cyklu również wewnętrzny niepokój. Budzi się on automatycznie, kiedy zaczynamy poszukiwać mózgu *homo sapiens* i nie możemy go odnaleźć. W ten sposób praca przełamuje nasze schematy postrzegania i nawyki percepcyjne. Artystka wykazuje brak naukowego uzasadnienia dla antropocentryzmu, który stanowi usprawiedliwienie dla przemocy i dominacji nad innymi gatunkami.

ĆWICZENIA Z EMPATII

Równoległe ze wzrostem liczby ludzi na Ziemi na obrzeżach miast wyrastają ogromne przemysłowe hodowle trzody chlewnej. Powstaje tam więcej ścieków i gazów cieplarnianych niż w miastach zamieszkiwanych przez ludzi. Liczba hodowanych w nich zwierząt przewyższa ludzką populację. Zwierzęta tam się znajdujące nie posiadają żadnych praw, są rzeczami.

Ćwiczenia z empatii to próba zwrócenia uwagi na gehennę ogromnej liczby żywych, świadomych, czujących istot. Artystka do swojej fotograficznej instalacji wykorzystwała zdjęcia z Internetu wykonane na wielkich fermach trzody chlewnej. Z fotografii masy stłoczonych świń wykadrowane zostały pojedyncze portrety zwierząt. Dzięki temu poszczególne świnię przestają być anonimowe, każda jest inna, posiada

2 E. Sztetner, *Struktury homologiczne* [katalog], Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, s. 7.

charakterystyczne rysy i swoją indywidualność, której nie zatraciła mimo warunków, w których się rozwijała. Zdjęcia poddane zostały dodatkowej obróbce. Pogniecione i nasączone woskiem, mają na powierzchni spękania przypominające organiczną siatkę. Zwierzęta patrzą wprost na widza, nieobecny wzrokiem, jakby z innego świata. Zdjęcia ułożone są w rodzaj figury geometrycznej, która nie ma jasno wytyczonych granic. Archiwum niepamięci artystki rozrasta się w nieskończoność, jest niewyobrażalne, wszechogarniające i gargantuiczne.

CZŁOWIEK MIARĄ WSZECHRZECZY?

Praca ma charakter ironiczny i oskarżycielski w stosunku do dominującej antropocentrycznej kultury. Przedstawia zdjęcie poddawanego badaniom laboratoryjnym makaka w Instytucie Badań Behawioralnych w Silver Spring w USA w zestawieniu z rysunkiem człowieka witruwiańskiego Leonarda da Vinci.

Nałożenie na siebie tych dwu wizualnych ikon działa jak klatka z filmu Siergieja Eisensteina, a odbiór wymyka się prostym interpretacjom. Makak poddany eksperymentom laboratoryjnym staje się uduchowionym symbolem umęczonej ofiary, a wpisany w koło i kwadrat człowiek witruwiański nabiera cech cielesnych, staje się swoim własnym zaprzeczeniem, symbolem zniszczenia, przemocy i samouwięzienia. Praca w tym ujęciu oskarża bardziej stworzony system myślenia niż *sensu stricto* naturę ludzką, która ma jednak wewnętrzną zdolność ewolucji w kierunku dobra i empatii. ¶



PIOTR C. KOWALSKI

72

OBRAZY MROŻNE

W klimacie umiarkowanym mróz jest zwyczajnym, sezonowym zjawiskiem. Czy z powodu globalnego ocieplenia stanie się u nas zjawiskiem rzadkim i krótkotrwałym?

Żeby powstały *Obrazy mroźne*, niezbędny jest długotrwały, silny mróz, bo tworzone są w warunkach naturalnych, zimą, w plenerze. Odpowiednio przygotowane podłoża obrazów wystawia się na mróz. Pogoda oraz właściwości fizykochemiczne podłoża obrazu współtworzą ostateczny efekt, a ingerencja artystyczna jest działaniem dyskretnym. Dzięki temu natura maluje się sama i obrazuje samą siebie, a *Obrazy mroźne* stają się hiperrealistycznymi pejzażami. Powstające delikatne struktury, tworzą wzory zwane potocznie kwiatami mrozu. To, co ulotne, zostaje utrwalone. W abstrakcyjnym gąszczu znajdziemy motywy roślinne,

zwierzęce, formacje geologiczne. Są tam zlodowaciałe liście, futra zwierząt, puszyste ptasie piórka albo meandry dorzeczy czy pasm górskich. Słowem jest to mimetyzm doskonały. Natura powiela się sama.

Zagłądanie w mikroświat *Obrazów mroźnych* pozwala zobaczyć jeszcze inną ich naturę. Przy odpowiednim uproszczeniu z matematycznego punktu widzenia kwiaty mrozu są fraktalami. Wybrane struktury można generować matematycznie, stosując odpowiedni algorytm. Odwracając ten tok myślenia, można więc powiedzieć, że *Obrazy mroźne* zostały „wygenerowane” przez naturę. I w ten zaskakujący sposób spotyka się w nich to, co naturalne, z tym, co racjonalne, i daje nam posmak zgłębiania zasad świata.

Obrazy mroźne powstają od 2009 roku. Ale nie każdej zimy zdarza się mróz...





73

OBRAZ MROŻNY - 17 ST. C.
ROK 2011, AKRYL NA PŁYCE METALOWEJ,
100X100 CM. FRAGMENT
(FOT. KRZYSZTOF MORCINEK)





→
DANZIG - GDAŃSK,
2014

→
LANDSBERG - GORZÓW
WIELKOPOLSKI,
2016

→
GRUNBERG - ZIELONA GÓRA,
2016

←
BRESLAU - WROCLAW
2015



OBRAZY PRZEJŚCIOWE

Pierwsze *Obrazy przejściowe* powstały w latach 1998 i 1999 w kamienicy przy ul. Granicznej 13 w Poznaniu, na przejściu granicznym Słubice – Frankfurt n. O, na moście św. Benety w Awinionie oraz w Pałacu Cavagnis i na pl. św. Marka w Wenecji.

„Malowanie” tych obrazów sprowadza się do techniki frotażu pyłem i kurzem ulicznym, a wykonawcami byli i są zawsze przypadkowi ludzie. Szukałem, znajdowałem i odbijałem ślady minione

w wielu miastach. Autentyczne ślady naszej przeszłości i terażniejszości pokazują choćby takie zestawienia: Zielona Góra – Grunberg, Wrocław – Breslau, Szczecin – Stettin, Gdańsk – Danzig, Kołobrzeg – Colberg, Gorzów Wlkp. – Landsberg i Lwów – Lviv.

Studzienki kanalizacyjne sprzed kilkudziesięciu lat są takimi artefaktami historycznymi. Chciałbym rejestrować dialog przeszłości z terażniejszością. ¶

PIOTR C. KOWALSKI

Rekomendacje: Paweł Matyszewski



PAWEŁ MATYSZEWSKI
POWŁOKA, 2017,
TECHNIKA WŁASNA
NA PŁÓTNIE I DESCE, 110X90 CM
(FOT. ADAM GUT)

Paweł Matyszewski urodził się w Białymstoku w 1984 roku, ale studiować malarstwo postanowił w odległym Poznaniu, chociaż za każdym razem, chcąc nie chcąc, przejeżdżał przez Warszawę, która była znacznie bliżej. Dyplom uzyskał na Wydziale Malarstwa w roku 2009. Jak dobrze pamiętam z czasów jego studiowania, zdecydowanie wyróżniał się spośród wszystkich ówczesnych studentów, gdyż poświęcał się nie tylko malowaniu obrazów, ale też robieniu artystycznych kompozycji kwiatowych w jednej z poznańskich kwiaciarni. Bez wątpienia kompozycje unikatowych, niebanalnych i niepowtarzalnych. Świat natury, świat przemijania, intrygował go już wtedy. Natura – botanika i człowiek ze swoją anatomią – była i jest podstawowym odniesieniem w jego twórczości (na przykład brał udział w głównej swego czasu wystawie *Ars Homo Erotica* w Muzeum Narodowym w Warszawie). Miał

kilka wystaw indywidualnych w ważnych galeriach, jest laureatem kilku nagród w znaczących konkursach. Swoje prace prezentował w Polsce, Austrii, na Białorusi i Litwie, w Estonii, Hiszpanii, Niemczech i Serbii. Obecnie jest studentem Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

A tak oto charakteryzuje swoją aktualną twórczość: *Intryguje mnie świat natury, szczególnie jej osobliwe przykłady, marginalne zjawiska i mniejszości. W moich działaniach więcej jest intuicji niż planu. Często tworzę cykle, które uzupełniają się nawzajem. Zazwyczaj stawiam widza na pograniczu identyfikacji problemu. Bywa, że przyciągam i odpycham jednocześnie. Często powracam do tematu przemijalności: natury, kultury, zjawisk, jednostki. Dużo tu przeciwieństw. Kruchość i ulotność przewija się z witalnością i jędrnością.* ¶



PAWEŁ MATYSZEWSKI,
KAMIEN, 2017,
TECHNIKA WŁASNA, 72X52 CM
(FOT. ADAM GUT)



PAWEŁ MATYSZEWSKI,
REFLEKSJE PRZYRODNICZE 30,
TECHNIKA MIESZANA,
39 X 34 X 10 CM
(FOT. ADAM GUT)



↑
PAWEŁ MATYSZEWSKI,
KIKIUTY CHCĄ ŻYĆ,
230X200 CM,
TECHNIKA MIESZANA,
2014-2015

→
PAWEŁ MATYSZEWSKI,
POŁĄCZENIA, 2017,
TECHNIKA WŁASNA, 70X58 CM
(FOT. ADAM GUT)



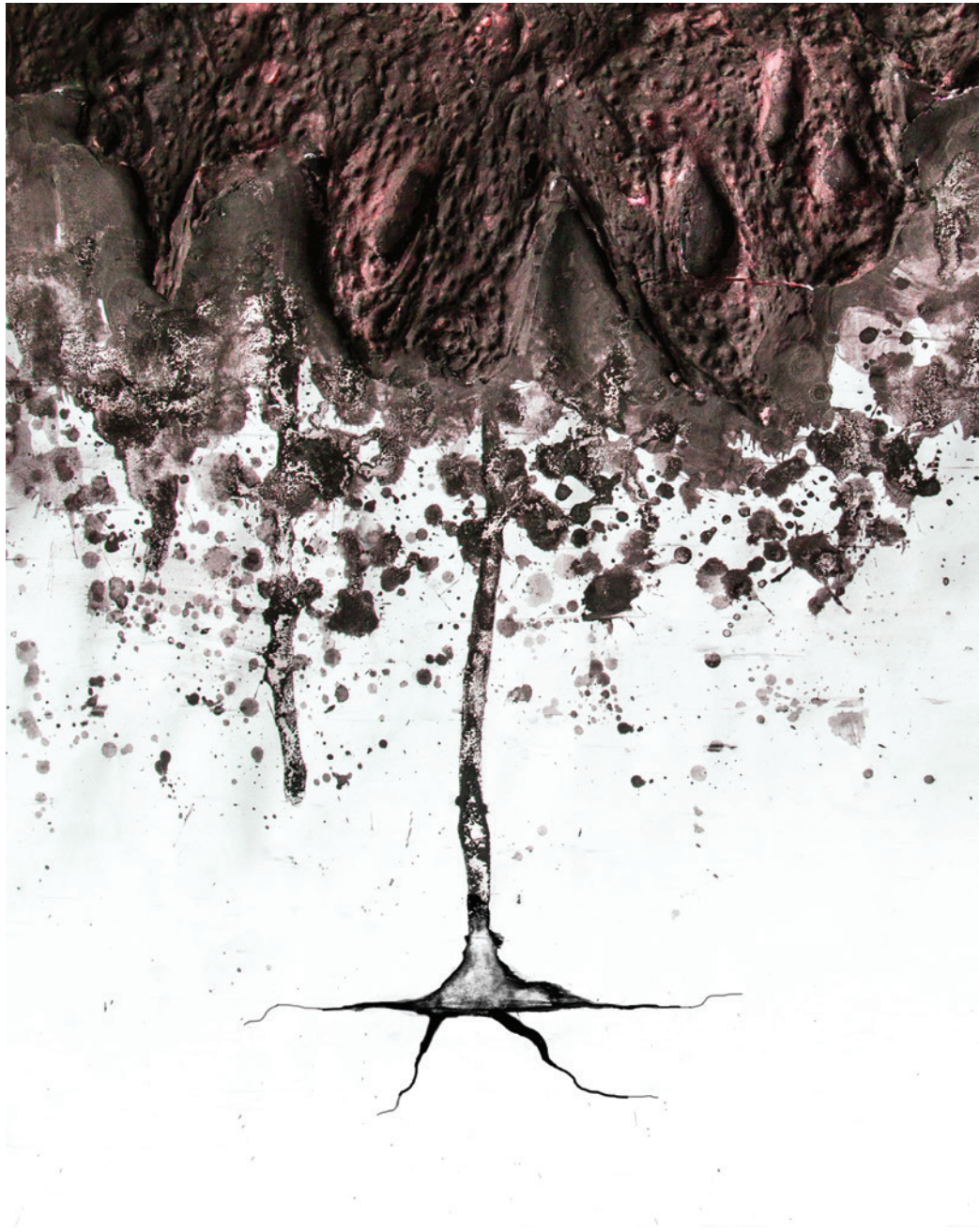
Kolejna część
magazynu to tzw.
SZARE STRONY,
na których
prezentujemy
stricto akademickie
artykuły, do lektury
których nieodmiennie
zachęcamy.

W każdym numerze
będzie inny autor,
prosimy o propozycję
wszystkich chętnych.

Tym razem rysunek
wykonał Aleksy

Cecocho student

Wydziału Grafiki ASP
w Warszawie



Symulowany popyt na sztukę



W czasach, kiedy miarę sukcesu liczy się kliknięciami w Internecie oraz liczbą sprzedanych egzemplarzy, sztuka postawiona jest w opozycji do produktów komercyjnych i kultury popularnej. Wytwarzamy coraz więcej i szybciej. Tempo konsumpcji dorównuje wzrastającej szybkości transferu danych. Jesteśmy otoczeni aktualizacjami i informacjami niewywodzącymi się z wiedzy, ale z potrzeby posiadania nowości i bycia na bieżąco. Atmosfera nie sprzyja rzemiosłu ani sztuce, nawet tej awangardowej czy politycznej.

Wspominają o tym artyści podczas chthonicznej kolacji w spektaklu *Wycinka* w reżyserii Krystiana Lupy. Pełni roszczeń, deprivacji i pretensji, przywołują dawne lata rebelii i bachicznej wolności, które sami zamienili na konwenanse społeczne, posady i kontrakty, pozwalające im cyrkulować na rynku sztuki. Twórcę spektaklu zainspirował monolog Thomasa Bernharda wydany w latach 80. XX wieku pod tym samym tytułem. Autor z dezynwolturą opisuje w nim dyskutowanie sztuki przez artystów na wydarzeniach skonstruowanych pod obecność władzy i mediów. Zwraca uwagę na powszechną

nadprodukcję artystyczną, objawiającą się jej inwazją w mass mediach i odwrotnie.¹ Powszechnie obecna masowa produkcja na gigantyczną skalę, pełna kiczu, tandety i bezmyślnych imitacji, bombarduje nadmiarem wizualności. Dostępność i szybkość zaspokajania potrzeb sprawiają, że nie szanujemy ani nie oczekujemy wytworów materialnych. Możemy mieć wszystko, w każdej chwili, z każdej części świata. Sushi, wełniane góralskie skarpety, egipskie papirusy, ekskluzywne szwajcarskie zegarki, wszystko jest nam dostępne. Kultura stała się produktem włączonym w kategorię usług. Można ją nabyć drogą kupna. *Niewidzialny handel usługami zastępuje (...) widzialny handel towarami.*² Sztuko-

1 T. Bernhard, *Wycinka*, tłum. M. Muskała, Czytelnik 2011, s. 96.

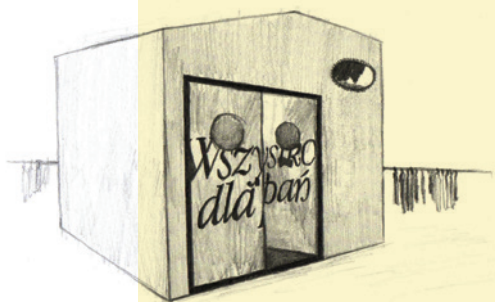
2 P. Virillo, *Bomba informacyjna*, przekł. S. Królak, Sic! 2006, s. 46.



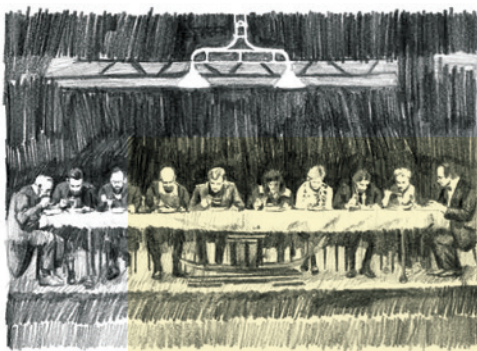
HIPERMARKET SZTUKI BAZART;
ILUSTRACJA NA PODSTAWIE
REPORTAŻU Z PORTALU YOUTUBE
HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/
WATCH?v=R-RMT7N_VAK



VÍT KLUSÁK I FILIP REMUND,
CZESKI SEN,
TRANSPARENT SYMULUJĄCY
ELEWACJĘ SUPERMARKETU
NA PODSTAWIE KADRU
Z FILMU ZAMIESZCZONEGO
W SERWISIE HTTP://
GUTEKFILM.PL/WP-CONTENT/
UPLOADS/SITES/2/2015/04/
CZESKI-E1428393038611.JPG



PAULINA OŁOWSKA,
CZAR WARSZAWY,
PRZEBIERALNIA ZE SKLEPU
ZAINSTALOWANEGO W CSW
ZACHĘTA, NA PODSTAWIE
DOKUMENTACJI FOTOGRAFICZNEJ
GALERII, WWW.ZACHETA.ART.
PL/PUBLIC/UPLOAD/MEDIATEKA/
BIG/559D28BF352BA.JPG



WYCINKA,
SPEKTAKŁ TEATRU POLSKIEGO
WE WROCŁAWIU,
REŻ. KRYSZTOF LUPA
(ILUSTRACJA NA PODSTAWIE
DOKUMENTACJI FOTOGRAFICZNEJ
ZE STRONY WWW.TEATR.POLSKI.
WROC.PL/PRZEDSTAWIENIA/
WYCINKA-HOLZFAELLEN)

podobny przemysł kulturowy sektora rozrywkowego zapewnia odpowiednie standardy: kreowane są nowe zachowania, wymyślane nowe przyjemności, a wszystkie świeże pomysły podpierane są słowem kultura.

Sztuka stała się producentem towaru. Za dosłowny przykład można uznać BAZART – hipermarket sztuki współczesnej działający na zasadach supermarketu. Serwuje ożywcy towar i częstą wymianę asortymentu – wszystko w wyjątkowych cenach. Marszałek Richard Polsky porównuje inwestowanie w sztukę do nabywania spółek i nieruchomości. Opisuje precedens budowania kolekcji Charlesa Saatchi, który kupował to, co było tanie (i przede wszystkim dostępne), a potem zadbał o odpowiednią ekspozycję i krytykę w prasie, budując wartość dzieła i nobilitując je przez korzystne opinie i promocję. Tego typu strategię Polsky nazywa wprost modelem biznesowym.³ W latach 80. pracownia

Warhola była otwarta na kolekcjonerów, odbitki portretu Marilyn Monroe produkowano w hurtowych ilościach, z czego skorzystał Saatchi. Kolejnym jego krokiem było stworzenie i wypromowanie własnej galerii. Zatrudnił znanych krytyków, aby napisali recenzje dzieł z jego zbioru, uzupełnił je adekwatnej jakości ilustracjami i niebawem zaczął wyprzedawać. W 1992 roku sprzedał *Marilyn* za 3,7 miliona dolarów. Wkrótce zaangażował do pracy dla Saatchi Gallery takich artystów jak Damien Hirst, Jenny Saville i Rachel Whiteread, będących częścią grupy studentów zwanej później Young British Artist. Powtórzył proces wypromowania nieznanymi jeszcze twórców i sprzedaży ich dzieł z ogromnym zyskiem.

Inni inwestorzy poszli w jego ślady. Kupowali niewiele wartą w kontekście materialnym twórczość, nobilitowali jej autorów i tworzyli nowy rynek zbytu. Artyści musieli zatem powiełać ten sam styl w malarstwie, aby odbiorcy kojarzyli ich z analogicznym sukcesem finansowym. Stawali się w ten sposób niewolnikami jednego motywu. Na przykład Richard Prince był kojarzony głównie z serią obrazów *Jokes*, a Roman Opalka z *Obrazami liczonymi*. Ostatniego z nich, który miał zakończyć się na liczbie 7 777 777, nie udało

3 R. Polsky, *I sold Andy Warhol (too soon)*, Other Press 2011, s. 64–65.

mu się namalować za życia, ale udało mu się go za życia sprzedać. Marshall Berman w swoich felietonach na temat kapitalizmu i Marksa twierdzi, że [kultura] nie powinna przykrywać mistyfikacji narzuconej na życie codzienne, tworzą ją zwykli ludzie z ich realnych pragnień, potrzeb i nadziei.⁴ Co oznacza, że sztuka ma prawo być gorzka i przytłaczająca, jeżeli taki obraz odpowiada jej rzeczywistości według autora.

Z tej perspektywy BAZART sam w sobie jest obrazem klasycznego, prawdziwego, postmodernistycznego społeczeństwa, uwielbiającego centra handlowe. Przy okazji warto wspomnieć o strategii subwersywnej Víta Klusáka i Filipa Remunda, którzy stworzyli mistyfikację wielkiego hipermarketu na skalę krajową⁵. Dzięki środkom masowego przekazu i prawdziwej kampanii reklamowej, na którą zresztą otrzymali w całości dofinansowanie z czeskiego Ministerstwa Kultury, stworzyli imaginarium sklepu w mediach, a tym samym w społeczeństwie. Powstały reklamy telewizyjne, gazetki reklamowe, billboardy na przystankach tramwajowych i wiele innych elementów kampanii, które przystosowały umysły konsumentów i przestrzeń publiczną. Inercyjna publiczność nie domagała się haptycznych dowodów powstawania architektury przedsiębiorstwa. Sklep miał się nazywać Czeski Sen, stanąć w jednej z praskich dzielnic i sprzedawać wszystko to, co można kupić w tradycyjnym supermarkecie. Typowy dla czeskiej kultury dowcip został tutaj zrealizowany w formie żartu, za który wielu ludzi domagało się ukarania pomysłodawców. Obywatele, którzy stawili się na wielkie otwarcie sklepu, poczuli się oszukani. Część wręcz wpadła w szal i domagała się ewaluacji

projektu dwóch autorów, których działanie można określić mianem *culture jamming*, czyli strategią opozycji wobec komercjalizacji przez uświadomienie niebezpieczeństwa związanego z rozwojem korporacji dzięki sile reklamy. Niezadowolone jest pobudką do zmian. Wbrew oczekiwaniom odbiorców nie wszyscy artyści mają zamiar zaspokajać ich oczekiwania.

Ten sam wątek porusza Paulina Ołowska na swojej pierwszej indywidualnej wystawie *Czar Warszawy* w Zachęcie, angażując do projektu sklep z elegancką odzieżą, który umieszcza w jednej z sal ekspozycyjnych. To autentyczny lokal handlowy z kasjerką, przebieralnią i terminalem do płacenia kartami kredytowymi. Jeżeli komuś wydawało się, że po przyjeździe do galerii sztuki może odpocząć od zakupów, to był w błędzie. Podobno Zachęta nie miała żadnego zysku z ewentualnego transferu, a dochód trafił do zachodniego producenta odzieży zaangażowanego w ekspozycję. Całość nazwana została w katalogu nową instalacją specjalnie przygotowaną na wystawę.⁶ Niestety, niezależnie od programu artystycznego galerii czy muzeum w każdej znaczącej instytucji na końcu labiryntu ekspozycyjnego znajduje się *gift shop*.⁷ Ucieczka od kupowania i konsumowania staje się niemożliwa. ¶

4 M. Berman, *Przygody z marksizmem*, tłum. S. Szymański, Krytyka Polityczna 2012, s. 186.

5 O filmie *Czeski Sen* [on-line], materiały prasowe, http://www.film.gildia.pl/filmy/cesky_sen/o_filmie [dostęp: 28.12.2015].

6 P. Ołowska, *Czar Warszawy* [on-line], materiały prasowe, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/paulina-olowska-czar-warszawy> [dostęp: 11.12.2016]

7 Ang. sklep z pamiątkami.

Historyczne przemiany rynku sztuki w Polsce na tle rynku Europy Zachodniej



PO CO SZTUCE RYNEK SZTUKI? (ODCINEK 1)

Wydawało się, że rynek sztuki, podobnie jak wiele zjawisk związanych z systemem wolnorynkowej gospodarki kapitalistycznej, rozwinie się w Polsce żywiolowo, po symbolicznym i, jak wówczas myśleliśmy, realnym upadku w 1989 roku ustroju PRL, zwanego „demokracją ludową”, w sferze gospodarki i wymiany towarowej opartego na marksistowskich zasadach ekonomii. Ku zdziwieniu uczestników systemu sztuki tak się nie stało. Co więcej, po prawie 30 latach przemian ustrojowych nadal rozmawiamy o rynku sztuki w Polsce w kategoriach mniej lub bardziej teoretycznych, a umocowanie sztuki w systemie rynkowym nadal ma dość płytki charakter.

Samo zjawisko „rynku sztuki” społeczeństwa kapitalistycznej cywilizacji zachodnio-europejskiej było efektem jego kolejnych przemian historycznych. Zapewne załączkiem rynkowego traktowania dzieł sztuki były zamówienia kościelne, a już na pewno zamówienia mecenasów sztuki doby włoskiego renesansu, którzy sówicie nagradzali finansowo artystów za wykonywane dla arystokracji artefakty. Jednak za realny początek rynkowej wymiany dzieł sztuki

w Europie przyjmuje się dopiero wiek XVII, kiedy wzrost zamożności mieszczaństwa w Niderlandach, które uważało za wyznacznik swojego statusu także posiadanie dzieł malarstwa sztalugowego ozdabiającego wnętrza ich domów, powoduje znaczący wzrost liczby obiektów malarstwa i rzeźby oraz grafiki uznawanych za dzieło sztuki.

W Niderlandach okresu baroku nastąpiła społeczna zmiana jakościowa w obrocie dziełami sztuki, zamawiali je bowiem i nabywali już nie tylko królowie i arystokraci, ale także mieszczaństwo, oraz zmiana ilościowa obiektów nazwanych „dziełami sztuki”, które można było kupić i cieszyć oczy ich posiadaniem w przestrzeni salonów, sypialni i buduarów. Wówczas jeszcze wyraźniej dzieła sztuki rozdzieliły się na świeckie i sakralne, a twórcy, uważani do tej pory w większości za rzemieślników, otrzymali

zaszczytne miano artystów.¹ Obecność dzieł sztuki w przestrzeni mieszkalnej miała wyznaczać status społeczny nie tylko arystokracji, ale także średnich warstw społecznych, a liczba przedmiotów określanych tym mianem była tak wielka, że pojawił się zawód pośrednika w ich kupnie i sprzedaży.

Wiek XVII to także okres kształtowania się – poza statusem społecznym zawodu „artysty” – teorii estetycznych porządkujących samą kategorię „sztuki”, czyli to, co sztuką jest, a co nią nie jest. W 1648 roku powstaje w Paryżu Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby założona przez artystów, m.in. Charles’a Le Bruna, pragnących wyzwolić się z organizacji cechowych, do których od czasów średniowiecza należeli zarówno malarze, jak i rzeźbiarze.

Można więc powiedzieć, że tam, gdzie w relacji twórca – dzieło – odbiorca pojawia się pieniądź, zaczynają funkcjonować zasady rynku sztuki. Będzie to jednak jedynie warunek wstępny, konieczny, acz niewystarczający. Prawdziwym wyznacznikiem kategorii „ryнку sztuki” jest pojawienie się pośrednika – osoby, instytucji, która zajmuje się zawodowo wyszukiwaniem i pozyskiwaniem dzieł sztuki w celu ich sprzedaży klientom – odbiorcom. Takie rozumienie pojęcia „ryнку sztuki” pojawia się dopiero w wieku XVIII, w którym powstaje najstarszy dom aukcyjny świata – Sotheby’s, założony przez Samuela Bakera w 1744 roku. W 1766 roku James Christie zakłada w Londynie drugi dom aukcyjny – Christie’s. Oba poza dziełami sztuki sprzedawały i sprzedają „osobliwości”, a więc wytwory z pozazuropejskich kręgów kulturowych, które z innych niż artystyczne powodów były przedmiotem pożądanego dla ich nabywców – biżuterię, meble, cygara, wina itd.

W określeniu tego, co zasługuje na miano sztuki, pomogła także Akademia Królewska i jej prestiż.

Proces tworzenia się nowoczesnego systemu rynku sztuki zakończył się w XIX wieku, kiedy Akademia Królewska w Paryżu po restrukturyzacji w 1816 roku uznała, że artysta to nie rzemieślnik czy handlarz, lecz człowiek posiadający wiedzę i nauczający zasad piękna i gustu. Kryterium oceny dzieła sztuki zostało uzupełnione nie tylko o cechy czy właściwości owego przedmiotu, który sztuką jest. Ważne było, kto ten przedmiot wytwarza, czyli by autor był koncesjonowanym i wykształconym w akademii artystą.

Rynek sztuki przeszedł kolejną metamorfozę w drugiej połowie XIX wieku, kiedy pojawili się pierwsi marszandzi i pierwsi krytycy sztuki, którzy opisywali swoje wrażenia i oceny dzieł prezentowanych w prywatnych galeriach i na okazjonalnych wystawach, zwanych salonami. Były to niezależne czy też alternatywne wobec akademii ośrodki opiniotwórcze oceniające i lansujące aktualne trendy w sztuce. Do twórców alternatywnego wobec Akademii Królewskiej rynkowego systemu oceny i promocji dzieł sztuki należeli m.in. działający w Paryżu marszand, ale także krytyk sztuki Daniel-Henry Kahnweiler oraz poeta, literat i krytyk sztuki o polskich korzeniach (po kądzieli) Guillaume Apollinaire (Wilhelm Apollinary Kostrowicki).

Pod koniec XIX wieku zachodnioeuropejski obrót dziełami sztuki miał zatem strukturę i zasady działania, jakie stosuje rynek sztuki do dziś. Elementami tworzącymi ów rynek byli oczywiście artyści i ich wytwory, czyli dzieła sztuki, oraz klienci chcący owe dzieła nabyć. Wokół nich wytworzyła się cała sieć zależności i powiązań łączących ludzi i instytucje pośredniczące w tej specyficznej wymianie artystyczno-towarowej: marszandzi i galerie pełniące także funkcje promocyjne, krytycy, domy aukcyjne oraz starsze chronologicznie elementy rynku, czyli Akademia Królewska w Paryżu i późniejsze akademie sztuk pięknych, a także muzea, które pośrednio, ale jednak dość aktywnie uczestniczyły i uczestniczą w kształtowaniu rynku sztuki.

1 Podmiotowość artysty wykrystalizowała się w renesansie, jednak rozpowszechnienie określenia „artystą” twórców malarstwa, rzeźby, grafiki nastąpiło dopiero w wieku XVII.

Warto podkreślić, że od czasów starożytnych filozofia, a raczej jej część zwana estetyką, określała kanony piękna i wyznaczała kategorię sztuki oraz jej dzieła, a od XIX wieku historia sztuki istniała jako samodzielna dyscyplina naukowa.² Można więc powiedzieć, że na kształtowanie się rynku sztuki miała także pośredni wpływ wiedza uniwersytecka.

Śledząc tę w skrócie przedstawioną historię rozwoju europejskiego rynku sztuki i jego instytucji, zauważymy, że obszar Polski – gospodarczo, politycznie, społecznie, a także w pewnym sensie kulturowo – w zasadzie od początku tworzenia się tego systemu na zachodzie Europy znajdował się poza nim. Jedynie renesans był momentem, kiedy funkcjonował królewski i dworski mecenat oraz miały miejsce wielkie zamówienia Kościoła, analogicznie jak w systemie zachodniej i południowej Europy.

Wiek XVII to już początek upadku I Rzeczypospolitej. Szczególnie potop szwedzki, czyli VI wojna polsko-szwedzka (1655–1660) oraz wojna obronna z Rosją (1654) poskutkowały złupieniem kraju i zubożeniem wszystkich warstw społecznych. Uwaga warstw wyższych bardziej zaś skupiła się na obronności kraju niż na budowaniu kolekcji sztuki. Szacunki mówią, że w wyniku działań wojennych liczba ludności Warszawy zmniejszyła się w połowie XVII wieku o 90 procent. Chociaż oczywiście dwory magnaterii wyposażane były w dzieła sztuki oraz przedmioty luksusowe czy orientalne kolekcje osobliwości, nie szła za tym budowa powszechnego, zwartego systemu koneksji i zamówień u wyspecjalizowanych artystów. Ponieważ gospodarka oparta była na rolnictwie i latoroślach magnackich oraz majątkach szlacheckich, nie wytworzyła się silna warstwa mieszczaństwa i kupiectwa, która była podstawową grupą nabywającą

dzieła sztuki w ramach tworzącego się rynku sztuki w Europie Zachodniej.

Czas rozbiorów Polski (1772–1918) to okres, w którym nie funkcjonował jednolity system ekonomiczny, mogący być podstawą budowania spójnego rynkowego charakteru wymiany i sprzedaży dzieł sztuki w obszarze istniejącej kultury polskiej, w warunkach nieistniejącego państwa polskiego.

Warto zaznaczyć, że Polakom udało się w tym czasie utrzymać integralność kultury narodowej i poczucie wspólnej tożsamości. Ważne były gesty magnaterii i szlachty polegające na budowaniu kolekcji prywatnych. Do najbardziej spektakularnych należą zbiory Czartoryskich, ale także Działyńskich i inne. Ważne były zrywy niepodległościowe, w których brali udział również studenci szkół artystycznych. Istnienie kolekcji magnackich i twórczość artystyczna pod zaborami miały przede wszystkim charakter symbolicznych aktów, a nie rynkowego systemu funkcjonowania i krążenia dzieł sztuki, szczególnie tworzonych aktualnie. W każdym z trzech zaborów Polacy kształcili się na zarządzanych przez zaborców wyższych uczelniach artystycznych, m.in. w Krakowie i Warszawie,³ oraz na uczelniach zagranicznych, na przykład w Monachium, i poczucie tożsamości etnicznej mogło trwać nie tylko na poziomie ludowej kultury chłopskiej, ale również

2 Pierwsza katedra historii sztuki powstała w 1813 na Uniwersytecie w Getyndze (Niemcy).

3 Wyższe szkoły artystyczne powstawały w warunkach rozbiorowych, m.in. w Warszawie (w zaborze rosyjskim) w ramach Uniwersytetu Warszawskiego w 1816, ale już w 1844, po kasacji UW, Szkoła Sztuk Pięknych została przez władze carskie włączona do Gimnazjum Realnego w Krakowie w ramach Uniwersytetu Jagiellońskiego (w zaborze austriackim). Od 1818 roku z racji ogólnej polityki wieloetnicznej monarchii był to główny ośrodek, w którym najpełniej mogła się wyrażać polska myśl artystyczna i tradycja plastyczna wynikająca z historii i dyfuzji kulturowych kultury polskiej.

dworskiej, szlacheckiej, a także w warstwach powoli kształtującego się kupiectwa i mieszczaństwa oraz tworzącej się inteligencji.

Kultura polska okresu rozbiorów utrzymała jednorodność i spójność opartą na wspólnocie języka, tradycji, religii, mimo że realizowana była w trzech różnych systemach ekonomicznych i państwowych, nie miała jednak wsparcia jednolitego systemu ekonomicznego i politycznego ani jego instytucji mogących stanowić środowisko tworzenia rynku sztuki „zarządzającego” krążeniem i wymianą dzieł sztuki wytworzonych czy nabywanych przez Polaków. Wymiana handlowa dzieł sztuki nie mogła przybrać formy jednolitego rynku sztuki.

Okres II Rzeczypospolitej (1918–1939) w kontekście tworzenia się polskiego rynku sztuki, jak wszystko w tym okresie, miał wymiar eksplozji wolności i szybkiego przystosowywania kształtu i funkcji młodego państwa do sytuacji państw zachodniej Europy. Antykwaryczny rynek sztuki dwudziestolecia międzywojennego znajdował się głównie w rękach obywateli polskich pochodzenia żydowskiego. Do najważniejszych postaci tego kręgu należeli Abe Gutnajer i jego dwóch braci Bernard i Józef, którzy prowadzili antykwarium na bardzo wysokim poziomie. Szczególnie Abe Gutnajer wiele podróżował po Europie w poszukiwaniu ciekawych dzieł malarskich, a w jego salonie odbywały się wystawy artystów tworzących na przełomie XIX i XX wieku: Juliana Fałata, Jacka Malczewskiego, Wojciecha Kossaka. Przywoził także z Paryża płótna Olgi Boznańskiej i innych malarzy tam tworzących oraz organizował bardzo rzadkie w owym czasie aukcje dzieł sztuki. Można powiedzieć, że antykwarium Gutnajerów prowadziły zarówno promocję, jak i sprzedaż, m.in. w formie aukcji dzieł sztuki współczesnej i dawnej.

Sztuka awangardowa także była przedstawiana publicznie w galeriach i przestrzeniach prowadzonych przez awangardowe grupy artystów, często w ich prywatnych domach. Takim miejscem spotkań awangardowej grupy architektów i plastyków Praesens, będących pod wpływem idei Bauhusu i modernistycznych koncepcji

Le Corbusiera, był trzyrodzinny dom na Saskiej Kępie, zaprojektowany przez spółkę architektów związanych z tym ugrupowaniem Lachert-Szanajca, zwany Willą Lachertów. Wystawy odbywały się także w pracowniach artystów oraz w salonach entuzjastów i mecenasów nowoczesności, którymi byli m.in. właściciele salonów samochodowych i hoteli.

W czasie swojej podróży do Niemiec Kazimierz Malewicz zatrzymał się w Warszawie, gdzie miał wystawę w Polskim Klubie Artystycznym w Hotelu Polonia.⁴ Zaprezentował 30 swoich obrazów, z których nie sprzedał ani jednego. Wystawa w Polskim Klubie Artystycznym uważana jest jednak przez historyków sztuki za początek zainteresowania twórczością artysty europejskich marszandów i muzealników na zachodzie Europy, głównie w Holandii i w Niemczech. Oznacza to, że raczkujący polski rynek sztuki w dwudziestolecu międzywojennym był obserwowany także przez uczestników tego rynku zagranicą. Oczywiście musiało minąć wiele lat, by dzieła K. Malewicza osiągnęły obecne ceny, ale fakt, że pierwsza wystawa artysty za zachodnią granicą Rosji Sowieckiej została zauważona przez ówczesny zachodni rynek sztuki, świadczy o względnej kompatybilności systemów polskiego i zachodniego, z określeniem pozycji polskiego rynku, jako antypodów Zachodu.

Wartość i prestiż dzieł awangardowych w Polsce dwudziestolecia międzywojennego

4 Polski Klub Artystyczny, działający w latach 1916–1932, miał swoją siedzibę i wsparcie w Hotelu Polonia Palace. Odgrywał istotną rolę w polskim życiu artystycznym okresu międzywojennego, skupiając wielu artystów i intelektualistów. Prezesem klubu od początku był Henryk Melcer (1869–1928), kompozytor i pianista, cieszący się dużą sympatią również jako organizator życia artystycznego; <http://news.o.pl/2010/05/19/reportaz-z-wystawy-kazimierza-malewicza/#/>

wyznaczały środowiska artystyczne, a więc sami artyści i ewentualnie związani z nimi literaci i krytycy sztuki, a nie galerie sztuki i marszandzi. Przy czym była to najczęściej wartość artystyczna, rzadko merkantylna, większość awangardy bowiem relacje z rynkiem sztuki programowo negowała, podkreślając ideowy wymiar swej działalności artystycznej. Tworzącymi rynkową cenę zarówno tradycyjnej sztuki, jak i awangardowej byli więc nadal sami artyści z kręgu akademii oraz licznych grup awangardy.

W II RP rola państwa w rozwoju czy stymulacji rynku sztuki była niewielka, ale dała się zauważyć m.in. w trosce polityków o przygotowania i koncepcje Wystaw Światowych w Paryżu (1937) i Nowym Jorku (1939–1940). Szczególnie wystawa paryska była wielkim sukcesem młodego państwa, które zaprezentowało swoją kulturę oraz technikę. Na wystawie prezentowano dorobek cywilizacyjny, ale także sztukę. W wystawach równoległych w stolicy Francji można było zobaczyć dzieła twórców polskich działających w Paryżu, m.in. M. Kislinga, absolwenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ucznia J. Pankiewicza. W centralnym punkcie polskiego pawilonu królowała rzeźba i posągi wybitnych postaci polskiej historii autorstwa m.in. A. Karnego, F. Strykiewicza, J. Belowa, X. Dunikowskiego, a obok pawilonu stała rzeźba A. Zamoyskiego. Mimo że Wystawa Światowa nie była poświęcona wyłącznie sztukom pięknym i miała wyraźnie propagandowy charakter, udział polskich twórców malarstwa, rzeźby, grafiki, wzornictwa przemysłowego i architektury poszerzał wiedzę społeczności międzynarodowej o tym, co dzieje się w naszym kraju w sztuce. Chęć zmniejszenia dystansu między systemem sztuki w Polsce i zagranicą widać też w powołaniu przez Józefa Pankiewicza Komitetu Paryskiego (1923), którego celem była pomoc studentom wyjeżdżającym na studia do Paryża.

W krótkim okresie dwudziestolecia międzywojennego nie wykształciła się jednak w Polsce dojrzała forma rynku sztuki, który w tym samym czasie w krajach Europy Zachodniej i USA był już w pełni rozwinięty. Ośrodek decyzyjny i opiniotwórczy, określający, co stanowi o wartości

dzieła sztuki, nadal należał do środowisk akademii oraz niezależnych grup i ugrupowań artystycznych, w tym awangardowych. Nie były nimi galerie ani krytyka artystyczna. Nie decydowali o tym także nabywcy dzieł sztuki. Moc nabywcy rynku nie była wysoka, a dzieła sztuki dawnej znajdujące się w obiegu pochodziły bardzo często z wyprzedaży kolekcji upadających gospodarstw ziemiańskich. Powstawały też w różnych miastach towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, na wzór Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych istniejącego w Warszawie od 1860 roku, a także inne ugrupowania tworzące załączek tkanki łączącej w system twórczość artystyczną i prezentację tej twórczości, jej profesjonalną ocenę oraz obrót dziełami sztuki aktualnej. Luźno, towarzysko powiązane ze sobą grupy artystów zwane cyganerią artystyczną oczywiście były także podwaliną rynku sztuki. Ale by stać się jego fragmentem, musiały w pewnym sensie sformalizować swój status. Działo się to w formie powoływania stowarzyszeń, towarzystw i klubów skupiających również twórców i mecenasów innych dziedzin sztuki, głównie muzyki i literatury. Na przykład w 1920 roku w Toruniu powstała Konfraternia Artystów założona przez malarza Juliana Fałata oraz pisarza i krytyka sztuki Artura Górskiego. W innych miastach także konsolidowało się środowisko artystyczno-intelektualne i opiniotwórcze, stanowiące warunek powstania rynku sztuki współczesnej i aktualnej, nie antykwarycznej.

Mimo negowania merkantylnego charakteru sztuki, artyści awangardy też w pewnym sensie przyczynili się do wzbogacenia oferty polskiego rynku sztuki, przynajmniej w sferze mentalnej. Powołując do istnienia międzynarodową kolekcję „a.r.” w Łodzi w latach 1929–1936, stworzyli ośrodek opiniotwórczy. Na wartość dzieł tej kolekcji mogli powoływać się ewentualni nabywcy, poszerzając też pojęcie dzieła sztuki w stosunku do tradycyjnego malarstwa, rzeźby i grafiki. Kolekcja „a.r.”, prezentująca prace artystów polskich, w kontekście międzynarodowym stała się zwornikiem systemu wewnętrznego i zachodnioeuropejskiego, znajdowały się w niej bowiem dzieła przedstawicieli awangardy zachodniej,

m.in. Hansa Arpa, Michela Seuphora, Thea Van Doesburga, Fernanda Legéra, Maksa Ernsta, Amédée Ozenfanta i Enrica Prampoliniego. Druga wojna światowa (1939) gwałtownie przerwała procesy synchronizacji polskiego rynku sztuki z systemem zachodnim.

Okres powojenny (po 1945 roku) przyniósł zmiany zarówno w obszarze struktury własności, jak też ideologii. Socjalistyczne rozumienie wymiany towarowej znosiło pojęcie obrotu handlowego poza kontrolą państwa, ale także całkowicie pozbawiło sztukę (przynajmniej teoretycznie) merkantylnych właściwości. Jak się później okazało, państwo socjalistyczne nie było w stanie zrezygnować z obrotu towarowego, w tym dziełami sztuki, chociażby dlatego, że realizowało zakupy dzieł od artystów, właścicieli albo spadkobierców do kolekcji muzealnych czy galerii państwowych. Oczywiście ceny były ustalane przez pracowników muzeum lub rzeczoznawców państwowych, których szkolenie prowadziło Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Fakt ten był pierwszym wielkim przekłamaniem dotyczącym budowania systemu rynkowego

obrotu dziełami sztuki współczesnej w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Nie podaż, popyt i nie gusta elity, jej zamożność i ocena szerokiego, pluralistycznego gremium krytyków sztuki decydowały o cenach dzieł sztuki, lecz nieliczni urzędnicy państwowi, którzy razem z kadrą wyższych uczelni artystycznych, mających z czasem status akademii sztuk pięknych, często tworzyli koterie decydujące o rynkowej pozycji dzieł czy całego dorobku artysty na owym quasi-ryнку socjalistycznego obrotu dziełami sztuki współczesnej.

Drugim bardzo istotnym zaburzeniem kształtowania się rynkowej wartości dzieła sztuki była ideologizacja sfery kultury, a więc także sztuki, początkowo w bardzo sztywnym formacie założeń socrealizmu, który obowiązywał w Polsce Ludowej w latach 1949–1956.⁵ Co prawda już po 1956 roku ideologiczne zasady realizmu socjalistycznego były stosowane bardzo umiarkowanie, możliwy więc był rozwój i kontynuacja myśli awangardowej sprzed 1939 roku. Mimo ograniczeń przepływu informacji z zachodniej Europy do krajów za żelazną kurtyną, możliwa była także recepcja nowych nurtów sztuki zachodniej

5 Realizm socjalistyczny cechował się ograniczoną tematyką. Powstawały wówczas portrety przywódców, wizerunki pracy i życia ludu, sceny batalistyczne. Podstawową cechą formy była dbałość o realistyczne obrazowanie, jak najbardziej zgodne z potocznym wyobrażeniem świata przez masowego widza. Socrealistyczna sztuka nawiązywała formalnie do klasycyzmu, a tematycznie często do ludowości. Odtwarzanie rzeczywistości nie było głównym celem z punktu widzenia zleceniodawcy, czyli państwa – cel był apologetyczny-propagandowy. Mimo to zachowało się sporo dzieł o wysokiej wartości artystycznej. W późniejszym okresie obowiązywania socrealizmu pojawiały się próby przemycania pewnych cech postimpresjonizmu, kubizmu lub kapizmu; https://pl.wikipedia.org/wiki/Socrealizm#Malarstwo_i_rze%C5%BAba

szczególnie w latach 70., z nurtem akcjonizmu, abstrakcji geometrycznej i sztuką konceptualną włącznie.

W zakresie łączności z kulturą i sztuką Zachodu Polska stanowiła szczęśliwy wyjątek na tle innych krajów obozu demokracji ludowej. Polacy mieli dość częste kontakty artystyczne pod czujnym okiem urzędników Służby Bezpieczeństwa, przede wszystkim na przełomie lat 60. i 70. Wszystkie wyjątki nie zmieniły jednak faktu centralizacji zarządzania systemem dystrybucji sztuki i monopolizacji przez państwo kształcenia artystów, stwarzania im warunków do pracy, czyli w konsekwencji do zarządzania ich dorobkiem, również w aspekcie handlowym.

W 1950 roku powstała DESA (Dzieła Sztuki i Antyki) – przedsiębiorstwo państwowe zajmujące się handlem dziełami sztuki i antykami utworzone na podstawie zarządzenia Ministerstwa Kultury i Sztuki w porozumieniu z Ministerstwem Handlu Wewnętrznego. Salony DESY tworzyły ogólnopolską sieć z siedzibami w większych miastach, a poszczególne salony zachowywały daleko posuniętą autonomię działania. W DESACH odbywał się główny obrót dziełami sztuki przez cały okres PRL i zaraz po przemianach 1989 roku. Występowały w ich działalności analogiczne dysfunkcje jak w innych przedsiębiorstwach sektora państwowego w tym okresie.

Kultura w ustroju komunistycznym w ujęciu doktryny politycznej w zasadzie w całości przynależała do sfery kształtowania świadomości społecznej i jako taka podlegała pionowi propagandy. Do pionu tego należała także krytyka artystyczna, *de facto* będąca działem wyspecjalizowanego dziennikarstwa. Pojęcie krytyki artystycznej w strukturach zachodniego rynku sztuki zakładało konfrontację różnych narracji, m.in. światopoglądowych, i swobodne, nieskrępowane ideologicznie, opisywanie i ocenianie dzieła sztuki. Krytyka artystyczna kapitalistycznego rynku sztuki stanowi warunek *sine qua non* jego funkcjonowania. Krytyka artystyczna w Polsce okresu PRL pełniła ograniczoną funkcję rynkową, w większym stopniu wspierała opiniotwórcze ośrodki skupione wokół uczelni artystycznych,

była związana z inicjatywami artystycznymi – grupami twórczymi, sympozjami, wystawami programowymi. Bardzo często też przybierała formę teorii sztuki, „chroniąc się” w murach uczelni, głównie na wydziałach filozofii i historii sztuki. W okresie PRL mamy więc strukturę obiegu dzieł sztuki i tworzenia/wyrażania opinii o dziele sztuki zupełnie odmienną od struktury rynku sztuki funkcjonującego w Europie Zachodniej.

Nawet jeśli po 1956 roku w Polsce władza wycofała się z dosłownego realizowania doktryny socrealizmu, sztuka musiała wchodzić w relacje z założeniami marksizmu i leninizmu, który był obecny w działaniach popularyzatorskich, wystawienniczych i jako konieczny pretekst przydzielania dotacji na realizację przedsięwzięć artystycznych. Krytyka artystyczna powiązana była z życiem artystycznym i ośrodkami opiniotwórczymi, takimi jak wyższe szkoły plastyczne i akademie, oraz z grupami artystów – nie z rynkiem sztuki. Wartość dzieła nie kształtowała się jako wypadkowa systemu rynkowego, lecz jako arbitralny sąd najczęściej grup artystycznych oraz powiązanych z nimi krytyków i teoretyków sztuki (zaplecze intelektualne). Nie istniał zawód marszanda, jako wyspecjalizowanego pośrednika, wpływającego za pomocą mechanizmów ekonomii i promocji społecznej na kształtowanie się ceny rynkowej, a więc na realną, ostateczną wartość dzieła sztuki.

Czy to oznacza, że w warunkach państwa socjalistycznego dzieła sztuki były pozbawione wartości rynkowej? Oczywiście, nie. Przy prymacie ideologizowania funkcji sztuki i jej intelektualnego zaplecza, które *de facto* negowały rynkowy aspekt wytworów sztuki, powstała pewna forma pararynku o scentralizowanej strukturze, a duża część obrotu odbywała się w nieoficjalnym obiegu wymiany rynkowej, niekontrolowanej przez państwo i nieewidencjonowanej. Taka forma czarnego rynku obejmowała w tamtym okresie także obrót złotem i walutą. Wszystkie nieprawidłowości: brak sieci galerii prywatnych i marszandów kształtujących podstawy rynku sztuki, brak krytyki artystycznej, jako niezależnej działalności opiniotwórczej wpływającej

na ocenę prac i kształtującej popyt na dzieła konkretnych artystów czy nurtów sztuki, były powodem braku odniesień „wewnętrzny rynek sztuki – zewnętrzny rynek sztuki”. W zasadzie było to zjawisko wtórne wobec fizycznej bariery przepływu ludzi i obiektów między obozem krajów demokracji ludowej a Europą Zachodnią. Zdarzały się zakupy dzieł artystów polskich do kolekcji zagranicznych, podobnie jak zakupy dzieł artystów z Europy Zachodniej do kolekcji polskich. Nie były to jednak transakcje częste z powodu cen, jakie osiągały dzieła artystów zachodnich, ani systemowe.

Porównując historyczny rozwój rynku sztuki w Europie Zachodniej i w Polsce, zauważamy, że od utraty państwowości przez Polskę w końcu XVIII wieku do końca XIX wieku lokalny rynek sztuki stracił nie tylko możliwość integralnego rozwoju, ale pozbawiony był relacji z zachodnim rynkiem sztuki. Nie posiadał też wystarczająco rozwiniętego własnego zaplecza intelektualnego w postaci wyższego szkolnictwa artystycznego obejmującego całość terytorium i kultury polskiej.

Na początku XX wieku, kiedy w Europie Zachodniej w pełni została ukształtowana formuła współczesnego rynku sztuki, na ziemiach polskich pod zaborami trzech mocarstw forma rynku była pierwotna. Sprowadzała się do opiniotwórczej funkcji akademii krakowskiej i grona jej wykładowców oraz rozproszonych w trzech zaborach osobowości twórczych, zarówno artystów, jak i literatów oraz teoretyków opisujących estetykę dzieła i w ten sposób kształtujących gusta odbiorców.

Taka była sytuacja w zakresie rozwoju rynku sztuki na ziemiach polskich w chwili odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Mimo że pojawiły się próby rozwoju i połączenia rynku europejskiego z wewnętrznym rynkiem polskim, okres 20 lat okazał się niewystarczający, by tego dokonać. Istniał wprawdzie handel dziełami sztuki, nie dotyczył jednak w wystarczającym stopniu twórczości aktualnej, tak by ją czynnie stymulować, jak działa się w państwach zachodnich. Okazuje się, że spełnianie warunków

ekonomicznych sprzedaży i zakupu dzieł sztuki nie wystarczy do powstania systemu zwanego rynkiem sztuki. Konieczne jest zaplecze intelektualne i grupa wyspecjalizowanych pośredników, zwanych marszandami.

W okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (1945–1989) dokonało się jeszcze większe spustoszenie w strukturach rynkowego krążenia dzieł sztuki. Zaburzona została istota wymiany ekonomicznej, podważono jej wolność, powołując scentralizowany system państwowego obrotu dziełami wraz z jego immanentną cechą, a dokładniej mówiąc „wadą” tworzenia nieoficjalnego parasystemu. Zideologizowano też obszar refleksji nad sztuką, czemu krytyka artystyczna uległa albo uciekła w obszary teorii sztuki lub wyspecjalizowanego dziennikarstwa. Rynek ten był też skromny w swych obrotach, co przy barierach walutowych, celnych i politycznych całkowicie i systemowo odseparowało polski rynek sztuki od europejskiego i światowego. Jedynym ośrodkiem tworzenia rynkowej opinii pozostały środowiska twórców, głównie związanych z akademiami, czyli obowiązywał taki model jak w XIX-wiecznej Europie Zachodniej i to jeszcze bez możliwości wymiany z zagranicą.

Niedorozwój rynku sztuki w Polsce po 1989 roku nie jest więc wyłącznie efektem braku siły nabywczej tego rynku czy brakiem ekwiwalentności między opiniami o wartości dzieła, a jego realną ceną rynkową, ale jest wynikiem przede wszystkim braku wystarczającego rozwoju koniecznych ogniw rynku sztuki: instytucji marszandów oraz galerii prywatnych i domów aukcyjnych jako wyspecjalizowanej sieci pośredników tworzących profesjonalne środowisko rynkowe obrotu dziełami sztuki, a także ekspertów oceniających dzieła, w tym opiniotwórczej krytyki artystycznej wpływającej na ich rynkową wartość. Wspomniane czynniki realnie i efektywnie wspierają ekonomiczne parametry rynku, jakimi są popyt, podaż oraz wartość obrotów.

Jak widać, istnienie wymiany towarowej w obszarze sprzedaży i zakupu dzieł sztuki nie jest warunkiem wystarczającym, by powstał system zwany „rynkiem sztuki”. Konieczna jest

opiniotwórcza grupa składająca się z artystów skupionych wokół akademii, jak w XIX wieku, ale także system pośrednictwa w zakupie dzieł sztuki składający się z profesjonalnych galerii i marszandów, rzeczoznawców, domów aukcyjnych oraz wolnej krytyki artystycznej.

Zarówno kultura, jak i ekonomia mają aspekt lokalnej tożsamości, który zachowują nawet w epoce globalizacji. Rynek sztuki jest specyficznym konglomeratem wartości artystycznych, kulturowych i ekonomicznych funkcjonujących w gospodarczym i politycznym systemie, którego bazą i podstawą nadal są systemy organizacji państwowej, niezależnie czy w formie mono-, czy wieloetnicznego państwa. Tylko sprawny i dobrze wykształcony rynek wewnętrzny, często stymulowany również, a nawet przede wszystkim przez państwo, jest w stanie włączyć się do globalnej wymiany artystyczno-towarowej, zwanej światowym rynkiem sztuki. Aspekty artystyczne są tu równie ważne jak polityczne i ekonomiczne, które są naturalnym efektem działania rynku sztuki, czyli wymiany wartości artystycznych na ekonomiczne, jednym słowem wymiany dzieła sztuki na pieniądź bądź jego ekwiwalent i odwrotnie. ¶



fot. Z. Strzelczyk

DOROTA ŻAGLEWSKA

Rozmowy o sztuce i pieniądzach



94

– *Łyżka, paczka, nakładarka, podstawka, jakby sitko, tyle nazw podałem, a nie wiem, która jest najlepsza. Przedmiot służy do picia absyntu. Filtruje się cukier, podpala, kandyzuje, wysypuje się do kieliszka z absyntem, powodując, że staje się on słodki i mętny. To akurat kopia, ale miałem także oryginały, które pamiętały van Gogha!* – mówił mi na poznańskim targu staroci Tomasz Bujalski, sprzedawca antyków. Słuchałam go z zapartym tchem, podobnie jak opowieści innych antykwariuszy, kolekcjonerów i ekspertów.

Kiedy pracowałam w galerii sztuki, najbardziej ceniłam spotkania nie z dziełami sztuki, ale z ludźmi. Majętnymi zbieraczami, wprost od progu wołającymi o to, co najlepsze. Nieśmiały mi miłośnikami sztuki, którzy „chcieli tylko popatrzeć”. Pokątnymi handlarzami z szemranym towarem i starymi wyjadaczami, co przyszli zasięgnąć języka. Rynek antykwaryczny jest bogaty w osobliwości: zarówno ludzi, jak i przedmioty. Galerzyści, antykwariusze, kolekcjonerzy czy eksperci to gawędziarze, urodzeni mówcy i rozmówcy, specjaliści w czarowaniu słowem.

Ci, którzy z mówienia o sztuce i pieniądzach uczynili swój zawód lub życiową pasję.

W ciągu ośmiu lat pracy w poznańskiej galerii Artykwariat oraz podczas pisania pracy doktorskiej o rynku antykwarycznym udało mi się porozmawiać i zrobić wywiady z wieloma profesjonalistami rynku i jego otoczenia. Historie o przedmiotach, transakcjach czy relacjach rynkowych okazały się niezwykle wciągające, domagające się utrwalenia i komentarza. Stąd pomysł na książkę o zacięciu socjologicznym i dającą pogląd na świat sztuki. Ta książka to okazja wniknięcia w pewną specyficzną grupę, pomoc w odczytaniu jej kodów i sposobów funkcjonowania, czasem tych półoficjalnych lub wręcz niejawnych.

Polskie książki, takie jak niedawno wydany *Rynek sztuki w Polsce. Poradnik dla kolekcjonerów i inwestorów* Moniki Bryl albo klasyczny już *Przewodnik po rynku malarstwa* Piotra Sarzyńskiego, dają świetne narzędzia do poruszania się po rynku. Mnie jednak zawsze najbardziej interesowały te fragmenty, które dawały wgląd w mówienie i myślenie rynkowe, i zawsze czułam ich

niedostatek. A gdyby tak nie mnożyć już porad kolekcjonerskich, lecz uchwycić to, co nieuchwytnie: ducha rynku, jego specyfikę?

A gdyby tak oddać głos różnym mówcom? Nie spierać się, kto lepiej ocenia sztukę i trafniej ocenia rynek? Każdy rynkowy gracz mówi o nim zawsze trochę inaczej, czasem wręcz w sposób sprzeczny lub niespójny, ale różnorodny i zawsze pouczający. Dla amatora i profesjonalisty rynkowego. Takie wielogłosy wiele mówią o rynku i dają cenne wskazówki do jego zrozumienia. Niektóre problemy – takie jak sytuacja ekspertów i ekspertyz na rynku lub problem falsyfikatów – domagają się wręcz zestawienia różnych sposobów widzenia genezy i rozwiązań, a także różnych sposobów mówienia. Ponadto, cytując działaczy rynkowych, dajemy wgląd w wyjątkowy sposób mówienia, niezwykle cenny dla zrozumienia, jak osiąga się sukces na rynku. To przecież mówienie – wywodzone z kapitału językowego – jest przejawem wiedzy praktycznej graczy rynkowych. To właśnie mówienie chciałabym uczynić głównym bohaterem książki – począwszy od retoryki aukcjonera przez perswazję antykwariusza, opowieści kolekcjonera po uczone wywody eksperta.

Książka *Sztuka czy biznes. Sekrety antykwaryszu* koncentruje się na ludziach rynku, ich wartościach, języku, doświadczeniach. Oczywiście jest tu miejsce i dla konkretnych obiektów sztuki, ale zawsze ukazanych z perspektywy antykwarycznych opowieści i w kontekście rynkowym. Dzieła sztuki są tu przedmiotami pożądania, walki, sporu i innych relacji rynkowych. Przytaczam na przykład historię *Pomarańczarki* Aleksandra Gierymskiego: zagrabionej w czasie II wojny światowej, znalezionej w niemieckim domu aukcyjnym w 2010 roku i odzyskanej pół roku później. Opisuję też szczegółowo wędrówki i perypetie pewnego obrazu, który jest przypisywany Witoldowi Wojtkiewiczowi. Ta historia jeszcze się nie skończyła, a poszukiwania atrybucji trwają.

Jak patrzeć na rynek: z zewnątrz czy od środka? Postanowiłam obie perspektywy połączyć, zachowując dystans badacza, ale i korzystając z lat pracy jako galerzystka w galerii Artykwariat.

Proponuję spojrzenie na rynek nie jako na miejsce finansowo-artystycznych relacji, ale jako na sferę wartości i symboli oraz osobny, ciekawy świat społeczny. Książka zawiera praktyczne wskazówki, ale w mniejszym stopniu dotyczą obiektów rynkowych, a w większym rynkowego świata społecznego i kulturowego. Jak komunikują się uczestnicy rynku? Jak poruszać się wśród znaczeń, niedosłownych komunikatów, wartości na rynku? Kiedy rozmawiałam z antykwariuszami, najbardziej interesowały mnie ich opowieści, wielowątkowe i otwarte, pełne znaków zapytania. Dlatego książkę wypełniają pogłębione studia przypadków, dla mnie cenniejsze od krótkich przeglądów wielu zagadnień naraz. Istotne jest też nadanie kontekstu, czasowego i przestrzennego, czyli pokazanie historii rynku polskiego jako źródła informacji o tym, co go współtworzy dzisiaj, oraz pytanie, czy dryfujemy w innym kierunku niż rynek światowy?

Pokazuję, dlaczego antykwariusze i galerzyści, z którymi chcemy nawiązać relację (sprzedać coś, kupić, wstawić w komis itp.), najpierw mówią o sztuce, a potem o pieniądzach. Wyjaśniam, czemu służy taka kolejność tego swoistego rytuału. Po co jest stosowany „kamouflaż wartości ekonomicznych”. Udowadniam, że w ten sposób osiąga się sukces na rynku sztuki – budując swój kapitał symboliczny. Przedstawiam to na przykładach, przede wszystkim na bazie moich wywiadów i rozmów, ale też zagranicznej literatury.

Jak zbudowana jest książka? W pierwszym rozdziale *antyki będą na sprzedaż, ale historyje gratis*. To fantazyjne powiedzonko jednego z moich rynkowych rozmówców, Tomasza Bujalskiego, świadczy, że na rynek warto spojrzeć oczami jego uczestników. Mowa, język, komunikacja, retoryka. Dlaczego są tak ważne na rynku sztuki, nie tylko w Polsce? Czym jest kapitał językowy? Co kryją opowieści uczestników rynku i czy warto im wierzyć? Jak antykwariusze i galerzyści tworzą historie, które nas uwodzą?

Ten rynek lubi dyskrecję. Nie stroni się tu od epatowania rekordami cenowymi, z drugiej strony jednak o wielu transakcjach, klientach i obiektach galerzyści nie pisną ani słówka. Nie jest to

cecha wyłącznie polskiego rynku: *Znamy wyniki domów aukcyjnych, ogłaszane przez nich w komunikatach prasowych. Ale transakcje dilerów sztuką zasadniczo uciekają naszej uwadze. Nie mówią oni o kryjących się za nimi złożonych historiach, nie chwala się też cenami.*¹ Jednocześnie ten rynek jest nazywany „rynkem komunikacji”, gdzie kluczową rolę odgrywa kapitał nie tylko ekonomiczny, ale też językowy. Handlarze sztuką, by odnieść sukces, stają się mistrzami perswazji. Ich strategię komunikacyjne są przemyślane i bardzo skomplikowane: muszą kamuflować interes ekonomiczny, a eksponować motywacje pozafinansowe. W pierwszym rozdziale zobaczymy, jak poziom perswazji (werbalnej i niewerbalnej), znajomość retoryki rynkowej i nazewnictwa oraz sprawne posługiwanie się żargonem mogą zawładnąć na powodzeniu aukcji sztuki.

W drugim rozdziale piszę o historii naszego rynku sztuki, ale i o mitach założycielskich, które towarzyszą mówieniu o przeszłości rynku. Nadanie kontekstu czasowego jest ważne, bo historię naszego rynku można traktować jak źródło informacji o tym, co współtworzy nasz rynek dzisiaj. Niech za przykład posłuży słynna „magia sygnatury”, mocna zarówno w XIX, jak i XXI wieku. Ważnym dziedzictwem polskiego rynku jest historia DESY wyznaczającej standardy i do dziś będącej dla wielu wzorem działania na rynku. Roztrzaskanie tego monolitu pozwoliło na narodziny wolnego rynku. Właściwsze byłoby tu jednak określenie „dziki rynek”, z jego destabilizacją, gwałtownością hossa i bessy oraz narodzinami i upadkiem kolekcjonerów takich jak Bagsik. Kwintesencją braku wypracowanych standardów jest przywołana w drugim rozdziale historia kolekcji Porczyńskich, najbar-

dziej znanego zbioru obrazów o bardzo wątpliwych atrybucjach.

Komu ufać? To pytanie z rozdziału trzeciego, którego bohaterem jest społeczność rynkowa. W tej części książki zastanawiam się – głosami rynkowych graczy – nad rolą jedynej tak dużej organizacji rynkowej, jaką jest Stowarzyszenie Antykwariuszy i Marszandów Polskich. Czy ma ono monopol na rynkowe prawdy i cele? A jeśli ktoś nie należy do stowarzyszenia? Pytając o to, jak rynek tworzą kolekcjonerzy, handlarze czy muzealnicy, wskazuję na ich przecinające się trajektorie: relacje, konflikty i interesy poszczególnych grup. W tym rozdziale badam także kapitał społeczny na rynku. Jaka jest siła więzi i rola plotek? Kim są dziedzice, a kim cudowne dzieci rynku? Kim nowicjusze, a kim konsekrowani uczestnicy? W opowieściach antykwariuszy stale pojawia się wątek akumulacji kapitałów, dobrze ilustrowany takimi słowami kolekcjonera i antykwariusza Marka Sosenko: *Tata zbierał znaczki, dziadek miał różne zbiory, także numizmatyczne, ale takie prawdziwe zbieranie zacząłem ja.* Nagromadzenie zasobów ekonomicznych, kulturowych, społecznych czy symbolicznych tworzy nie tylko indywidualne kariery rynkowe, ale i dojrzałość oraz siłę rynku.

Jaki więc jest przepis na sukces rynkowy? Czy to dobre wykształcenie, gust, czy niezawodna intuicja? W czwartym rozdziale powiem o wiedzy na rynku, nazywanej kapitałem kulturowym, i wyjaśnię, dlaczego ma tak duże znaczenie dla kondycji naszego rynku. Jaka wiedza przydaje się na rynku? Czy możliwa jest pełnia informacji oraz czy najwięksi wyjadacze ulegają rynkowym mitom? Razem z czytelnikami przyjrzymy się poszczególnym elementom wiedzy rynkowej i sprawdzimy, dlaczego najważniejsza jest wiedza praktyczna, oparta na jak najczęstszym kontakcie z przedmiotem. Bo, jak mówił mi w rozmowie wspomniany Marek Sosenko, najważniejsze jest *chodzenie, bywanie, oglądanie. Tak jak lekarz będzie tym lepszy, im więcej przypadków obejrzy, tak antykwariusz, im więcej przedmiotów zobaczy.* Dzięki takim praktykom „wiedza wchodzi w krew”, a poddany ocenie i wycenie obiekt jest

1 S. Melikian, *Inside the Mind of an Art Dealer*, artykuł w wersji papierowej [w:] *The International Herald Tribune*, 6.06.2012, wersja internetowa: <http://www.nytimes.com/2012/07/07/arts/07iht-melikian07.html?ref=sourenmelikian> (dostęp: 19.07.2018).

dotykany, kojarzony z innymi, wręcz smakowany. Wreszcie w rozdziale poświęconym wiedzy przyjrzymy się roli Internetu: co daje graczom rynkowym oraz na jakie pułapki są narażeni? I czy sprzedaż antykwaryczna przeniesie się wkrótce do Internetu?

Na rynku istnieje silna potrzeba rozwijania kompetencji bardzo zniuansowanych, nieoczywistych, właściwych tym, którzy posiadli ogromne doświadczenie wynikające z wieloletniej praktyki na rynku. Również jednak w ten sposób rynek wzmacnia pozycje tych, którzy owe kompetencje posiadają, osłabia zaś pozycje cudownych dzieci i nowicjuszy. W takim też sensie Internet jest jednym z narzędzi, które stały się pożyteczne tylko dla tych, którym posiadany kapitał kulturowy na to pozwala. Wykazuję, że informacja ukryta czy wręcz dezinformacja jest spotykana równie często w przestrzeni realnej, co w wirtualnej. Ponadto, co dowiedziono przy omawianiu roli Internetu, jest on tyleż zagłębieniem innowacji, co sposobem na reprodukcję znanych już konwencji rynku, związanych na przykład z zaufaniem klientów do konkretnych firm i działaczy. Na poziomie wirtualnym dokonują się natomiast zmiany pozycji najważniejszych graczy rynkowych, co wykazałam na przykładzie *Art & Business* i *Artinfo.pl*. Kiedy najważniejsza gazeta rynkowa traciła zainteresowanie swoich stałych odbiorców, znaleźli oni nowe, integrujące rynek źródło wiedzy: portal internetowy.

W piątym rozdziale książki przyglądam się słynnemu „oku eksperta”. Dlaczego w obecności znawców nie warto udawać, że samemu wszystko się wie? Sprawdzam, co jest dokumentem autentyczności, a co go jedynie udaje i jak rozpoznać tak zwane laurki. Ile powinna kosztować ekspertyza i kto powinien za nią zapłacić? Nieustający spór o status eksperta i kształt ekspertyzy ujawnia grę między różnymi aktorami i segmentami rynku. Komu zależy na niemożności osiągnięcia konsensusu?

W szóstym rozdziale badam antyekonomię rynku sztuki. Czy kolekcjoner mówi prawdę, kiedy twierdzi, że kocha sztukę? Czy oznacza to, że nigdy jej nie sprzeda? Czy można wierzyć

bezinteresowności antykwariusza? I czy „ekonomia na opak”, o której kiedyś pisał Pierre Bourdieu, na pewno oznacza niechęć lub wrogość wobec finansowego wymiaru rynku? W tym rozdziale znalazła się historia o poszukiwaniu *Emocji*, czyli o tropieniu atrybucji obrazu i o walce o jego uznanie w środowisku. Antykwariusz Jerzy Kaźmierczak uważa, że posiada obraz Wojtkiewicza, uznawany za zaginiony, nieznan z reprodukcji, którego jedynie tytuł – *Emocje* – zachował się w katalogu paryskiej wystawy artysty. Po wysłuchaniu tej opowieści zdałam sobie sprawę, że nie jest dla mnie tak ważne, czy obraz faktycznie namalował Wojtkiewicz, czy nie. Jedni w to wierzą gorąco, inni mają sto argumentów przeciw. Ale poszukiwacz *Emocji* doskonale wpisał się w dyskurs „miłości do sztuki”, w którym pasja lub wręcz obsesja sztuki walczy z chłodną kalkulacją finansów.

Mowę antykwariuszy, ich praktyki słowne, widzę jako element strategii na polu rynkowym. Dlatego tak ważny jest w książce polifoniczny chór głosów rynkowych. Rzeczywiście, jak wspominał Pierre Bourdieu, a za nim Olav Velthuis, w praktykach rynkowych normą jest ukrywanie wymiaru finansowego swej działalności. Zamiast o „kupnie” czy „sprzedaży” moi rozmówcy mówią o „zdobyciu”, „pozbyciu się” obiektu, a retoryka aukcji opiera się na pojęciach „walki” i „wygranej”. W pierwszych rozmowach z klientami antykwariusze niechętnie dyskutują o pieniądzach, wolą mówić o „czymś trudno uchwytnym”, „pasji” i „miłości do sztuki”.

Szósty rozdział: *Poszukiwanie Emocji*, pokazuje, że nie jest to pustosłowie, ale przykład postulowanej przez Pierre’a Bourdieu „ekonomii na opak”. Wykazałam przy tym, że owa „ekonomia na opak” nie musi oznaczać obojętności lub wrogości wobec wartości ekonomicznych. Jerzy Kaźmierczak, badając atrybucję obrazu, dopuszczał fakt jego pojawienia się na rynku. Co więcej, akceptował i rozważał ewentualne tego skutki: na przykład konieczność wyceny pracy w oparciu o szeroki kontekst istniejących na rynku innych dzieł Wojtkiewicza. Tym samym opisywana „miłość do sztuki” mieściła w sobie bezinteresowne

(a przecież kosztowne i czasochłonne) badania, ale dopuszczała też możliwość osiągnięcia zysku. Nie za wszelką cenę i nie przede wszystkim, lecz wciąż.

W całej historii mowa jednak o zysku w podwójnym wymiarze: finansowym i symbolicznym – związanym z umieszczeniem obrazu w zbiorach muzealnych i uzyskaniem pełnego rezonansu społecznego dla twórczości Wojtkiewicza. Tym samym w deklaracjach i praktykach opisywanego uczestnika rynku, poszukującego atrybucji obrazu, dostrzec można było niejednoznaczność i pomieszanie wartości wywodzonych z kapitałów różnego rodzaju. Kapitał ekonomiczny, konieczny do zakupu, a następnie kosztownego i czasochłonnego badania, pomnaża wartość symboliczną obrazu. W książce, w części poświęconej proveniencji i ekspertyzom, dowodzę bowiem, że im lepsza wiedza o historii i materii obiektu, tym wyższa będzie jego cena.

Jednak wszystkie te drobiazgowo analizy mogą okazać się stratą czasu i pieniędzy, jeśli konsekrowani uczestnicy pola rynkowego lub muzealnego nie zaakceptują postulowanej atrybucji pracy. Ryzyko jest ogromne. W grę wchodzi nie tylko nabyta przez „poszukiwacza Wojtkiewicza” wiedza, ale także jego pozycja w polu, znajomość reguł owego pola oraz rozeznanie, kiedy należy przestać już szukać, akceptując werdykt konsekrowanych uczestników rynku.

Ceny: jak się je tworzy, jak o nich mówi i dlaczego wywołują tak wiele emocji? W siódmym rozdziale, zatytułowanym *Sztuka dla wnuka*, zobaczymy, jakie są mechanizmy zaniżania i zawyżania wartości oraz spekulowania nią, jak wiele zależy od umiejętności perswazji ceny. Ożywić i sprzedać przedmiot – oto umiejętność antykwariuszy! Przyjrzymy się także funkcjonowaniu ceny jako informacji kulturowej: komunikującej pewne wartości i zależnej od pozycji i relacji graczy rynkowych. W tym rozdziale pokażę, jak Dom Aukcyjny Abbey House chciał zmieniać standardy rynkowe i dlaczego nie miał szans przetrwać dłużej niż kilka lat. Czy podobny los czeka artbanking – usługę u nas wciąż bardziej promocyjną niż realną? Warto poznać kilka mitów rynkowych: kto zarabia na sztuce i czy istnieje gwarancja

zysku, by z większą ostrożnością podejść do inwestowania na rynku.

Na koniec zostawiam trudne sprawy i problemy rynku. Jeden z moich rozmówców mawiał: *Ta – z pozoru miła i spokojna – praca cały czas wymaga bycia na pełnych obrotach, bycia czujnym*. Na co najczęściej narzekają gracze rynkowi? I czy słusznie? Falsyfikaty, fikcyjne licytacje – co leży u podłoża problemów i jak z nimi walczyć? Komu zależy na braku przejrzystości na rynku? I w której stronę podąża nasz rynek antykwaryczny?

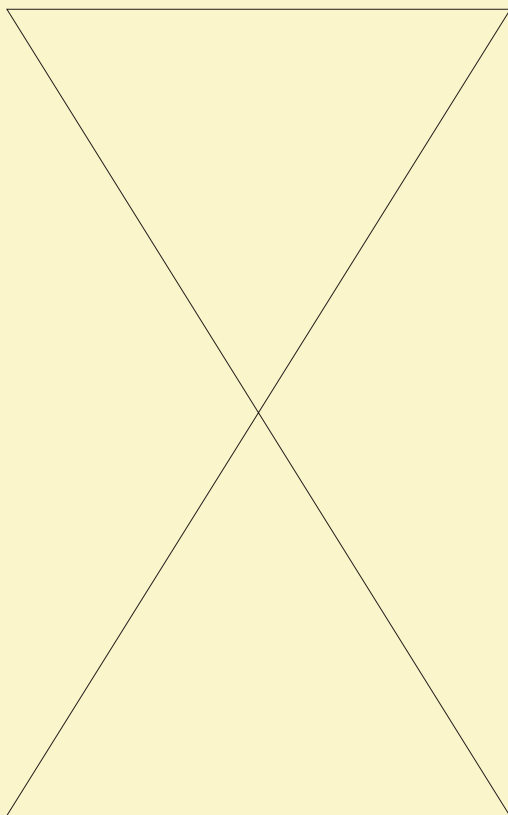
Konsekrowani uczestnicy rynku, czyli ci, którzy posiadają dostateczne kapitały różnego rodzaju, właśnie dzięki wiedzy zachowują i umacniają swą uprzywilejowaną pozycję. Studia podyplomowe z zakresu rynku sztuki i antyków, popularne od jakiegoś czasu, tak naprawdę są cenne jedynie dla już aktywnych graczy rynkowych. Służą przede wszystkim poszerzaniu sieci kontaktów, a oferowana tam wiedza nie wystarczy, by amator rozpoczął działalność galeryjną czy antykwaryczną.

Dlatego hasła popularyzacji wiedzy czy przełamania izolacji naszego rynku to raczej piękne postulaty niż rzeczywistość. Potwierdzam tu tezę Pierre’a Bourdieu o roli instytucji kształcących, które *przy różnicach kompetencji, nierozłącznych od różnic społecznych, zależnych od odziedziczonego kapitału kulturowego, zmierzają do podtrzymania istniejących wcześniej różnic społecznych*. W tym też sensie wykazuję, że kapitał kulturowy ma charakter wykluczający, raczej zamykający niż otwierający rynek na możliwość zmian. Coraz trudniej (i dużo trudniej niż w latach 90. XX wieku) zaistnieć na okrzepłym już rynku komuś, kto jest nowym graczem lub chce zaproponować nowe strategie rynkowe.

Pierre Bourdieu uważał, że wiedza, czyli kapitał kulturowy, służy do utrzymywania nierówności. Rynek sztuki, by dawać poczucie prestiżu swoim uczestnikom, musi pozostać elitarny. Uważam jednak, że w Polsce owa elitarność ma wymiar postępującego zawężenia pola i hermetyzacji, co może być niekorzystne dla panujących tu praktyk i standardów. Jeśli dodamy do tego zawężenie gustów estetycznych u odbiorców, odwieczny u nas konserwatyzm estetyczny oraz trwanie

swoistych enklaw posiadaczy wysokiego kapitału kulturowego, nie dziwi obecne w opowieściach uczestników rynku narzekanie na brak szerszego zainteresowania sztuką czy antykami, a tym samym wróżenie rychłej klęski rynku.

Dlaczego bogaci nie kupują antyków? Ta mantra graczy rynkowych, to poważny problem, który ukazuje przepaść między możliwościami ekonomicznymi a pożądanym stylem życia. Antykwariusze narzekają: z takimi pieniędzmi otaczanie się sztuką powinno być naturalne! Dla nich – z pewnością. Ale mam wrażenie, że w Polsce narasta rozdźwięk między zasobnością portfela a zainteresowaniem sztuką (ogładaną, kupowaną). Niedostatki kapitału kulturowego – braki w wykształceniu, brak tradycji domowych, brak nawyków uczestnictwa w kulturze – to wszystko sprawia, że potencjalni klienci gdzie indziej szukają prestiżu i poczucia dobrze wydanych pieniędzy. Wydaje się, że warstwa najbardziej zasobna ekonomicznie nie interpretuje uczestnictwa w rodzimym rynku antykwarecznym jako ważnego, prestiżowego



elementu swego stylu życia. Postulaty, aby organizować szkolenia dotyczące rynku sztuki czy propagować ją w mediach, są raczej nierealne ze względu na wzmiankowane bariery instytucjonalne. O wiele bardziej sensowne jest budowanie rodzinnych tradycji kolekcjonerskich albo przywrócenie należytego miejsca sztuce w edukacji szkolnej.

Kapitał kulturowy w postaci wiedzy ekspertów, antykwariuszy i kolekcjonerów ma szansę stać się dla rynku antykwarecznego efektywnym sposobem zmiany odbioru społecznego tegoż rynku oraz samej sztuki, co wykazują w książce na licznych przykładach, choćby odzyskiwania *Pomarańczarki*. Co za tym idzie: kapitał kulturowy przyczyniłby się do wzrostu obrotów i wartości rynku sztuki. To wizja galerii i antykwariatów jako instytucji rzeczywiście edukujących, a nie tylko promujących się przez pozory edukacji.

W teoriach ekonomicznych kluczowy jest czynnik... czasu. Pisał o tym Pierre Bourdieu: *Kapitały różnią się sposobem akumulacji, możliwością wymiany na inną formę kapitału lub możliwością przekazywania innej osobie. Wspólnym natomiast ich ekwiwalentem jest czas (...): czas pracy zakumulowany w określonej postaci kapitału oraz czas pracy potrzebny do przekształcenia go z jednej formy w drugą.*² Moje obserwacje rynku antykwarecznego potwierdzają kluczowe znaczenie czasu dla tworzenia się i przepływu kapitałów.

Czas poświęcony na kształcenie, zdobywanie wiedzy i doświadczenia, stanowi o pozycji gracza rynkowego. Ogromne znaczenie ma to, ile czasu ekspert przeznaczą na badanie obiektu artystycznego oraz jak długo tworzy dokument potwierdzający autentyczność. Od ilości czasu zależy też powodzenie lub porażka fałszerza, dla którego

2 P. Bourdieu, *The Forms of Capital [w:] Handbook of Theory and Research for Sociology of Education*, pod. red. J.G. Richardson, New York 1986, s. 241–258, cyt. za: K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria praktyki i praktyka teorii. Wstęp do socjologii Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.

zagrożeniem jest pogłębiona, niespieszna ocena przedmiotu przez fachowca. Z kolei łatwo o pomyłkę, gdy konieczne jest podjęcie błyskawicznej, niemal bezrefleksyjnej decyzji, przekonuje o tym specyfika handlu na giełdach antyków. Dalej, wykształcenie się z innych form kapitałów tego najtrudniejszego, a zarazem najbardziej istotnego kapitału symbolicznego jest możliwe tylko po upływie określonego czasu. Tezę tę potwierdza przytoczony w książce przypadek domu aukcyjnego Abbey House. Krótki czas działalności, a także brak kapitału społecznego i kulturowego uniemożliwiły uwiarygodnienie zastosowanej przez DAAH zupełnie osobnej strategii. Brak reputacji – ów dotkliwy brak autorytetu, o którym wspominał cytowany Konrad Szukalski, stał się przyczyną rynkowej klęski Abbey House.

O decydującym czynniku czasu przekonuje także działalność antykwariuszy, którzy – jak dowodzę w rozdziale o komunikacji na rynku – cenią kontakty długotrwałe, osobiste, nieomal przyjacielskie. Taka strategia pozwala im na selekcjonowanie odbiorców, a tym samym pomnażanie kapitału społecznego, prestiżu, ale także korzyści finansowych. Jeden z moich respondentów mówi: *Warto poczekać trochę i nie sprzedawać pierwszemu lepszemu. Kolekcjoner jest w stanie więcej zapłacić niż normalny klient*. Trzeba jednak przyznać, że to zależność podwójna: możliwość „przeczekania” wiąże się przecież z posiadaniem zasobem ekonomicznym.

Także dla kolekcjonera czas włożony w tworzenie zbioru stanowi o sile lub słabości. Przypadek tak zwanej kolekcji Porczyńskich pokazał, że kolekcje tworzone szybko i powierzchownie nie opierają się sile krytyki ekspertów. Czas pozwala bowiem na rozwój koniecznych kompetencji, ale także na ewolucję gustu i „oczyszczanie” zbioru z obiektów pierwotnej, nie zawsze ukierunkowanej, pasji. O ważności czasu w praktyce kolekcjonerskiej wspominał także jeden z moich rozmówców, ubolewając, że *średnia klasa społeczeństwa ma inne zainteresowania: Internet, turystyka, wypoczynek, konsumpcja, dostatnie i wygodne życie, telewizja. To wszystko pochłania czas. Nie sprawia już przyjemności przeglądanie kolekcji*

monet czy sitek: oglądanie, czyszczenie, sprawdzanie punc. Nie ma na to czasu.

Można więc powiedzieć, że czas stanowi o dojrzałości rynku. Dobitnie zilustrowały tę tezę początki dekady lat 90., kiedy właściciele spółki Art-B – z ogromnym kapitałem ekonomicznym, lecz bez odpowiedniego kapitału symbolicznego i kulturowego – wstrząsnęli rynkiem, fundując mu hossę, a zaraz potem dramatyczną bessę. Pisał o tym Piotr Sarzyński w swym *Przewodniku po rynku malarstwa*. Co nagle, to po diable. Tymczasem na rynkach zachodnich pozycje znaczących graczy rynkowych, a także ważne transakcje, są wypracowywane latami.

Na szczęście czas może również pomóc podwyższać rynkowe standardy. Jeśli, parafrazując znów Bourdieu, czas niezbędny jest do przekształcenia kapitałów, być może w przyszłości wzrost zamożności Polaków powoli przełoży się na rozwój zainteresowania rynkiem antykwarycznym? Czas ów może również pomóc dojrzeć rynkowi. Mówi się przecież o nim, że wciąż jest młody, infantylny, a potencjalni uczestnicy – odstraszeni, zdezorientowani, a przede wszystkim nieświadomi. Być może wtedy rynek ów nie będzie już tylko lokalny, hermetyczny i skupiony na dobrze znanych nazwiskach artystów. Jak mówił bowiem pewien mój respondent *największym hamulcem postępu jest ludzka mentalność. To praca na pokolenia*.

Trzeba jednak przyznać, że owa dojrzałość polskiego rynku, znajdująca się wciąż w sferze postulatów, stanowi pewien specyficzny, rodzimy mit. Dobrze oddaje to wypowiedź jednego z moich rozmówców, który głosił: *Jesteśmy społeczeństwem zapóźnionym wobec światłej części społeczeństwa zachodniego o jakieś pół wieku. Może za te pół wieku dojdzie do tego, że ludzie będą lepiej wykształceni, obcy z Internetem*.

Na rynku często pada (retoryczne) pytanie: kiedy do Polski wejdą Christie’s i Sotheby’s? Dwa najważniejsze, globalne domy aukcyjne są symbolem dojrzałości rynku. Co za ironia, że przedstawicielka Christie’s, w rozmowie z Katarzyną Zalasińską z 2012 roku, na pytanie o plany wejścia na nasz rynek, odpowiedziała jedynie: *Dzięki*

*Christie's LIVE, narzędzia licytacji przez Internet, nasza firma obecna jest teraz na całym świecie i każdy użytkownik Internetu, gdziekolwiek się znajduje, ma możliwość udziału w organizowanych przez nas aukcjach.*³ Stwierdzenie, które zakrawa na żart z naszych starań zbliżenia się do rynku globalnego, jest jednak bardzo prawdziwe. W handlu sztuką Internet odgrywa dziś rolę, której nie można byłoby sobie wyobrazić jeszcze dwadzieścia lat temu. Jednak wciąż ważny jest realny wymiar spotkania kolekcjonera z antykwariuszem, osobisty kontakt z obiektem, bezpośrednia obecność tam, gdzie oferuje się sztukę.

Inny mój respondent tak mówił o mitologii na rynku: *Jeśli w Art & Business, przejętym przez Dom Aukcyjny Abbey House, dominują treści o dobrach luksusowych i zachodnie interpretacje zachodniego rynku sztuki, jest to sprawianie wrażenia, że nasz rynek jest tego elementem. To nieprawda i jeszcze długo nasz rynek nie będzie elementem tamtego rynku. To mitologia potrzebna wydawcy.* Czyżby zatem głoszone od dwóch dekad zbliżanie się do standardów europejskich (zachodnich, światowych) było jedynie mitem lub zabiegiem retorycznym? Lub co gorsza ukrywaniem prawdy przed nieprofesjonalnymi uczestnikami rynku i potencjalnymi klientami? Odpowiedź na to pytanie musi być wyważona, gdyż jednoznaczne „tak” lub „nie” byłoby zakłamaniem złożonej rzeczywistości rynku.

Wciąż więc czekamy na kogoś lub coś, co poprawi rynek, na mityczny stan jego dojrzałości. W mniej lub bardziej określonej przyszłości sytuacja na rynku ma się odmienić – lecz trudno powiedzieć, co dokładnie ma się stać. Trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z myśleniem magicznym, a co najmniej nieracjonalnym. Towarzyszy temu silne przekonanie uczestników o trwaniu rynku w fazie niedojrzałości. Dobrze ilustruje ten fakt następująca wypowiedź

jednego z moich rozmówców, Tomasza Bujalskiego, który zauważał, że rodzimy rynek przypomina dopiero dojrzewającego człowieka, i tłumaczył rzecz następująco: *Ruch był znacznie większy w latach 90. To wynikało z tego, że zrobiło się to bardzo widoczne. (...) Gdy coś się tak powiększa, strasznie to widać. Jak małe dziecko zaczyna chodzić, do wieku jednego roku, bardzo to widać. Roczne dziecko od dwuletniego już się tak nie różni, dwuroczne od pięcioletniego jeszcze mniej, i tak dalej. To jest ten proces. My dziś jesteśmy, w tych kategoriach, na etapie dziecka dziesięcio – piętnastoletniego i to będzie dorosły mężczyzna za dziesięć – piętnaście lat.*

W tak skonstruowanej argumentacji nie chodzi o dokładne przedstawienie chronologii sukcesu rynku. Raczej, co potwierdziły moje obserwacje, zabiegi te służą ciągłemu odsuwaniu momentu dojrzałości rynku w czasie. W ten sposób polski rynek antykwaryczny wciąż pozostaje zamknięty, mocno lokalny, wciąż młody i infantylny.

Rozwinięcie tematu znajdują Państwo w książce *Sztuka czy biznes. Sekrety antykwariuszy*, która ukaże się nakładem wydawnictwa PWN jesienią tego roku. Opiera się na nieopublikowanej rozprawie doktorskiej pt. *Wpływ kapitału kulturowego na polski rynek antykwaryczny*, obronionej przeze mnie w 2016 roku. Książka jest uaktualniona o najnowsze trendy, wydarzenia i rozmowy z uczestnikami rynku. Na treść złożyły się: osiem lat pracy w galerii Artykwariat, wiele rozmów oraz rok spotkań o rynku antykwarycznym w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu. Zaplecze teoretyczne książki to klasyczne już ustalenia Pierre'a Bourdieu, ale też socjologów takich jak Olav Velthuis i Ulrike Klein, dla których, podobnie jak dla mnie, rynek sztuki to przede wszystkim rynek mówienia i słuchania. ¶

**Dorota Żaglewska, *Sztuka czy biznes?*
Sekrety antykwariuszy, PWN 2018**

3 Por.: *Christie's w Polsce?* wywiad K. Zalasieńskiej z A. Kindermann, *Art Experts Magazine*, 7/2012, s. 16.



Sprzątanie zamiast mówienia, czyli o pracy i obecności artystki w środowisku neoawangardowym. Zofii Kulik *Przygody Alicji* w pierdolonej krainie czarów

WIKTORIA SZCZUPACKA

102

Od jakiegoś czasu w wystawach i publikacjach próbuje się przypisywać polskim artystkom aktywnym w latach 70. XX wieku postawę feministyczną.¹ Za sprawą najnowszych interpretacji związanych z krytyką systemu neoliberalnego powraca również podejmowany przez feministki drugiej fali i związane z nimi artystki lat 70. temat pracy kobiet.² W tym kontekście proponuję analizę jednej z niewielu indywidualnych realizacji Zofii Kulik z czasów funkcjonowania duetu KwiekKulik, mailartowej pracy pod tytułem *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów*.

Dzieło Kulik na pierwszy rzut oka doskonale wpisuje się w szereg powstałych w latach 70. feministycznych dzieł artystek, które przedstawiając pracę kobiet, sprawiły, że sprzątanie, prace manualne, domowe i opiekuńcze stały się widoczne. Mam na myśli chociażby Mierle Laderman Ukeles i jej *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maitenance* (1973) – performance, podczas którego artystka zmywała schody galerii. Albo inne, podobne działania, podczas których artystki wykonywały performance polegające na myciu podłogi, na przykład: Chris Rush *Scrubbing* (1972), *Les Nyakes Performance at the first Catalan Women's Conference* (1976), czy też dzieła malarskie ukazujące mycie podłogi, takie jak obraz Brigit Jürgenssen *Bodenschrubben* (1975). Można wymienić także dzieła ukazujące inne prace domowe, m.in. gotowanie: *Kitchen* Marthy Rosler (1975), *Hausfrauen-Kuchenschurze* (1975) Brigit Jürgenssen, *In the Kitchen* (1977) Helen Chadwick, albo prasowanie: fotografia Valie Export *Die Putzmadonna/Die Putzfrau* (1976) lub wideo Leticii Parente *Tarefa I* (1982), a także Renate Eisenegger *Hochhaus Nr 1*. (1974), Karin Mack *Bügeltraum* (1975).

1 Por.: *Feministische Avantgarde Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*, red. Gabriele Schor, Prestel, Wiedeń 2015; *Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70-tych XX w.*, red. Emilia Chorzępa, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2017.

2 Por.: *Oxford Art Journal*, Volume 40, March 2017; *Third Text*, Volume 31, Number 144, January 2017.

Analizy podobnych dzieł powstałych w latach 70. koncentrują się przede wszystkim na społecznych aspektach funkcjonowania kobiet i wiążą te prace z dyskusją na temat odpłatnej i nieodpłatnej pracy, a także pracy w domu, którą to dyskusję inicjowały przed laty feministki drugiej fali. Natomiast dziś analizy tego obszaru i prac wypełniają numery *Oxford Art Journal* oraz *Third Text* oraz liczne artykuły i publikacje wydane w ostatnim czasie. Praca w twórczości artystek ujmowana jest przede wszystkim w odniesieniu do ekonomii kapitalistycznej, w której funkcjonowały.

Jednak w Polsce lat 70. trudno mówić o takich społecznych uwarunkowaniach, a także o tego typu teoretycznych dyskusjach.

Przeglądając się pracy Zofii Kulik *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów*, proponuję rozważania na temat ujęcia pracy. Z jednej strony należy wziąć pod uwagę dominujący obecnie, wywodzący się z ruchu feministycznego Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych dyskurs o pracy, z drugiej artystkę, która w tym dyskursie nie funkcjonowała.

Aby wskazać inne rozumienie pracy kobiet, przywołam słowa bell hooks. Jej ujęcie pracy „od marginesu do centrum” rozbija monolit krytyki feministycznej, dopuszcza inne, według mnie znacznie bliższe postawie Zofii Kulik, podejście do pracy. Przedstawicielka czarnego feminizmu twierdziła: *Zbyt mało napisano o wartości pracy usługowej, zwłaszcza o wartości pracy domowej* (zob. na przykład: *Sociology of Housework* Ann Oakley, *Homemakers: The Forgotten Workers* Rae Andre i zredagowana przez Ellen Malos antologia *Politics of Housework*). *Istnieje jednak bardzo niewiele feministycznych analiz tego, w jak wielkim stopniu dobrze wykonana praca domowa przyczynia się do dobrobytu jednostek, wspiera rozwój estetyki, pomaga zredukować stres.*

Ucząc się wykonywania prac domowych, dzieci i dorośli podejmują odpowiedzialność za porządkowanie materialnej rzeczywistości wokół siebie. Uczą się cenić to, co ich otacza i o to dbać. (...) Dziewczynki, choć są zazwyczaj zmuszane do wykonywania prac domowych, są też uczone,

ZOFIA KULIK,
ZOFII KULIK BŁAGANIE O PRZEBAECZENIE,
PRACOWNIA DZIEKANKA,
WARSZAWA 1978



by postrzegać je [prace domowe] jako poniżające i pozbawione znaczenia. Takie nastawienie sprawia, że nie znoszą prac domowych, pozbawiając się jednocześnie osobistej satysfakcji, którą mogłyby odczuwać, wykonując te niezbędne przecież prace. (...) Dziś wiele młodych dziewcząt i chłopców na Zachodzie podąża za nauką rozmaitych mistrzów religijnych i filozoficznych ze Wschodu w nadziei, że doświadczą samospelnienia. Podczas tego procesu dowiadują się m.in., że muszą zrewidować swoje podejście do pracy, zwłaszcza usługowej. Uczą się, że dyscyplina zaczyna się od uważnego wykonywania wszelkich zadań, szczególnie pogardliwie określanych w naszej kulturze jako „manualne”.³

Interpretację pracy Zofii Kulik można ograniczyć do „pokazania” kobiecego „krzątactwa”, niewidzialnej domowej pracy. Jednak analiza kontekstu i innych prac Kulik i KwieKulik powoduje, że Alicję w pierdolonej krainie czarów należy rozumieć raczej w odniesieniu do funkcjonowania artystki w środowisku neoawangardy lat 70. w Polsce niż w odniesieniu do sytuacji kobiet w ogóle.

3 bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 154–155.



ZOFIA KULIK,
PRZYGODY ALICJI W PIERDOLONEJ
KRAINIE CZARÓW, 1977

Zofia Kulik i Przemysław Kwiek w latach 1971–1987 tworzyli artystyczny duet KwieKulik. Duet, który zajmował się sztuką performance, dokumentacją, prowadził Pracownię Działań Dokumentacji i Upowszechniania we własnym mieszkaniu. Artyści znajdowali się nieco na uboczu, ale jednak w kręgu neoawangardy. Trudno porównywać KwieKulik z jakąkolwiek inną parą artystyczną, bo zdaje się, że jako jedyni interesowali się ideami marksistowskimi i nie unikali skojarzeń z komunizmem. Chcieli naprawiać system od środka, a jednocześnie, niemal w myśl feministycznego sloganu „prywatne jest polityczne”, pokazywali kulisy życia artystów i ich codzienne, społeczno-ekonomiczne funkcjonowanie w rzeczywistości PRL. KwieKulik pokazywali manifestacje propagandowe, sytuację zawodową – chałtury, dodatkowe zajęcia zarobkowe, ale także życie rodzinne – syna, niepełnosprawną siostrę Kwieka, warunki mieszkaniowe (*Koło KwieKulik*) i bytowe (*Sztuka z nerwów*). Charakterystyczne dla duetu było odnoszenie się do odbiorców i innych artystów jako jednostek funkcjonujących społecznie (płacenie za obecność na wernisażu, częstowanie na wernisażach bigosem i wódką), ale

również prezentowanie niezbyt popularnego w środowiskach neoawangardowych zajęcia artystów – chałtur.

Podczas jednej z wystaw w PDDiU zaprezentowali taką relację: *Zmęczeni, powoli zeszedliśmy na dół do sklepu kupić olej. Wzięliśmy pustą butelkę i 18 zł. Sprzedawczyni: „Co państwo! Taka brudna? My takiej nie przyjmujemy, mowy nie ma. Niech państwo umyją i przyniosą, z laku i naklejki też, proszkiem dobrze się myje!”.* Zrobiło nam się gorąco w okolicach serc. Powiedzieliśmy: „Wiemy!” i nic innego powiedzieć nie mogliśmy. Poleżliśmy na górę. Oskrobaliśmy z laku, nalepki, umyliśmy z tłuszczu i nic innego zrobić nie mogliśmy.⁴

W latach 70., podczas funkcjonowania duetu KwieKulik, powstało zaledwie kilka samodzielnych prac Zofii Kulik. Jedną z nich jest odpowiedź na zaproszenie Antonia Ferro do pocztowej akcji *La Post - Avanguardia*. W projekcie wzięło udział około 300 osób (m.in. Ben Vautier, Daniel Spoerri, Jiri Kolar, Laszlo Beke, Pierre Restany, Ernesto de Sousa). Artysta – organizator przesyłał zaproszonym kartki w większym formacie, rodzaj plansz – ramek, w których należało stworzyć własną artystyczną wypowiedź w miejscu oznaczonym napisem *reserved for your creation*. Wszystkie przesyłki zostały wystawione w 1977 roku w Galerii Numerosette w Neapolu, a następnie w Museo del Sannio w Benewencie. Wydrukowano również katalog, ale nie zreprodukowano w nim przesyłek Kulik i Kwieka.⁵ Zofia Kulik, zapytana o okoliczności stworzenia tej pracy i o to, dlaczego zdecydowała się działać samodzielnie, twierdzi, że to był przypadek. *Przyszły do nas dwie takie same kartki, dlatego zrobiliśmy osobne prace*

4 KwieKulik. Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, red. Ł. Ronduda i G. Schollhammer, wyd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galeria Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy ERSTE i Fundacji ERSTE, Warszawa/Wrocław/Wiedeń 2012, s. 215.

5 A. Ferro, *La post - Avanguardia*, Museo del Sanio.

– wspomina. Niechęć do zmarnowania (niewykorzystania w pełni możliwości wypowiedzenia się w międzynarodowym gronie artystów) jednej z plansz przełożyła się na indywidualną wypowiedź artystki.

Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów Zofii Kulik to praca, która nie była dotąd szerzej analizowana, raczej jedynie wspomniana. Najobszerniej opisuje ją Ewa Majewska w tekście *Kłopoty z płcią w pracach KwieKulik? Cherchez la femme*.⁶ Dla autorki tekstu wysyłki do *La Post – Avanguardia* to jedno z niewielu momentów, kiedy KwieKulik wyrażają emocje. Artyści przechodzą od chłodnych kalkulacji i scenariuszy w kierunku spontaniczności i afektów. Plansza Zofii Kulik jest dla badaczki przede wszystkim wyrazem frustracji i złości. To jednak nie złość artystki na obarczanie pracami domowymi, ale złość na rzeczywistość PRL, która przytłaczając prozą życia, nie pozwala artystom tworzyć.

Przyglądając się planszom przesłanym przez Kulik i Kwieka do Antonia Ferro, można zauważyć, że obie w oniryczny, fantastyczny sposób wskazują na przyziemne obowiązki konieczne do wykonania, przez co zdaje się odsuwające artystów od twórczości. W wyznaczonych przez zapraszającego artystę ramach KwieKulik stworzyli swoje wypowiedzi: praca Kwieka nosi tytuł *Moje dwa projekty odrzucone przez wszystkich* i właśnie to z autorskim komentarzem można zobaczyć w miejscu przeznaczonym dla twórczości. W wypalanej centralnej części planszy zostały umieszczone dwa barwne szkice. Są to rysunki detali projektu – chałtury, które miały stanowić

element objazdowej wystawy pt. *Rewolucja Październikowa a Polska*, zleconej przez Muzeum Lenina w Warszawie. Na jednym obrazku widać splecione flagi, na drugim – gwiazdę. Pozostała, niewypalona przestrzeń w ramce artysta wypełnił tekstem: *Wpatrywałem się intensywnie w miejsce „dla mojej kreacji”, przez głowę przelatywało mi wiele pomysłów – wtedy ono zaczęło się palić, a w wypalonym otworze pojawiły się dwa niedawne moje projekty odrzucone przez wszystkich*.

Na przesyłce wykonanej przez Zofię Kulik centrum kompozycji zostało wyraźnie wydzielone białym okręgiem, a dzięki dodatkowym ramkom – czarnym i białym – z prostokątnego pola artystka stworzyła kompozycję centralną, czyli kwadrat z osobną ramką na podpis poniżej. „Miejsce na artystyczną twórczość” wypełnia czarno-biała odbitka fotograficzna, przez wycięcie części zdjęcia centrum przedstawienia podkreślone jest białym okręgiem. Na fotografii, w ciemnym domowym wnętrzu, widać kobietę pochyloną nad wielką miotłą, to artystka Zofia Kulik została sfotografowana podczas zamiatania. Punktowe światło pada na jej włosy, ręce, stopę i miotłę, dlatego trudno jednoznacznie określić, co widzimy. Na kliszy umieszczone zostały śmieci – paprochy, włosy, które przez odbicie w technice fotogramu stworzyły dziwne, nieregularne formy. Powstałe kształty, na granicy białego okręgu i centralnej fotografii, zostały przez artystkę pokryte farbami o tęczy barwach. Mimo przyziemnego tematu – sprzątanania, całość kompozycji może przywoływać planetarne skojarzenia, widok map nieba i kosmosu. Taki był zamiar artystki. Zofia Kulik twierdzi, że inspiracją dla niej było: *uczucie transcendencji, bez konieczności nazywania tego konkretnymi słowami (tego mogą doświadczać także ludzie niewykształceni). Na tym poziomie lęki mogą być „przyćmione” poświęceniem, wielbieniem i wiarą*.⁷

6 E. Majewska, *Kłopoty z płcią w pracach KwieKulik? Cherchez la femme* [w:] KwieKulik. Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, red. Ł. Ronduda i G. Schollhammer, wyd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galeria Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy ERSTE i Fundacji ERSTE, Warszawa/Wrocław/Wiedeń 2012, s. 518–520.

7 Korespondencja e-mailowa z artystką – w archiwum autorki.



KWIEKULIK,
POKAZ MINIMUM – LA POST-AVANGUARDIA,
GALERIA MOSPAN, WARSZAWA 1978
(KULIK NAGRYWA TOCZĄCĄ SIĘ ROZMOWĘ,
W SKRÓN MA SKIEROWANY NABÓJ
PRZYMOCOWANY NIEWIDOCZNIE DO WŁOSÓW)

Dotąd artystka wspomina inspirującą ją w tamtym czasie książkę, której głównym tematem było właśnie opisywanie kosmosu przez odwołania do ciała i codziennych czynności człowieka.

Sposób ukazania pracy domowej – zamiatań, włosów i śmieci, które zmieniają się w tęczowe, abstrakcyjne formy, wskazuje na ambivalentny stosunek artystki do tych czynności. To nie krytyka nadmiernego obarczania kobiet pracą w domu, mimo głoszonego w krajach komunistycznych równouprawnienia, to przedstawienie tej czynności jako medytacyjnej, nudnej, ale dzięki powtarzalności i monotonii dającej spokój i ukojenie, a nawet rodzaj „przeniesienia do innej, kosmicznej przestrzeni”. Niżej, pod okręgiem fotografii, znajduje się delikatna ramka mogąca kojarzyć się z oficjalnymi dokumentami, dyplomami. W ramce, dekoracyjnym pismem artystka wykaliografowała: *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów* (podpis został wykonany również w języku angielskim). Zofia Kulik, zapytana o ten podpis, wspomina, że właśnie kaligrafowanie imion i nazwisk na dokumentach było jednym z jej zajęć zarobkowych. Treść tego napisu, z jednej strony nawiązuje do obrazu w ramce przywołującego fantastyczne skojarzenia, z drugiej wydaje się być wyrzutem skierowanym zarówno do świata

mężczyzn, jak i do świata sztuki, gdzie idealizowane kobiety, przedstawiane jako naiwne i urocze (Alicja), są w praktyce wykorzystywane do wykonywania najnudniejszych i najmniej docenianych prac organizacyjnych, opiekuńczych, związanych z utrzymaniem porządku.

Jak wspominałam, KwieKulik jako duet artystyczny charakteryzowali się tym, że w swoich pracach pokazywali aktywność zarobkową, chałtury, ujawniali zaplecze funkcjonowania i utrzymania artystów w Polsce w latach 70. Sprzątanie i zamiatanie także do tego zaplecza należało. Wspomniana praktyka życia codziennego, ekonomia i organizacja były czymś, czego jednak większość artystek i artystów aktywnych w tamtym czasie unikała w swojej twórczości. Piękna modelka w *Sztuce konsumpcyjnej* jadła niedostępnego banana, Ewa Partum w swoich performance'ach występowała nago, ale w butach na obcasach, intensywna szminka znaczyła ślad autorek w zbiorach conceptualnych eksperymentów. Twórczość awangardowych artystek kipiała kobiecością, a ta kobiecość w Polsce stanowiła wyraźnie przeciwieństwo wizji kobiety pracującej.

Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów to praca zakorzeniona w tym, co było codzienne dla Zofii Kulik. Artystka podkreśla: *Moim głównym zajęciem było sprzątanie*. Na niektórych fotografiach dokumentujących chałtury na drugim planie widać Kulik w roboczym fartuchu. Widać wewnątrz kuchni, które jako miejsce pracy wymagało dokładnego sprzątanego przed i po pracy nad każdą chałturą.

Gdyby interpretować tę pracę z perspektywy feministycznej, bez kontekstu życia artystycznego, można by było uznać, że *Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów* to po prostu oskarżenie rzucone w kierunku patriarchy za nierówny podział obowiązków domowych.

Ja chciałabym jednak zwrócić uwagę na obszary funkcjonowania artystki w Polsce w latach 70. – w domu i w środowisku artystycznym. W jakiej relacji były domowe prace Kulik z jej twórczością artystyczną? W tym celu przywołam wypowiedzi artystki i inne realizacje powstałe

w podobnym czasie, które uzupełniają obraz tej mailartowej realizacji.

Jeśli chodzi o stosunek do prac domowych, Kulik wskazuje podział – *Kwiek zawsze gotował, ja sprzątałam*. Duet KwieKulik wydawał się nierozłączny zarówno podczas artystycznych akcji, robienia chałtur, jak i funkcjonowania w domu oraz opieki nad synem. Nawet jeśli akcent trzeba położyć na wyrażenie „wydawał się” (w późniejszych wypowiedziach Kulik i Kwieka pojawiają się odniesienia do nierównego zaangażowania w prace opiekuńcze, utrzymanie domu).

„Czynnościowanie”⁸ – tak powtarzalne, mało istotne zajęcia nazywa sama artystka. Jest to coś, co interesowało Zofię Kulik jako rodzaj medytacji. Jak cytowałam wcześniej – *Zaangażowanie w pracę tłumi lęki*.

Od jakich lęków Zofia Kulik uciekała w „czynnościowanie”? Artystka podkreśla, że „nie mówiła”, nie odpowiadała jej sytuacja grupowej dyskusji, w której prym wiodła zawsze najbardziej charyzmatyczna (albo głośna) osoba. W rozmowie z Joanną Turowicz Zofia Kulik wspomina swój bunt, który nastąpił już w latach 80. *Nie chciałam jeździć na te wszystkie imprezy, sympozja, gdzie brylowali Kwiek, Józef Robakowski, Andrzej Partum i inni.*⁹ Dowodem takiego stanu rzeczy może być karta ze *Zjazdu Marzycieli*. Anastazy B. Wiśniewski przygotowywał rodzaj katalogu z tego wydarzenia, fotografował zaproszonych, zbierał wypowiedzi i manifesty uczestników, które później ukazały się jako zbiór kart ze zdjęciami i tekstami artystów. Wiśniewski zamierzał nagrać wypowiedź Kulik na taśmę magnetofonową, zapytał, czy chce coś oświadczyć. Kulik zaprzeczyła ruchem głowy.

Ten gest się oczywiście nie nagrał, więc jak wspomina artystka: *Wiśniewski zapytał, czy Kulik wstydzi się mówić, a ona ponownie pokręciła przecząco głową. Jak można zobaczyć, na karcie artystki, obok jej portretowego zdjęcia, wydrukowano: „Zawiadamiam, że ob. Zofia Kulik ma bardzo ważne informacje na tematy obchodzące nas wszystkich, ale nie wstydzi się ich udostępnić. Podpis: A. Wiśniewski”*.

Joanna Turowicz zapytała Zofię Kulik o powtarzające w różnych wywiadach jej milczenie: *Nie pchałam się do mówienia, nie umiałam zebrać myśli, gdy ktoś czekał na moją wypowiedź. Choć bardzo często coś we mnie w środku się gotowało. Myślę, że gdybyśmy żyli w rewolucyjnych czasach, to moja rola byłaby przy jakimś przywódcy walczącym o jakieś piękne idee. Organizowałabym, nosiłabym ulotki, bomby, nie wiadomo co.*¹⁰

Kulik nie komentowała prac ani działań KwieKulik. Rozmawianie z publicznością, dyskusowanie i komentowanie było domeną Przemysława Kwieka. Jednak to zawsze jej przypadała praca tłumaczkki. Kulik nie gotowała, ale pełniła rolę „parobka”, zdobywała produkty, przygotowywała miejsce pracy, organizowała transport. W roku 1978 artystka zaczęła sprzeciwiać się takiej współpracy.

W Galerii Dziekanka po performansie KwieKulik *Ciężkie bolączki zabijają życie* odbył się performance *Zofii Kulik błaganie o przebaczenie*. Artystka zainspirowana amerykańskim filmem (melodramatem) wypożyczyła suknię ślubną i, trzymając w ręce walizkę, w której przyniosła suknię z wypożyczalni, padła na kolana przed publicznością i prosiła o wybaczenie. Dla Kulik był to moment upokorzenia, ale jednocześnie emancypacji – wyzwalającego wyrażenia problemu z milczącym funkcjonowaniem w duecie KwieKulik.

W 1978 roku, kilka miesięcy po wykonaniu przesyłek dla Ferro, duet KwieKulik został

8 Definicja „czynnościowania” – nagranie rozmowy z artystką w archiwum autorki.

9 Zofia Kulik w rozmowie z Joanną Turowicz, *Bunt neoawangardowej artystki*; <http://kulikzofia.pl/archiwum/bunt-neoawangardowej-artystki/> [dostęp: 9.08.2018].

10 Ibidem.

zaproszony do prezentacji w Galerii Mospan.¹¹ Artyści odtworzyli swoje plansze, zaprezentowali je na jutowych płótnach naciągniętych na blejtramy. W ten sposób przewrotnie podnieśli rangę pocztowych wypowiedzi, nawiązali do sztuki tradycyjnej – malarstwa, ale zarazem powtórzyli swoje wypowiedzi dla już nie tak anonimowej publiczności, skierowali je właśnie do polskiego świata sztuki i środowiska neoawangardy. Prezentację plansz w ramach *Pokazu Minimum* istotnie uzupełniały działania KwieKulik. Na wystąpienie, poza prezentacją plansz z *La post - Avanguardia*, składała się obecność artystów z pewnymi atrybutami: Przemysław Kwiek występował w opasce zasłaniającej jedno oko z naklejonym rysunkiem aparatu, co miało odnosić się do dokumentacyjnej działalności duetu, fotografowania innych artystów i żartobliwie nawiązywać do „puszczenia oka”. Zofia Kulik natomiast wystąpiła w specjalnej konstrukcji z drutu na głowie, z widocznym nabożem skierowanym w skroń. Kulik nagrywała całe spotkanie na taśmę magnetofonową. Elementem prezentacji było jeszcze jedno działanie szczególnie związane z opisywanym wcześniej wątkiem niemówienia. Każdy, kto chciał zabrać głos w dyskusji, musiał włożyć sobie do ust kamień. Utrudniając mówienie innym, Kulik przenosiła własne doświadczenie trudności z artykulacją myśli w sytuacji publicznej debaty na uczestników spotkania. Co ciekawe, na jednym z archiwalnych zdjęć z galerii widać Andrzeja Partuma – charyzmatyczną postać neoawangardowego środowiska artystycznego, aktywnego uczestnika wielu sympozjów i debat, który zamierza właśnie zabrać głos. Na fotografii uchwycony został moment wkładania kamyka do ust.

Materialność kamienia włożonego do ust to według mnie analogia do materii – włosów, kurzu, drobinek ukazanych w *Przygodach Alicji w pierdolonej krainie czarów*. Afirmatywne rozumienie pracy manualnej prowadzi do

dostrzeżenia problemu Zofii Kulik z zaistnieniem w świecie artystów neoawangardowych – niemówieniem, o czym świadczą późniejsze wypowiedzi artystki i plansza z pleneru *Zjazd Marzycieli*. Performance *Błaganie o przebaczenie* rozumiem jako eskalację problemu samostanowienia Kulik jako artystki. Dalej trzeba dostrzec inspirujące transcendentalne „czynnościowanie”, prace na rzecz idei, które, choć nudne i nieprzyjemne, pozwalają na uczestniczenie w pewnej zmianie – w *rewolucjach, religiach, istotnych procesach historycznych*. Sprzątanie artystka przedstawia jako współtworzenie, ale na innych zasadach, zaangażowanie na sposób wspierający, bez konieczności brylowania w dyskusjach.

Zresztą na niechęć wypowiedziania się w dyskusjach prowadzonych w środowiskach neoawangardowych wskazują też artystki środowiska wrocławskiego – Katarzyna Chierowska i Anna Kutera. *I tak na bezpośrednio zadane pytanie o swoją aktywność w grupie obie panie odpowiadają żartobliwie i raczej wymijająco: pomagałam w galerii; zamiatałam podłogę, jak przychodzili podyskutować, to parzyłam im herbatę i szłam zając się swoimi sprawami.*¹²

Czy zatem praca Zofii Kulik rzeczywiście wpisuje się w feministyczne wypowiedzi artystek lat 70.? Mając na uwadze stanowisko bell hooks, stwierdziłabym, że tak, ale z pozycji marginesu. Zatem poza wypowiedzią na temat pracy i obecności kobiet w środowisku neoawangardy, może być również rozumiana jako zajęcie stanowiska w kontrze do głównego nurtu feminizmu, który deprecjonuje prace usługowe i manualne albo domaga się za nie zapłaty. Przedstawione przez Zofię Kulik „czynnościowanie” ma dwojaki charakter. Artystka nie ukazuje sprzątania jako własnego pognębienia, choć trudno nie odczytać

12 Z. Reznik, *Piąta Beatels i Matka sukcesu* [w:] *Galeria Sztuki Najnowszej. Awangarda nie biła braw* cz. 1, red. A. Markowska, Muzeum Współczesne, Wrocław 2014, s. 160.

11 *KwieKulik...*, op.cit., s. 300.

wyrzutu zawartego w tytule. Wyrzut artystki rozumiem raczej jako pretensję do neoawangardowego świata sztuki, który nie dostrzegał podstawowych zajęć koniecznych dla jego przetrwania. Istotnym punktem plenerów i artystycznych spotkań były przecież wielogodzinne dyskusje na dość abstrakcyjne tematy. Mało kto dostrzegał realia codziennej egzystencji i rzeczywistą pracę, którą trzeba wykonać, aby wcielić pomysły w życie. Kamykiem w ustach czołowi dyskutanci mieli być powstrzymani przed zbyt lekkim wygłaszaniem swoich pomysłów i projektów, mieli poczuć ciężar materialnej rzeczywistości. Sprzątanie to dla Kulik rodzaj medytacyjnego działania, dostęp do transcendencji i ucieczka od teoretycznych dyskusji w świat materii. „Czynnośćowanie” to dla artystki forma zaangażowania, ale w innym języku, w innych formach niż panujące na sympozjach i plenerach. ¶

LITERATURA:

- *Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70-tych XX w.*, red. E. Chorzępa, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2017.
- Ferro A., *La post - Avanguardia*, Museo del Sanio.
- hooks bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Kulik Z., Turowicz J., *Bunt neoawangardowej artystki*, <http://kulikzofia.pl/archiwum/bunt-neoawangardowej-artystki/> [dostęp: 9.08.2018].
- Kowalczyk I., *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2010.
- Reznik Z., *Piąta Beatels i Matka sukcesu [w:] Galeria Sztuki Najnowszej. Awangarda nie biła braw cz. 1*, red. Markowska A., Muzeum Współczesne, Wrocław 2014.
- KwieKulik. *Zofia Kulik i Przemysław Kwiek*, red. Ronduda Ł., Schollhammer G., wyd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galeria Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy ERSTE i Fundacji ERSTE, Warszawa/Wrocław/Wiedeń 2012.
- *Feministische Avantgarde Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*, red. Schor G., Prestel, Wiedeń 2015.
- *Oxford Art Journal*, Volume 40, March 2017.
- *Third Text*, Volume 31, Number 144, January 2017.



Z JAZD MARZYCIELI,
KARTA ZOFII KULIK,
ELBLĄG 1971

MANIFEST SZTUKI BEZCZELNEJ, 1977

TEKST WYDRUKOWANY NA PLAKACIE „OFERTA 77”, GALERIA SZTUKI LABIRYNT,
LUBELSKI DOM KULTURY, LUBLIN, PSTROWSKIEGO 12, 12-17 GRUDZIEŃ 1977.

ANDRZEJ PARTUM

- 1 jako eliminacja inspiracji w sztuce
- 2 poprzez twórczość bezustannego startu w przyszłość budowy nonsensu
- 3 na zwalczanie przyrody w świadomości
- 4 ku artyście który jest czymś więcej od polityka gdyż nim nie jest
- 5 do sztuki kompromitującej naukę
- 6 w zwalczaniu krytyków etatowych
- 7 przez potępienie odbiorców mitologizujących wartość społeczną swej sieci
- 8 przeciw filatelistycznej koncepcji sztuki
- 9 za niezrozumieniem sztuki – co stwarza szansę kolejnej wypowiedzi twórcy
- 10 sztuka – braku – sztuki jest nadzieją na odpowiedź
- 11 jesteś ignorantem kultury i sztuki
- 12 sztuka jest takim samym narzędziem zbrodni jak każde inne

110

zakodowanie sztuki jest zawsze poza tolerancją zrozumienia twórcy o ile konwencja historycznie nie myśli jako powód do dokonania przewrotu z czegoś co przyszłość „uśmierca narodziem” i jeszcze dokonuje pomyłką pracowitego tworzenia pamięci tym co może być do wymyślenia

zakodowanie sztuki przeciwko trafnej komunikatywności

nieprzetłumaczalność sztuki jako potrzeba e t y c z n a człowieka/ każda wrażliwość jest stanem bezmyślności bo rozumiana jako inspiracja prowadzi do kultury cytatów czyli metod – które z kolei zawsze pragną produkcji z historii faktów analogie sztuki określają wyłącznie czas intelektualny zatem „uprowadzają w nicość” własną zawartość języka

na przyczynę krytyki

sztuka argumentu przeciwdziałania przemijaniu aktualnych wartości intelektu – jest gwarancją na świadomość twórcy, wobec nieskończonych możliwości pojętego apogeum – poprzez bezlitosną s t a b i l n o ś ć – jaką będzie n o m i n a c j a wszelkiego poznania w organizacji społecznego odczucia

EPILOG

oceny sztuki udostępniają wyłącznie fizyczne cechy sztuki i żadne pojęcie psychologiczne nie istnieje t a r e l a c j a – jako że żadne pojęcia o sztuce nie powinny być odpowiedzią trwania sztuki!

Manifest ten jest wypowiedzią sztuki, a nie nauki, przewyższa naukę zaangażowaniem. Andrzej Partum (1938–2002) połączył w nim idee i sformułowania zawarte w kilku wcześniejszych tekstach; nie byłby jednak sobą, gdyby przy tej okazji nie poddał krytycznemu przetworzeniu *własnej zawartości języka* i niektórych swoich wcześniejszych koncepcji (tak właśnie uczynił w drugiej części manifestu). Dążył bowiem do tego, by jego własne frazy nie stały się nigdy frazesami zasłaniającymi ruch myśli indywidualnego podmiotu; dbającego stale o niezależność podmiotu, jakim był on sam, i podmiotu, jakim jest osoba czytająca jego tekst teraz. Spotkanie tych dwóch podmiotów wciąż jest możliwe. Potrzebna jest do tego aktywna postawa wobec *zakodowania sztuki przeciwko trafnej komunikatywności*, zakodowania widocznego w tak wyraźnie kreatywnym traktowaniu zasad językowej składni i znaczenia pojęć.

A bezcelność Sądzą, że to droga do Pozytywnego Nihilizmu Sztuki, który Andrzej Partum przedstawił w innym manifestie w 1981 roku.

GRZEGORZ BORKOWSKI

tekst publikujemy dzięki uprzejmości

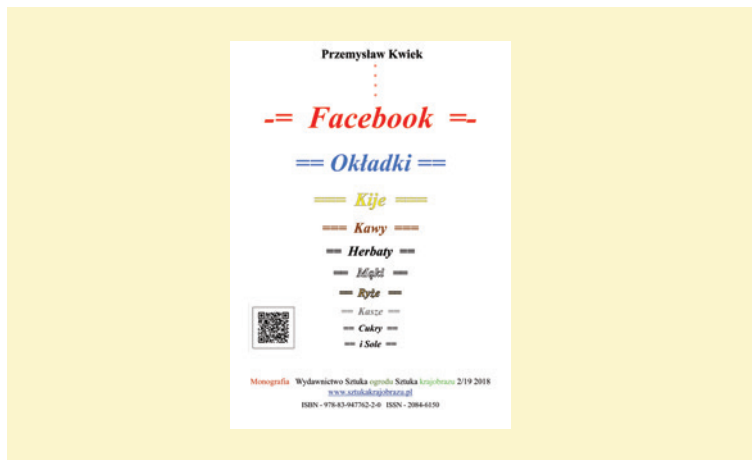
Wandy Lacrampe, Archiwum Andrzeja Partuma



Przemysław Kwiek – artysta sztuki wysokiej

JAN RYLKE

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI



112

Powstanie książki Przemysława Kwieka **Facebook, okładki, kije, kawy, herbaty, mąki, ryże, kasze, cukry i sole** ma w tle pewne fakty, które warto przy okazji jej recenzowania ujawnić. Ukazanie się książki jest bowiem ściśle związane z pewną inicjatywą artystyczną, badawczą i organizacyjną. Promocja odbyła się na autorskiej wystawie integralnie związanej z jej treścią.

W maju 2018 roku spotkało się na kawie u Bliklego trzech artystów: Przemysław Kwiek, Jan Rylke i Jan Stanisław Wojciechowski. Kto choć trochę zna warszawskie środowisko, zauważy, że przy wszystkich różnicach łączy ich co najmniej jedno: wiek (nie są młodzi) i wspólne pokoleniowe doświadczenie. Na jego kanwie powstało w rozmowie kilka spostrzeżeń. Między innymi pojawił się niepokój co do pozycji sztuki współczesnej w Polsce. W ich pamięci o nie tak dawnych, choć minionych czasach zachował się inny, lepszy obraz roli sztuk pięknych, a zwłaszcza roli artystów. Artyści mocniej dobijali się znaczącej roli, śmieiej nie godząc się na *status quo*. Pojawiła się też konstatacja na temat współczesnych instytucji, które stały się zamkniętymi organizmami,

realizującymi własne projekty i traktującymi artystów przedmiotowo.

Konferujący u Bliklego artyści mają bogate doświadczenie własnych działań organizacyjnych, powyższe konstatacje nie wiodły, jak to na ogół bywa, do wspólnego, terapeutycznego odnajdywania się w niedoli, lecz do wniosku, że należy się spotykać na neutralnym gruncie w celu podjęcia rozważań nad obecnym miejscem i stanem sztuk pięknych, a następnie konkretnych działań w celu podniesienia ich rangi. Aby te rozważania i działania oparte były na konkretnych wydarzeniach i zjawiskach artystycznych, postanowiono takie spotkania poświęcać nurtom istniejącym we współczesnej sztuce, w sposób, który mógłby stać się jednocześnie ilustracją działalności wybranego artysty. Ten artysta stałby się nie tylko autorem, ale także moderatorem spotkania. W tym kontekście niezwykle istotne jest również to, że każdemu spotkaniu towarzyszyć ma katalog/książka, która nada wydarzeniu dodatkowy status poznawczy. Nie bez znaczenia jest także fakt, że publikacja następuje w recenzowanym wydawnictwie naukowym. Na miejsce

spotkań Jan Rylke zaproponował pracownię przy dawnej ulicy Związku Walki Młodych 1 na warszawskim Ursynowie, którą wielu artystów pamięta jako miejsce spotkań niezależnych artystów jeszcze w latach 80. XX wieku. Według wstępnego planu każdemu spotkaniu ma towarzyszyć wydarzenie artystyczne (wystawa) organizowane przez moderatora oraz dyskusja nad przygotowanymi wcześniej tekstami dotyczącymi omawianego nurtu sztuki współczesnej. Formuła spotkań ma być elastyczna i określana za każdym razem przez moderatorów.

Do Bliklego Przemysław Kwiek przyniósł wypowiedź niezującego już Jana Piekarczyka, która pozostaje wymowna w świetle planowanych działań. Jan Piekarczyk w roku 2011, w tekście zamykającym książkę *Klub Performance* pisał: *NEGOCJACJE – rzuciłem – w powietrze monetą, mówiąc, że kiedy upadnie na reszkę, to będziemy mieli do czynienia ze sztuką, z performance jako sztuką, a kiedy orzeł wypadnie, to się obejdziemy bez sztuki. (...) Nie zmierzam do określenia rzeczy, ale do NIEPEWNOŚCI, do nieokreśloności, losowości (jakoś tak). Jak obroty monety ma to wisieć w powietrzu, obracać się, upadać, odbijać od ziemi, kiedyś upaść. Jeżeli ktoś chce, może taki lot na monecie, taki wgląd uznać za sztukę, czy jak zechce – nazwy są bez znaczenia (...) BAŁAGAN nie do opisanie. Między nami a światem. Między światem a nami. Taka jest więc sztuki, świata i ludzi, że za każdym razem trzeba ją opisywać, uzupełniać, omawiać, negocjować jej sensy, uczyć się, że są pojęciami ontologii rozmytych, nieostrzych. (...) Dlatego potrzebne są rozmyte (fuzzy) negocjacje – ontologiczne – co do założeń, twierdzeń, pewników o świecie, w którym się jest. (...) Domyśliłem się, że taka formuła [pierwotna formuła ontologii] powinna (...) jak najmniej ingerować w świat, jak najmniej stawiać mu warunków – najprostsza z możliwych – właśnie dlatego, że świat tak się zmienia, że możemy nie zdążyć z dobieraniem słów do zawrotnego tempa zmian i przemian. (...) Słów dyfrakcyjnych, szczelinowych jest tak dużo w naszej kulturze, że ewentualny wspólny szkielet ontologii, jaki generują, nazywam tomografią artystyczną performance'ów, której Performerzy dokonują wyłącznie na żywo. [kompilacja Pr.K.].*



Pierwsze spotkanie na dawnej ulicy Związku Walki Młodych, przewrotnie nazwane Galerią Walki Młodych, było związane z książką Ewy Kosiackiej o angielskich ogrodach, natomiast drugie spotkanie poświęcone było twórczości Przemysława Kwieka, artysty zawsze awangardowego, który z wykształcenia jest rzeźbiarzem. Rzeźbiarz bierze bezkształtną glinę albo skałę i nadaje im pożądaną przez siebie formę. Rzeźbiarz Przemysław Kwiek dotąd działał przede wszystkim w przestrzeni procesualnej. Brał na warsztat pozbawioną kształtu rzeczywistość, w której się poruszał, i nadawał jej procesualną formę performatywną, którą określał osobistą nazwą *Appearance*. Od kilku lat z otaczającej przestrzeni rzeczywistej przeszedł do równoległej przestrzeni medialnej i wirtualnej. Brał na warsztat bezkształtną rzeczywistość medialną, reprezentowaną przez tygodniową prasę polityczną, i poprzez operacje dokonywane narzędziami cyfrowymi nadawał im formę artystyczną. Tak ukształtowaną formę umieszczał w przestrzeni wirtualnej, żeby – żyjąc w tej przestrzeni – obrastała znaczeniami społecznymi, nabierała indywidualności

i osobowości. Czasoprzestrzeń Facebooka jest, jak przestrzeń rzeczywista, przemijająca. Zadaniem sztuki jest nadanie artystycznej formy i utrwalenie tego, co przemijające.

Recenzowana tu książka, towarzysząca drugiemu spotkaniu w Galerii Walki Młodych, zawiera unikalną formułę zapisu dzieła sztuki podanego formie procesualnej, którego zapis zaistniał jednocześnie w przestrzeni wirtualnej. Dzięki temu otwierają się inne horyzonty w obszarze sztuki, co znamienne jest dla postaw awangardowych, charakteryzujących sztukę wysoką.

Kiedyś Witold Lutosławski, zapytany, dlaczego nie był w pełni akceptowany przez władze komunistyczne, odpowiedział, że chyba zawyżał im poziom. Podobnie po wojnie żołnierze wyklęci walczyli o sprawy, które inni dla świętego spokoju odpuścili. Stąd przedstawiona w książce przez Przemysława Kwieka koncepcja wyróżnienia wartości reprezentowanych przez artystów wyklętych. Wyklętych dlatego, że działają w obszarach sztuki wysokiej w sytuacji, kiedy myślenie awangardowe i samodzielne zostało w panującej kulturze uznane za bezwartościowe. Odkuwanie dusz, przekuty przez pożądanie posiadania, a nie bycia, staje się walką wymagającą szczególnej odwagi, ale też pokazania rzeczywistej wartości sztuki wysokiej. Dlatego Przemysław Kwiek przy każdej swojej pracy pokazuje dla tych, którzy pożądają posiadania, rzeczywistą wartość każdej ze swoich prac określaną przez niego na 82 500 euro.

Przedstawiana w Galerii Walki Młodych książka jest dokumentem internetowej aktywności Kwieka. Ujmuje ostatnich kilkanaście lat jego pracy. Przeglądają się w niej wszystkie kluczowe aspekty formy artystycznej tego twórcy. Jest ona bujna wizualnie, odpowiednio powiększone okładki/kolaże byłyby atrakcją każdej wystawy sztuki na świecie. Jednocześnie dla historyka sztuki, który potrafi składowiki formy plastycznej odesłać w głąb, do lat 70., kiedy w elitach artystycznych pojawiały się załączki tego wszystkiego, co obecne jest w pracach Kwieka, oczywiste jest, że należy on do absolutnej czołówki twórców światowych. Składowiki te wypracowane były przez niego (wraz z Zofią Kulik)

w elitarnym gronie polskich artystów w latach 70. Kolażowe zbitki gazetowych mediów, zawierające elementy materiałowych działań dokamerowych (w tym także przy użyciu obecnej w tytule żywności, a ponadto gliny, krepiny i innych tanich materiałów), łączone są z głową artysty, która „mąci” propagandowy przekaz, i z przewrotnym tekstem, który go „nicuje”. Okładki/kolaże funkcjonują jako niezbędny, obrazowy wehikuł facebookowej konwersacji. Towarzyszą słownym wypowiedziom Kwieka, wpisując się w otwarty dialog z innymi. Facebook stał się wymarzoną narzędziem realizacji zasady wdrażanej wcześniej przez artystę w realnej przestrzeni. Od lat 70. Kwiek celebrował proces materiałowo-przestrzennych działań przez przepracowany do własnych potrzeb performance (nazwany *appearance*) bądź w trybie dokamerowych działań lub grupowych współdziałań, na przepracowanych oryginalnie motywach hansenowskiej Formy Otwartej.¹ W Internecie, w wirtualnej przestrzeni, procesualny, interaktywny, bezwzględnie otwarty, egalitarny, komunikacyjny proces

1 W tym miejscu dobrze byłoby wspomnieć o zasadzie Formy Otwartej, która była proponowana przez Oskara Hansena dla praktyki architektonicznej i rzeźbiarskiej, ale realizowana poprzez działania procesualne w warszawskiej ASP w latach 60., przygotowała młodzież do rewolucji postabstrakcyjnej. Teoria Hansena wciąż jest mało znana, mimo kilku publikacji, a także (w roku 2017) dużej wystawy dorobku artysty w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Por.: O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Zachęta, Muzeum ASP, Warszawa, *W kręgu Formy Otwartej*, katalog wystawy ASP (opr. katalogu J. Gola, E. Józefowska, M. Sitkowska, W. Włodarczyk), ASP Warszawa 1986, J.S. Wojciechowski, *Oskara Hansena (i zespołu) projekt oświęcimskiego pomnika „Drogi” w świetle jego teorii Formy Otwartej* [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania* (red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska), Łódź 2009.

zbiorowego kreowania wizualnej i myślowej formy znajduje wymarzone środowisko.

Książka przenosi w obszar „tradycyjnej” formy trudny do stabilizacji proces facebookowej konwersacji, wyjmując go niejako z przestrzeni wirtualnej. Redukuje tym sposobem pewne jego cechy, inne uwypukla. Pozwala zastanowić się głębiej nad poznawczymi walorami działalności Kwieka. Książkę, która posiada oczywiste cechy książki artystycznej (to forma upowszechniona od dawna w sztuce), można potraktować jako rodzaj badawczego preparatu – pośrednika między jej „naturalnym” środowiskiem wirtualnym a realem środowiska nauki. Pozwala zaryzykować potraktowanie wyborczego działania artystycznego jako przedsięwzięcia badawczego, zwłaszcza że Przemysław Kwiek był zawsze przychylny naukowej postawie. Taka intencja – jak mierniam – towarzyszy wydawcy książki, który niezwykle oryginalne i wartościowe przedsięwzięcie artystyczne umieścił w wydawnictwie naukowym. Powstaje dość formalne pytanie: w przestrzeni jakich nauk umieścić praktyki Kwieka? Uzasadniona wydaje się jedna z możliwych odpowiedzi: w przestrzeni nauk humanistycznych. Aby to nieco uściślić, potrzebne byłoby jeszcze jedno założenie, które w świetle całej sylwetki Przemysława Kwieka jest uprawnione. Otóż jego działania artystyczne zintegrowane są ściśle z całą egzystencją. To charakterystyczne dla wielu twórców, chociaż nie zawsze, obecne w ich dziełach przesłanie światopoglądowe, tak bezpośrednio związane jest z całością doświadczenia osobowego i społecznej aktywności jak u Kwieka.

Książka Przemysława Kwieka mogłaby nosić również tytuł: *Facebook, mobilizm, scjentyzm, emancypacja, ateizm, antyklerykalizm, socjalizm*. A jej kluczowy problem streszcza się w pytaniach: co zrobił Przemysław Kwiek polskim (a może światowym) lewicowym liberałom, że go boleśnie zdradzili? Jak to się stało, że artysta, krew z krwi, kość z kości tej formacji, został odrzucony zamiast stać się jej najwierniejszą ikoną? Pogłębiona, naukowa odpowiedź na to pytanie związana jest z drażnieniem i ujawnianiem traumatycznych, jednocześnie zepchniętych najgłębiej do

politycznego cienia, współrzędnych ustroju kultury w Polsce (i nie tylko). To pytanie, stawiane wprost lub nie wprost, przewija się intensywnie w internetowej konwersacji artysty.

Wcześniejsze, krytyczne działania Kwieka, motywowane emancypacyjnymi dążeniami i mocno zawłaszczające elementy stosowanej przez niego formy artystycznej (mowa tu o latach 70. i 80.), eksploatowały fakt, że ówczesna władza w Polsce nie była skłonna odwołać się do awangardowego instrumentarium form artystyczno-estetycznych jako środka legitymizacji swoich rządów. Władza PRL-owska pozorowała swoją sympatię do awangardy, ale interes propagandowy realizowała bardziej siermiężnymi środkami, adekwatnymi do możliwości społecznej percepcji. Można powiedzieć, że było tak na szczęście dla Przemysława Kwieka i innych ówczesnych neoawangardzistów. Chociaż jednocześnie było to dla nich źródłem wielu niewygód i wyrzeczeń.

Perfidia obecnej sytuacji, której wyraz znajdujemy w facebookowej działalności Kwieka, polega na tym, że neoawangardowe instrumentarium artystyczno-estetyczne stało się (pod różnymi nazwami, najczęściej jako tzw. sztuka krytyczna) legitymacją neoliberalnych elit w Polsce (i nie tylko). A tymczasem nestor i nieskażony współpracą ze słusznym minionym reżimem światowej klasy artysta wciąż pozostaje niedoceniony! **Przemysław Kwiek zawsze podkreśla, że w swoich działaniach artystycznych (i społeczno-artystycznych) posługuje się konsekwentnie myśleniem opartym na logice i reizmie. Że jego działania są logiczną konsekwencją rzeczywistości, w której działa. Być może prostolinijnie działającemu artyście nie jest po drodze z pokrętną, ponowoczesną rzeczywistością.**

Bolesna świadomość odrzucenia (a może tylko niesprawiedliwej oceny) w kontekście PRL miała inną wagę. Odbierana być mogła jako wyraz marginalizacji i niesuwerenności kulturowej całego państwa. W III RP, która jest członkiem Unii Europejskiej aspirującym do klasy cywilizacyjnych liderów, marginalizacja artystów takich jak Przemysław Kwiek jest zdumiewająca. I dużo głębiej frustrująca. Odpowiedź na pytanie,

dlaczego marginalizacja dotknęła dziwnie wyselekcjonowanych artystów, domaga się racjonalizacji, a ona możliwa jest na gruncie szerszej wiedzy o przemianach ustroju kultury w Polsce i mechanizmach polityki kulturalnej w ogóle. Czy i jak może w tym pomóc recenzowana książka? Uruchomiony został przez artystę wartki strumień świadomości, znajdujący obrazowe i słowne artykulacje, poruszający jednocześnie całe pokłady świadomości zbiorowej. To znakomity materiał badawczy.

Podsumowując: książka ukazuje zalety artystyczno-estetycznych działań Kwieka, które bezwzględnie domagają się eksponowania (na przykład w Zachęcie), ale ma też mocne walory poznawcze. Prowadzi nas w głąb współczesnych praktyk artystycznych, osłaniając podziały i napięcia towarzyszące ich społecznemu funkcjonowaniu. Dostarcza niezwykle interesujących informacji, opinii, stratyfikacji. Legendarna już dziś dyscyplina pracy Przemysława Kwieka, mająca walor tyleż artystyczny, co naukowo-badawczy, pozwala dokumentować i wstępnie interpretować całe, często skrywane, połączenie życia artystycznego. Można mówić o obserwacji uczestniczącej czy takich nowszych metodach jak: autoetnografia, czytanie przestrzeni (ewentualnie także o netnografii lub etnografii wirtualnej). Mamy jednak do czynienia z czymś znacznie ciekawszym z punktu widzenia metodologii nauk humanistycznych w takich dziedzinach jak wiedza o sztuce, etnografia, zarządzanie humanistyczne). Kwiek swoimi działaniami i towarzyszącą im skrupulatną dokumentacją animuje („stwarza”) przedmiot swojej badawczej ciekawości.

Warto zarysowane tu tylko problemy poddać dalszej intelektualnej obróbce. Od tego zależy, czy rozwiniemy swą wiedzę o mechanizmach ustroju kultury w Polsce i ulepszymy mechanizmy promowania wybitnych artystów, czy pozostaniemy w sferze sztuki Przemysława Kwieka jako fascynującego doświadczenia nowych form ekspresji, służącego tylko (choć to wcale nie ma) indywidualnej terapii samego artysty.

Powróćmy do przywołanego w wstępie wydarzenia, które miało miejsce 28 lipca w Galerii

Walki Młodych i posiadało kilka wątków niezależnych od prezentowanych w omawianej książce. Przemysław Kwiek na okładce swojej książki (ryc. 1) umieścił malejące tytuły wątków, które, chociaż nie wszystkie występowały w publikacji, przewijały się na spotkaniu. U góry, największymi literami, napisał: *Facebook*, który był wątkiem w książce najważniejszym. Ten wątek określał jego wypowiedź, poświęconą kilkuletniemu okresowi tworzenia sztuki, którą można nazwać *Faceart*. Kiedyś nieżyjący już Anstazy Wiśniewski, artysta z tego samego awangardowego rozdania, robił wystawy *Faxartu*. Jechał na przykład na Białoruś bez bagażu (obowiązywał wtedy zakaz przewożenia przez granicę dzieł sztuki) i dzwonił do awangardowych artystów z różnych stron świata, którzy faksem przesyłali mu dzieła eksponowane tam na wystawach. Było to techniczne i artystyczne rozwinięcie wcześniejszej, omijającej granice, sztuki poczty. Przemysław Kwiek w sytuacji obecnej, znacznie bardziej opresyjnej kontroli granic sztuki, bo dokonywanej nie tylko przez urzędników cenzury i cła, ale też przez fachowych urzędników/kuratorów na najniższych, galeryjnych szczeblach polityki kulturalnej, wszedł w przestrzeń Facebooka. Ta przestrzeń dopiero ostatnio została dostrzeżona jako źródło potencjalnego zarażenia wolnością i poddawana kontroli. Jej cechy charakterystyczne, takie jak operowanie obrazem i towarzyszącym mu tekstem oraz interaktywność, są bliskie działaniom o charakterze performance'u, w sztuce Przemysława Kwieka o szerszej formule działań określonych przez niego jako *appearance*. Facebook, podobnie jak *appearance*, jest działaniem artystycznym tu i teraz, przemijającym, ale pozostającym w kontakcie z rzeczywistością kontekstualną. Przemysław Kwiek podkreślił tę równoległość, traktując promocję książki jak swój kolejny *Appearance*. Samo jego wystąpienie, w skąnym pióropuszu na głowie, sugerowało nieprzystosowanego artystę z rezerwatu sztuki (ryc. 2).

Kolejny napis na okładce: *Okładki*. To autentyczne okładki aktualnych tygodników z różnego rozdania politycznego (*Polityka, Plus Minus, do Rzeczy, Time, Forbes*), które Przemysław

Kwiek zmienia z okładek druków politycznych w okładki tygodników o zapomnianym już charakterze społeczno-kulturalnym. Równocześnie ich forma z banalnego, kosmopolitycznego schematu wizualnego zostaje przez niego przekształcona w dzieło sztuki awangardowej o wielokrotnionej wartości, mierzonej w euro i złotychkach, w proporcjach ca 1:50 000 (ryc. 3), co autor z przyjemnością zaznacza. Okładkom towarzyszy tekst polski i angielski. Dalej mamy reakcję odbiorców dzieła, dyskusję, lajki i cały facebookowy aparat wyrażania emocji. Sztuka awangardowa, a przede wszystkim sztuka performance'u, jako sztuki związane z czasem bieżącym, są ściśle związane ze sztuką dokumentacji, która rozwinęła się wraz z ostatnimi ruchami awangardowymi. Przemysław Kwiek uprawia ją z niezwykłą pasją. Wszystkie swoje wystąpienia filmuje, fotografuje i nagrywa. Promowana przez niego w Galerii Walki Młodych książka jest taką dokumentacją sztuki charakterystycznej dla mediów społecznościowych, w tym wypadku Facebooka. Coś, co było dziełem przemijającym, stało się dziełem utrwalonym, zarówno w formie papierowej, jak i elektronicznej (na stronie http://www.sztukakrajobrazu.pl/kwiek2_2018.pdf).

Kolejne słowo z okładki tej książki, czyli: *Kije*, to bardzo konkretne obiekty znajdujące się na omawianej wystawie (ryc. 4). W sztuce występuje pojęcie *objet trouvé* – *ready-made*, czyli przedmioty znalezione – obiekty, które cechuje pełna zgodność formy z pełnioną przez nie funkcją. Były to artefakty wytworzone przez człowieka, a wydobyte przez artystę (w tym wypadku przez Marcela Duchampa). Przemysław Kwiek pokazał na wystawie inne obiekty o tym charakterze, obiekty wyszukane. Wyszukane dlatego, że zostały wyszukane w lesie i wycięte z gałęzi drzewnych. Wyszukane także dlatego, że mają wyszukaną, elegancką formę. Ta forma nie jest taka jak w obiektach znalezionych, gdzie odpowiada funkcji danego artefaktu, ale jest to forma naturalna, zgodna z tektoniką i fizjologią drzewa, która powstała w procesie jego wzrostu. W tym wypadku, podobnie jak w kolejnych elementach zapisanych na okładce (*kawach, herbatach, mąkach,*

ryżach, kaszach, cukrach i solach), występuje cecha szczególna, czyli decyzja artysty, że dany obiekt nie jest tylko rzeczą, ale jest dziełem sztuki (ryc. 5). Tak jak artysta, występując publicznie, zakłada element stroju przekraczający codzienność ubrania, tak forma zaprezentowana na wystawie otrzymuje pewien element, który ją wyróżnia z codzienności. Dlatego kije zostały ozdobione kolorowymi wstążkami, a słoiki ze spiżarni z napisami: kawa, herbata, mąka, ryż, kasza, cukier, sól, dostały sygnatury artysty, decyzją którego z produktów spożywczych zostały wyniesione do dzieł sztuki – produktów artystycznych, a po wystawie, również jego decyzją, mogą powrócić do poprzedniej roli produktów spożywczych. Przemysław Kwiek powtarza tutaj proces boskiego dzieła stworzenia. Żeby dzieło powstało, konieczny jest artysta, którego decyzja powołuje dzieło do życia.

Można zapytać (a często takie pytania zadajemy), gdzie w takim awangardowym działaniu jest piękno, gdzie wielowiekowa tradycja estetyczna? Możemy odpowiedzieć, że artysta tworzy piękno niejako mimowolnie, bo to cecha artysty, ale to tylko słowa, w które nie każdy musi uwierzyć. Na parapecie okna w Galerii Walki Młodych podczas wystawy stały kwiaty i marmurowe popiersie Antinousa (ryc. 6). To dwa świadectwa piękna – piękna natury i piękna sztuki. Mimowolnie porównujemy wystawione dzieła z tymi wzorcami piękna. Prace Przemysława Kwieka to porównanie wytrzymują. ¶

Przemysław Kwiek, *Facebook, okładki, kije, kawy, herbaty, mąki, ryże, kasze, cukry i sole*, monografia, Wydawnictwo Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu 2/19, 2018.

www.sztukakrajobrazu.pl

ZOFIA JABŁONOWSKA-RATAJSKA

Artysta i jego autonomia



118

Autonomia sztuki czy raczej sztuk jest pojęciem chyba najczęściej pojawiającym się na łamach „Aspiracji”. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki powołanemu w 2014 roku przez prof. Sławomira Marca Forum Nowych Autonomii Sztuk, którego podstawowy cel stanowi „aktywizacja trojski o niezależność i jakość sztuki” oraz postulat „autentycznego pluralizmu”. Czyli, mówiąc prościej, powstała nowa inicjatywa, miejsce i możliwość refleksji nad aktualnym stanem sztuki/sztuk. Grupa skupia bowiem teoretyków i artystów, swoje hasła i otwarte poprzez nie dyskusje publikuje w piśmie redagowanym przez swoich inicjatorów, współpracuje z wybranymi galeriami. Właśnie w Galerii El w Elblągu odbyła się we wrześniu 2017 pierwsza konferencja FNAS wraz z towarzyszącą jej wystawą prac artystów wybranych przez organizatorów. Zapis konferencji, dokumentację wystawy oraz kalendarium dotychczasowych działań forum znajdziemy w wydanej z tej okazji publikacji.

Pełna autonomia sztuki jako niezależność od **wszelkich** czynników pochodzących z zewnątrz – a więc kierunków, tendencji czy mód,

środowiska, nacisków galerii, opinii krytyków, rynku itp. jest oczywistą utopią. Biorąc powyższe pod uwagę, uczestnicy konferencji próbowali na nowo zdefiniować zasięg tego, bardzo obszernego i różnie pojmowanego pojęcia. Jak rozumieć tę autonomię? Jako wolność? Pozytywną czy negatywną? Jako imperatyw moralny artysty? Uwolnienie sztuk od uwikłań systemowych czy od publicystycznego zaangażowania? Definicja czy raczej obszar autonomii może być bardziej otwarty lub zamknięty, bo czy rygorystycznie pojmowana nie potrafi niekiedy ograniczać artystycznej wolności? Mimo różnych punktów widzenia, to szacunek dla „swoistości” artysty wydawał się stanowić wspólną troskę uczestników konferencji. Choć zdecydowanie brakowało mi w tej dyskusji konkretów i przykładów. Wzięli w niej udział, poza prof. Sławomirem Marcem i prof. Janem Stanisławem Wojciechowskim, w kolejności druku w książce: filozof prof. Roman Kubicki, krytyk i redaktorka Karolina Staszak, socjolog dr Paweł Możdżyński, dyrektor Galerii El Jarosław Denisiuk. Można tę grupę poszerzyć, bo w publikacji zamieszczono wypowiedzi

FORUM NOWYCH AUTONOMII SZTUK



wcześniejsze, pochodzące z różnych dyskusji FNAS, między innymi głosy artystów takich jak Alexandra Hołownia, Przemysław Kwiek, Jan Rylke.

Trudno może pisać o tej książce w piśmie redagowanym przez jej autorów, ale rozumiem, że chodzi o spojrzenie kogoś spoza, bardziej opis zjawiska niż jego ocenę. Bo jak oceniać manifesty? Prawdziwym sędzią będzie tu czas, a najważniejsze pozostają możliwość spotkania i dialogu. Początkowa krytyka instytucji i mainstreamowych środowisk artystycznych wraz z kolejnymi spotkaniami grupy zdaje się ustępować próbom konstruktywnych propozycji, bo – jak słusznie zauważa J.S. Wojciechowski – sytuacja w Polsce zmieniła się radykalnie od czasu powołania forum w 2014 roku: *dziś autonomia wszystkim wydaje się czymś ważnym*. Sądzę, że w równie ważnym stopniu jak dawniej problem leży w sposobie jej pojmowania, a wiąże się on z pojmowaniem sensu i znaczenia sztuki, jej funkcji społecznej, z kontekstem przede wszystkim, w jakim tę autonomię można osiągnąć. Czy bunt wobec aktualnej sytuacji, rynku, ekspertów itp. to wystarczający dowód niezależności? Jak píše prof. Kubicki:

*Sprzeciw jest zawsze i wszędzie bardzo mocną i zdecydowaną reakcją na rzeczywistość, wskazuje na niezwykle intensywne jej przeżywanie. I zanurzenie w owej rzeczywistości, co zdaje się jeszcze potwierdzać znaczenie kontekstu i punktu wyjścia dla rozumienia autonomii. Ciekawym tropem może być rozpatrywanie odmienności domeny sztuki, jej odrębności wobec innych zjawisk, używając Popperowskiego pojęcia „trzeciego świata”, o którym píše J.S. Wojciechowski. Sztuka jawi się tu jako odrębna – autonomiczna dziedzina ludzkich dzieł, obdarzona szczególną siłą twórczą. Podobnie określa to Karolina Staszak, jako *rzeczywistość jakościowo odmienną od socjologii, polityki, ideologii, popkultury*. Wiąże to artystę z postawą obserwatora i badacza znajdującego się obok, nieuczestniczącego bezpośrednio w opisywanych zjawiskach, zachowującego wobec nich dystans. A także posługującego się odrębną formą, językiem, w jakiś sposób odmiennym od potoczności. Taka odrębność nie oznacza bezwzględnej wolności wobec norm i zasad obowiązujących w świecie rzeczywistym, ale wolność komentatora, odmienną i swobodę wyboru środków.*

Artyści zawsze mieli kłopot zarówno z nadmiarem zaangażowania, często narzucanego im przez intensywność aktualnych idei czy wydarzeń, jak i z odgroźeniem od „grozy i nędzy świata otaczającego”. Dlatego pozostaną z tymi pytaniami do każdorazowego, własnego rozwiązania, poszukiwania własnych odpowiedzi. Ale taki obserwator, by spełniać swoją rolę, nie mógłby stanowić części układu...

Kreator forum, Sławomir Marzec, powtarza, że nie chodzi o tworzenie nowego „wspólnego frontu”. Czy jednak próba postawienia się poza systemem siłą rzeczy nie tworzy jakiejś wspólnoty? I czy nie powinno być takich, różnych, wspólnot jak najwięcej? Ma rację Paweł Moźdzynski, że pewne tezy i wezwania forum brzmią utopijnie. Zwraca też kolejny raz uwagę na to, że autonomia dotyczy przede wszystkim artystów. Właśnie, mówmy o artystach, o konkretnych dziełach konkretnych artystów i o tym, czy towarzyszyły im własne, niczym niewymuszone wybory. To jednak jest równie skomplikowane jak wszelki rodzaj ludzkiej autonomii, bo trudno stworzyć i wystawić poza obiegiem galeryjno-krytyczno-rynkowym,

całkiem samotnie i niezależnie. Konferencyjnej dyskusji towarzyszy zatem wystawa. Wybrani artyści w większości znani są z wyrazistych artystycznych komunikatów i dlatego wystawa przypomina zbiór klarownych gestów, określających miejsca, w jakich pragną znaleźć się jej uczestnicy. Intuicyjne, metafizyczne napięcie towarzyszy działaniom Ryszarda Ługowskiego, duchowej energii, bez słów poszukują Tomasz Sikorski, Sławomir Marzec, harmonii – Justyna Kabala, Jan Rylke zwraca się ku postaciom polskich męczenników, Przemysław Kwiek, wierny awangardowej postawie, przedstawił swój *308. appearance*.

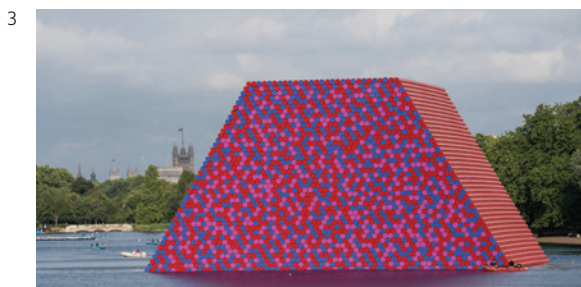
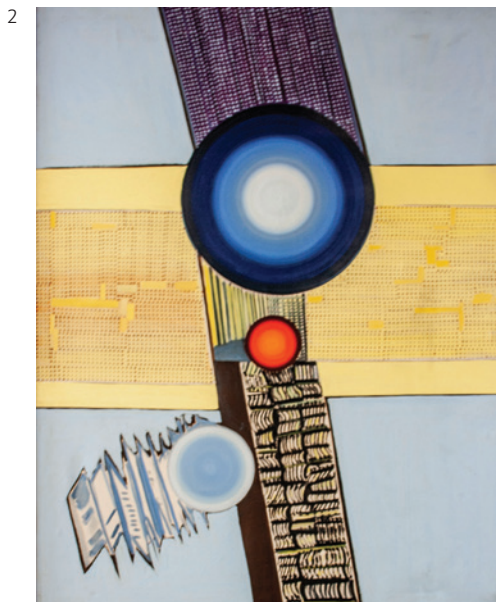
Autonomia artysty wynika z autonomii osoby, odrębnej, jedynej, niepowtarzalnej. Chodzi o to, by umieć przełożyć to na spójną, właściwą owej oryginalności formę. Czy pozostaniemy z nadzieją, że wartościowe dzieło obroni się samo, poza bieżącymi potrzebami galerii i rynku? To już inne pytanie. ¶

Forum Nowych Autonomii Sztuk

wydawca: Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg

www.galeria-el.pl

WYBRANE Z KALENDARZA:



1 TADEUSZ BRZOZOWSKI,
MIZERYKORDIA, 1982, OLEJ,
PŁÓTNO, WŁASNOŚĆ PRYWATNA

2 BRONISŁAW KIERZKOWSKI,
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI
GALERII KOLEKCJI FIBAK

3 WWW.CHRISTOJEANNECLAUDE.NET

4 LEON TARASEWICZ,
(FOT. GRZEGORZ JANKOWSKI)

5 PEER-TO-PEER. PRAKTYKI
KOLEKTYWNE W NOWEJ SZTUCE M2/
ŁÓDŹ (FOT. ANNA ZAGRODZKA)



1.

Tu strzyka, tam łupie, ale rzy. A sumienie kąsa. Tadeusz Brzozowski – inspiracje, konteksty, ślady

Pawilon Czterech Kopuł we Wrocławiu, czerwiec/lipiec 2018

Kurator: Anna Chmielarz

Retrospektywna wystawa, obejmująca także prace z dzieciństwa, ponad 200 dzieł Tadeusza Brzozowskiego (1918–1987), jednego z najwybitniejszych i najbardziej dowcipnych malarzy polskich XX wieku, z okazji setnej rocznicy jego urodzin. Prezentowane są przede wszystkim rysunki, ale również malarstwo, grafiki, projekty scenograficzne oraz projekty tkanin.

2.

Bronisław Kierzkowski, *Od gipsu do plastiku*

Galeria Kolekcji Fibak Warszawa, sierpień 2018

Kurator: Paulina Janiszewska i Maria Zielińska

Niewielka wystawa prezentująca nigdy dotąd niewystawiane obrazy Bronisława Kierzkowskiego, zmarłego w 1993 roku profesora warszawskiej ASP, artysty wciąż nie do końca odkrytego. Na wystawie zainscenizowany został swoisty dialog wczesnych prac artysty (gipsowych monochromatycznych reliefów z lat 50.) i obiektów z plastiku nasyconych witalnymi kolorami pochodzących z ostatniego okresu życia artysty.

122

3.

Christo, *The London Mastaba*

Serpentine Galleries

Projekt zrealizowany w londyńskim Hyde Parku w czerwcu 2018. Pływająca (choć zakotwiczona) po Serpentine Lake instalacja zbudowana z 7500 pomalowanych metalowych beczek. Długość 30, szerokość 40 i wysokość około 20 metrów. To pierwsza realizacja publiczna Christo na terenie Wielkiej Brytanii.

4.

Leon Tarasewicz w Muzeum Architektury we Wrocławiu

Muzeum Architektury we Wrocławiu, czerwiec/sierpień 2018

Kurator: Małgorzata Devosges-Cuber

Wystawa stanowi dużą prezentację twórczości artysty, ukazując poszerzenie się pola jego doświadczeń malarskich, począwszy od wielkoformatowych płócien z lat 80. przez instalacje *site specific* (w wirydarzu muzeum) po obiekty świetlne. Wystawie towarzyszy obszerny katalog prac artysty pod redakcją Małgorzaty Devosges-Cuber.

5.

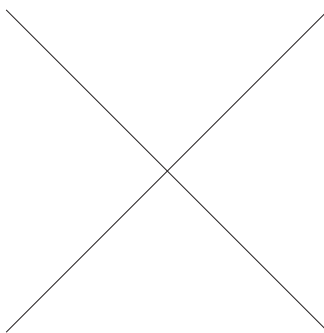
Peer-to-Peer. Praktyki kolektywne w nowej sztuce

ms2/Łódź, czerwiec/październik 2018

Kuratorka: Agnieszka Pindera

Wystawa przedstawia idee i strategie pracy kolektywnej, które stają się coraz bardziej popularne, zwłaszcza wśród najmłodszych twórców. Mają one stanowić niejaki remedium na prekarne, niestabilne warunki produkcji artystycznej. W wystawie biorą udział: BNNT, Foundland Collective, GCC, Calla Henkel & Max Pitegoff, Laboria Cuboniks, La Beouf, Rönkkö & Turner, NON Worldwide, Pakui Hardware, Part-time Suite oraz Dom Mody Limanka.

123



SYLWIA HEJNO

BANQUET AT THE TOP
OF THE BABEL TOWER

A modernist fascination with industrialization and technology has been followed by the desire for a contact with nature. It reached its height in the 1960s and lasts till today. Land Art Festival had its 8th edition and the motto was 'Holy Day', understood as a unity of Man and nature in his surroundings, a break from the routine. The Festival attracts not only artists doing land art, but also the ones from other fields of art. A multitude of art languages translates into a variety of motives they address.

MAGDALENA SOŁTYS

26TH INTERNATIONAL
BIENNALE OF POSTER
IN WARSAW

The 26th International Poster Biennale in Warsaw (called the Olympics of poster) continues the best traditions of this event, returning to the venue – the Academy of Fine Arts in Warsaw, which was a driving force behind its birth and development, and whose environment created and formulated the idea of confrontation for the world achievements in the field of poster design.

The text deals with the historical and current news of Biennale, the role of poster in short, the benefits of Biennale takeover by an art academy, both competitions of the 26th Biennale – the main one and thematic one called *Independent* – as well as the winners of this year's edition.

SYLWIA ŚWISŁOCKA-KARWOT

MIND AND PATTERNS
OF WOJCIECH ZUBA

The author studies the work of Wojciech Zubala by analyzing it from a cognitive point of view, which allows her to refer both to the artist's attitude, his way of perceiving the world, the analysis of methods to use senses and mind in the creation area and also to touch on modelling them by a visual impact of a broadly understood family of artefacts. She is interested in the moments of revision that reveal the undeniable evolution of the artist's work, but also confirm the continuous search – from narrative-existential threads and analytical-structural inquiry to the development of the artist's characteristic style.

MAJA WOLNIEWSKA

KOJI KAMOJI, *SILENCE
AND WILL*

A unique combination of zen and shinto philosophies with problems undertaken by the European avant garde has brought about a fascinating effect. Kamoji, who has lived in Poland for 59 years, is one of the most interesting artists of the post-war generation. What Koji Kamoji creates is hard to categorize explicitly – painting, sculpture and performance penetrate each other, stimulating a viewer's emotions. The exhibition described should be treated as a perfectly organized retrospective of the artist's work. It contains works from various periods: both early, so-called Pruszków, works of 1960s and 70s, the 1990s installations as well as modern projects.

ROBERT JASIŃSKI

*IN SEARCH OF
A NEW EMPATHY.
ON ELWIRA SZTETNER:
HOMOLOGOUS STRUCTURES – EXHIBITION
IN BARDZO BIAŁA GAL-
LERY IN WARSAW*

Homologous structures – Elwira Sztetner's exhibition undertakes the problem of relations between the human and the animal world on philosophical, ethical and sociological grounds. It documents a modern man-animal relation and looks for new ways of expressing empathy for the Other. It reflects on the

issue of a culture-based boundary among the species, deriving from post-humanist tradition. The exhibition consists of cycles: *Anatomy of consciousness, Empathy exercises and a piece Man is the measure of all things?*

MARTYNA WOLNA

SIMULATED DEMAND FOR ART

The atmosphere and pace of modern times do not favour crafts or art. Despite that, the collector's market has been flourishing for years and Charles Saatchi is a good example here. His activity proves that the ones who are unable to enter the business-like model of art are left to juggle the symbolic capital, to exhibit it at BAZART fairs, or to start a tactic of culture jamming.

ELŻBIETA KOŚCIELAK

DOES ART REALLY NEED ART MARKET?

Historical changes in the art market in Poland against Western European market.

There are complex reasons, both historical and structural ones, for the underdevelopment of art market in Poland. Undoubtedly, the loss of independence and the lack of statehood were the important

restraints as they meant the lack of national cultural institution and of state patronage in the period of partitions (1772-1918). Another restraint was the Communist rule after 1945 as their ideology negated private property and the market value of art.

The dwarf shape of art market after the transformation of 1989 results not only from the lack of purchasing power of that market or the lack of parity between the assumed value of works of art and their real market price. Firstly, it arises from the insufficient development of necessary art market elements: dealers, private galleries and auction houses, who create a specialized network of intermediaries to open a professional market environment for art turnover. Secondly, it comes from inadequate opinion-forming expertise to assess works of art, including influential art criticism, which affects market value of a piece of art. Both factors create economic market parameters – demand, supply and turnover value – supporting them effectively at the same time.

The existence of goods exchange in the area of art sales and purchase is not a sufficient condition to make a system of « art market » come into being. It needs an influential group of artists gathered around an academy, as it was in the 19th century, but also an intermediary system for the purchase of art through

professional galleries and dealers, experts, auction houses and independent art critique.

Both culture and economy include an aspect of local identity preserved even in the globalization era. Art market is a specific conglomerate of artistic, cultural and economic values which work in a political and economic system still based on systems of state organization, either mono- or multiethnic one. Only an efficient and well-shaped domestic market, often stimulated, also and firstly, by the state, is able to join a global exchange of art and goods called « the world art market ». Artistic aspects are as important here as political and economic ones, which are a natural effect of art market activity that is changing artistic values for economic ones, or putting it more simply, an exchange of works of art for money or its equivalent, *and vice versa*.

Summaries Summaries

DOROTA ŻAGLEWSKA

DEBATES ON ART AND MONEY

The article 'Secrets of antique dealers' based on 'Art or business? Secrets of antique dealers' book was sparked off by the research on Polish antiquarian market. The starting point are in-depth interviews with market professionals and regulars: gallerists, antique dealers, collectors and experts. The way they speak about works of art, transactions or market relations turns out to be extremely engaging and instructive. The aim of the article is to show the market of art from the point of view of its players. It reflects on the current balance of power on the market as well as on historical events and anticipated phenomena. Its methodological background is Pierre Bourdieu's theory, which proves to have a lot of potential on the ground of art market research.

WIKTORIA SZCZUPACKA

CLEANING, NOT TALKING, OR ON WORK AND THE ARTIST'S PRESENCE IN THE NEO-AVANT-GARDE ENVIRONMENT. ZOFIA KULIK ALICE'S ADVENTURES IN FUCKING WONDERLAND

In this text I suggest looking at one of scarce individual works of Zofia Kulik from 1970s - Alice's Adventures in Fucking Wonderland - through the concept of work in the feminist theory. After bell hooks I point to an affirmative context of being engaged in manual work.

Taking into consideration the artist's functioning in non-capitalist, socialist conditions I put emphasis on work with reference to artistic neo-avant-garde. Kulik considered 'Activation' to be a kind of involvement in the neo-avant-garde movement but different from the forms presented at symposiums or during outdoor painting workshops.

NASI AUTORZY

SYLWIA HEJNO – dziennikarka, krytyczka, autorka tekstów z dziedziny kultury i sztuki współczesnej

ALEXANDRA HOŁOWNIA – krytyczka sztuki i artystka wizualna, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1978), a także Studium Scenografii ASP w Warszawie (1982) oraz Sztuki w Kontekście UdK w Berlinie (2006). Publikowała m.in. w czasopiśmie: *Arteon, Format, Artluk, CoCain, Foto, Magazyn Sztuki, Obieg, Sztuka* itd. Autorka książki *Künstlerinterviews als Methode der Kunstvermittlung – Spektrum Polen* (2007). Prowadziła zajęcia m.in. w Theakademie Berlin, Design Apartment Deqiang College (Chiny). Mieszka i pracuje w Berlinie.

ZOFIA JABŁONOWSKA-RATAJSKA – historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka, autorka filmów dokumentalnych. Publikuje m.in. w *ARteonie, EXICIE, Obiegu*.

ROBERT JASIŃSKI – historyk sztuki, kurator sztuki współczesnej, scenograf, animator i menedżer kultury.

DR KRZYSZTOF JURECKI (ur. 1960) – krytyk i historyk sztuki, członek honorowy ZPAF i AICA. Specjalizuje się w historii sztuki XX wieku, zwłaszcza modernizmu i awangardy artystycznej, zajmuje się przede wszystkim fotografią i filmem eksperymentalnym. Autor kilku książek z zakresu fotografii. Pisał dla wielu pism artystycznych, obecnie dla *O.pl* i *Formatu*. Przewodniczący jury konkursu Cyberfoto w Częstochowie (od 2002) i Biennale Sztuki w Piotrkowie (od 2011). W latach 1998–2005 kierował Działem Fotografii i Techniki Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi. Kurator wystaw. W latach 2007–2017 związany z Galerią Wozownia w Toruniu. Wykładał na ASP w Poznaniu, Łodzi i Gdańsku, obecnie na WSSiP w Łodzi. Prowadzi blog: <http://jureckifoto.blogspot.com/>.

PROF. PIOTR C. KOWALSKI – malarz z wieloletnim doświadczeniem i dorobkiem. Autor wielu obrazów olejnych. Od lat tworzy również obrazy w innych technikach. Otwarty jest na zaskakujące eksperymenty, łamiące obowiązujące kanony i nasze przyzwyczajenia, rezygnując również z uświęconego w tradycji malarstwa osobistego gestu artysty. Pozwala także INNYM współtworzyć swoje prace. Używa również naturalnych kolorów do tworzenia obrazów: owoców, warzyw, grzybów, rdzy czy guano ptaków. Profesor na Uniwersytecie Artystycznym i w Collegium da Vinci w Poznaniu, gdzie prowadzi pracownię malarstwa. Od 2004 roku wspólnie z Joanną Janiak realizuje dwa cykle obrazów: *Megabajty malowania* i *Obrazy mroźne*.

PROF. SŁAWOMIR MARZEC (ur. 1962) – absolwent ASP w Warszawie i Kunstakademie Düsseldorf, prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Praktykuje malarstwo, rysunek, instalację, fotografię przetworzoną, performance i film. Autor blisko setki wystaw indywidualnych (m.in. CRP w Orońsku, CSW Warszawa, Galerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

ELŻBIETA KOŚCIELAK – kulturoznawczyni, krytyczka sztuki i niezależna kuratorka, od 2003 roku prowadzi autorską galerię, w której prezentuje dzieła współczesnej sztuki polskiej i obcej, głównie nurtu abstrakcji geometrycznej, konceptualizmu i nowej ekspresji. W dorobku kuratorskim ma wiele wystaw realizowanych we współpracy z muzeami i centrami sztuki w Polsce i zagranicą, m.in. *Północ/Południe. Transkulturowe wizje* (1999) w Muzeum Narodowym w Warszawie, *Transkulturowe wizje 2. Polsko-Amerykańska sztuka współczesna* – wspólnie z Małgorzatą (Gosią) Kościelak (2002) w Hyde Park Center w Chicago i Muzeum Narodowym w Szczecinie, *Mity/Anty-Mity* (2006) w CK Zamek we Wrocławiu-Leśnicy. Jest autorką wielu artykułów i opracowań na temat sztuki współczesnej oraz książek o twórczości Marii Michałowskiej, a także o szkicach i rysunkach Jana Berdyszaka.

PROF. JAN RYLKE – malarz i performer, profesor zwyczajny w Katedrze Projektowania i Konserwacji Krajobrazu Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie. Prowadzi w swojej pracowni Galerię Walka Młodych.

MAGDALENA SOŁTYS – socjolog i antropolog kultury, antropolog współczesności, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Krytyczka sztuki i redaktorka wydawnictw jej poświęconych. Kuratorka wystaw i autorka ich ekspozycji. Wykłada w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w ramach Międzywydziałowej Katedry Historii i Teorii Sztuki. Członkini Rady Programowej i Komitetu Organizacyjnego 26. MBP w Warszawie.

ANNA SZARY – historyczka sztuki, edukatorka, kuratorka wystaw, obecnie pracuje w dziale edukacji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. W latach 2012–2016 koordynatorka i kuratorka działań edukacyjnych w Galerii Labirynt w Lublinie, od 2007 do 2012 roku tym samym zajmowała się w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Realizuje projekty edukacyjne z zakresu udostępniania kultury, przygotowuje interaktywne wystawy sztuki współczesnej (ostatnia: *Skład sztuki*, Galeria Labirynt, 2018) oraz publikuje teksty krytyczne o sztuce najnowszej. W 2014 roku otrzymała stypendium prezydenta Lublina dla osób zajmujących się twórczością artystyczną i upowszechnianiem kultury. W 2015 wyróżniona stypendium ministra kultury i dziedzictwa narodowego w konkursie „Aktywność obywatelska”.

WIKTORIA SZCZUPACKA – absolwentka historii sztuki UAM w Poznaniu, obecnie doktorantka w Instytucie Sztuki PAN. Interesuje się przede wszystkim sztuką lat 70. XX wieku, feminizmem, konceptualizmem i instytucjami artystycznymi. Razem z Agnieszką Pinderą i Anną Ptak redaktorka publikacji *Inicjatywy i galerie artystów*. Od 2016 roku dyrektorka Fundacji Kulik-KwieKulik. Członkini AICA.

DR SYLWIA ŚWISŁOCKA-KARWOT – adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. W obszarze jej zainteresowań badawczych znajduje się sztuka XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem uwarunkowań społeczno-ekonomicznych, politycznych, rynkowych, aksjologicznych i etycznych. Historyczka sztuki, koordynatorka oraz kuratorka licznych projektów i wystaw. Sekretarz i redaktorka czasopisma *Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki UW*. Od 2007 roku związana z Dolnośląskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie obecnie pełni funkcję prezesa. Autorka obszernej publikacji naukowej poświęconej powojennej sztuce wrocławskiej: *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*.

DR HAB. JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI, PROFESOR ASP – kulturoznawca, badacz kultury współczesnej, krytyk sztuki, organizator życia artystycznego i naukowego, wykładowca akademicki, artysta. Pisze artykuły, eseje i książki na temat praktyk i idei artystycznych, przemian kulturowych i filozofii kultury. Prowadzi archiwum sztuki, tworzy obiekty rzeźbiarskie i aranżacje przestrzenne, posługuje się też innymi mediami.

DR MARTYNA WOLNA (ur. 1988) – artystka wizualna, malarka, autorka performance'ów, obiektów oraz interwencji w przestrzeni. Absolwentka ASP w Gdańsku, studiowała również na ASP w Łodzi oraz ASP w Katowicach, tytuł doktorski uzyskała na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. W latach 2015–2016 zajmowała się animacją malarską przy produkcji filmu „Loving Vincent” w reż. D. Kobieli i H. Welchmana, nominowanego do Oscara w kategorii pełnometrażowego filmu animowanego. Jej prace prezentowano na wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. w: CSW Toruń, BWA Jelenia Góra, Muzeum Narodowym w Krakowie, Wozowni w Toruniu. Pochodzi z Rudy Śląskiej, mieszka i pracuje jako Creative Designer w Norwegii.

DR DOROTA ŻAGLEWSKA – absolwentka Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu, napisała doktorat o kapitale kulturowym na polskim rynku antykwarycznym. Wieloletnia specjalistka ds. edukacji w galerii Artykwariat w Poznaniu, obecnie pracuje w zespole ds. projektów interdyscyplinarnych w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.

 **Kraków**



MUZEUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
W KRAKOWIE
MOCAK



courtesy K.M. Bednarski, Fot. R. Sosin

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

26.10.2018–24.3.2019

KAROL MARKS VS MOBY DICK

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
W KRAKOWIE MOCAK
UL. LIPOWA 4, WWW.MOCAK.PL

ANALIZA FORMY I ROZBIÓRKA IDEI

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE MOCAK – INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

SPONSOR GŁÓWNY WYSTAWY

GRANITYSKWARA
kamień naturalny

PARTNER MOCAK-U



PARTNER GALERII DE

ηE-Bau

INSTYTUTY WYSTAWY



KORN FERRY

PARTNER WSPÓŁPRACY PROJEKT



PARTNER MEDIALNY



cojestrane24

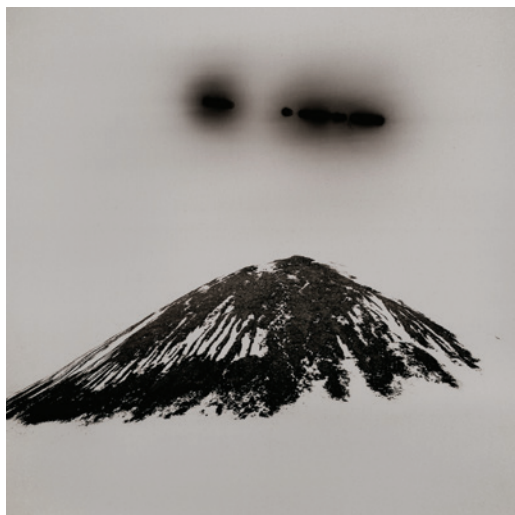
NGGT

lounge

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
KRAKÓW.PL



artinfo.pl



Rynek



sztuki

